

КОНСТАНТИН СТАНИСЛАВСКИ
РАБОТАТА НА АКТЬОРА НАД
СЕБЕ СИ
РАБОТАТА НАД СЕБЕ СИ В
ТВОРЧЕСКИЯ ПРОЦЕС НА
ПРЕЖИВЯВАНЕТО

Превод от руски: Елена Костова, 1945

chitanka.info

ПРЕДГОВОР

1

Замислил съм голям, многотомен труд за изкуството на актьора (така наречената „система на Станиславски“).

Издадената вече книга „Моят живот в изкуството“ представлява първия том, който е като увод към този труд.

Настоящата книга за „*работата на актьора над себе си*“ в творческия процес на „*преживяването*“ е вторият том.

В най-скоро време ще пристъпя към съставянето на *третия* том, в който ще се говори за „*работата над себе си*“ в творческия процес на „*въплъщението*“.

Четвъртият том ще посветя на „*работата над ролята*“.

Едновременно с тази книга трябваше да издам като нейно помагало един вид ръководство с цял род упражнения („Трениране и дресировка“).

Това не правя сега, за да не се отвличам от основната линия на моя голям труд, който смяtam за по-съществен.

Щом като бъдат положени главните основи на „системата“ — ще пристъпя към съставянето на спомагателно ръководство.

2

Както тази книга, така и всички следващи нямат претенция за научност. Тяхната цел е изключително практическа. Чрез тях се опитвам да предам това, на което ме е научил дългият опит на актьор, режисьор и педагог.

3

Терминологията, от която се ползвам в тази книга, не измислена от мен, а е взета от практиката, от самите ученици и начеващи артисти. През време на работа те определяха своите творчески усещания в словесни наименования. Тяхната терминология е ценна с това, че е близка и разбрана за начеващите.

Не се опитвайте да търсите в нея научни корени. Ние имаме свой театрален речник, свой актьорски жаргон, изработен от самия живот. Наистина, ние се ползваме и от научни думи, например: „подсъзнание“, „интуиция“, но ги употребяваме не във философски, а в най-прост, общожитейски смисъл. Не е наша вината, че областта на сценичното творчество е пренебрегната от науката, че е останала неизследвана и че не ни са дадени необходимите думи за практическа работа. Трябваше да се излезе от това положение със свои, така да се каже домашни, средства.

Една от главните задачи, преследвани от „системата“, се заключава в естественото пробуждане на творчеството на органическата природа с нейното подсъзнание.

За това се говори в последната — XVI — глава на книгата. *Към тази глава трябва да се отнесете с изключително внимание, тъй като в нея е същността на творчеството и на цялата „система“.*

5

За изкуството трябва да се говори и пише просто, разбрано. Научните думи плашат ученика. Те възбуджат мозъка, а не сърцето. Поради това в момент на творчество човешкият интелект потиска артистическата емоция с нейното подсъзнание, на която е отделена значителна роля в нашето направление на изкуството.

Но да се говори и пише „просто“ за сложния творчески процес е трудно. Думите са много конкретни и груби за предаване неуловимите, подсъзнателни усещания.

Тези условия ме принудиха да търся за тази книга особена форма, която да помогне на читателя да чувствува това, за което се говори в самите думи. Опитвам се да достигна това с помощта на образни примери, с описание на работата на учениците над упражненията и етюдите в школата.

Ако моят метод успее, думите на книгата ще оживеят от чувствата на самите читатели. Тогава ще ми бъде възможно да им обясня същността на нашата творческа работа и основата на психотехниката.

6

Драматическото училище, за което говоря в книгата, и лицата не съществуват в действителност.

Работата над така наречената „система на Станиславски“ е започната отдавна. В началото аз записвах своите бележки не за печатане, а за самия себе си, в помощ на търсенията, които ставаха в областта на нашето изкуство и неговата психотехника. Необходимите за илюстрация хора, изрази, примери естествено взимах от тогавашната далечна, довоенна епоха (1907–1914 г.).

Така незабелязано, от година на година, се натрупа голям материал за „системата“. Сега от този материал е създадена книгата.

Би било дълго и трудно да се променят действуващите лица. Още по-трудно е да се свържат примерите, отделните изрази, взети из миналото, с бита и характера на новите, съветски хора. Би трябвало да се променят примерите и потърсят други изрази. Това е още по-дълго и трудно.

Но това, за което пиша в своята книга, *се отнася не до отделна епоха и хората ѝ, а до органическата природа на всички хора с артистическо устройство, до всички националности и всички епохи.*

Честото повтаряне на едни и същи мисли, които смяtam за важни, е направено умишлено.

Читателите да mi простят това нахалство.

В заключение смятам за свой приятен дълг да благодаря на тези лица, които по един или друг начин са ми помогнали в работата над тази книга със своите съвети, указания, материали и пр.

В книгата „Моят живот в изкуството“ говоря за ролята, която изиграха в моя артистически живот моите първи учители: Г. Н. и А. Ф. Федотови, Н. М. Медведева, Ф. П. Комисаржевски, които първи ме научиха, как да се приближа до изкуството, а също и моите другари от МХТ, начело с Вл. Ив. Немирович-Данченко, които в общата работа ме научиха на твърде много и извънредно важни неща. Винаги, а особено сега, при излизането на тази книга, съм мислил и мисля за тях със сърдечна признателност.

Като минавам към лицата, които са ми помогнали за прокарване в живота на моята така наречена „система“, в създаването и излизането на тази книга, преди всичко се обръщам към постоянните спътници и верни помощници в моята сценична дейност. С тях започнах своята артистична дейност в ранна младост, с тях продължавам да служа на своето дело и сега, на старост. Говоря за заслужилата артистка на Републиката З. С. Соколова и заслужилия артист на Републиката В. С. Алексеев, които ми помагаха да прокарам в живота така наречената „система“.

С голяма благодарност и любов си спомням за моя покойен приятел Л. А. Сулержицки. Той пръв призна моите начални опити по „системата“, той ми помогна да я разработя на първо време и да я прокарам в живота, той ме ободряваше в минути на съмнение и упадък на сили.

Голяма помощ ми оказа при прокарването в живота на „системата“ и при създаването на тази книга режисьорът и преподавател в Оперния театър на мое име Н. В. Демидов. Той ми даваше ценни указания, материали, примери; той откриваше допуснатите от мен грешки. За тази помощ приятно ми е сега да му изкажа своята искрена благодарност.

Сърдечно съм благодарен за помощта по прокарване „системата“ в живота, за показване грешките и критиката при преглеждането на тази книга на заслужилия артист на Републиката, артист на МХТ — М. Н. Кедров.

Също искрено съм признателен на заслужилия артист на Републиката, артиста от МХТ Н. А. Подгорин, който ми помагаше при проверката на ръкописа.

Изказвам най-голяма благодарност на Е. Н. Семяновска, която се нагърби с големия труд по редактирането на тази книга и изпълни своята важна работа с превъзходно познаване на работата и с талант.

К. Станиславски

УВОД

На ... февруари 19... г. в града X, дето служех, поканиха мен и другаря ми, също стенограф, да записваме публичната лекция на знаменития артист, режисьор и преподавател Аркадий Николаевич Торцов. Тази лекция определи по-нататъшната ми съдба: в мен се породи непреодолимо влечење към сцената, сега съм вече приет в школата на театъра и скоро ще започна занятия със самия Аркадий Николаевич Торцов и неговия помощник Иван Платонович Рахманов.

Безкрайно съм щастлив, че свърших със стария живот и излизам на нов път. Но някои работи из миналото ще ми послужат. Например, моята стенография.

Какво ако систематически записвам всички уроци и по възможност ги стенографирам? По такъв начин ще се състави цял учебник! Той ще ми помогне да преповтарям изминатото! По-късно, когато стана артист, тези записи ще ми служат като компас в трудните моменти на работата.

Решено: ще водя записи във Форма на дневник.

I. ЛЮБИТЕЛСТВО

Днес с трепет очаквахме първия урок на Торцов. Но Аркадий Николаевич дойде в клас само за да ни заяви невероятно нещо: той назначава представление, в което ние ще играем откъслеци от пиеци по собствен избор. Това представление трябва да стане на голямата сцена, в присъствието на публика, трупата и художественото ръководство на театъра... Аркадий Николаевич иска да ни види през самото представление: на сцената, сред декори, с грим, костюми, пред осветената рампа. Според него, само такова показване може да даде ясна представа за степента на нашата сценичност.

Учениците замряха в недоумение. Да играем в нашия театър? Това е светотатство, оскверняване на изкуството! Искаше ми се да помоля Аркадий Николаевич да дадем представлението на друго, по-малко задължаващо място, но преди да успея да направя това, той вече излезе из класа.

Отмениха урока, а свободното време ни бе предоставено за избиране на откъслеци.

Планът на Аркадий Николаевич предизвика оживено обсъждане. Отначало малцина го одобриха. Особено горещо го поддържаха един младеж, Говорков, който, както чух, бе вече играл в някакъв малък театър, една красива, висока, пълна блондинка Веляминова и малкият, подвижен, приказлив Вюнцов.

Но постепенно и останалите започнаха да привикват към мисълта за предстоящото представление. Във въображението се замяркаха веселите светлинки на рампата. Скоро представлението започна да ни се струва интересно, полезно и даже необходимо. При мисълта за него сърцето ни започна да бие по-силно.

Аз, Шустов и Пущин бяхме отначало много скромни. Нашите мечти не отиваха по-далеч от водевили и леки комедии. Струваше ни се, че само те са ни по силите. А наоколо все по-често и уверено се произнасяха — отначало имената на руските писатели — Гогол, Островски, Чехов, а после и имената на световните гении. Незабелязано за самите нас ние променихме скромните позиции и ни

се поиска нещо романтично, костюмно, в стихове... Мен ме примамваше образът на Моцарт, Пущин — на Салери, Шустов мислеше за Дон Карлос. После заговорихме за Шекспир и най-после аз избрах ролята на Отело. Спрях се на тази роля, защото в къщи нямах Пушкин, а Шекспир имах: овладя ме такава жажда, такова желание веднага да се заловя за работа, че не можех да губя време за търсене на книги. Шустов се зае с изпълнението на Яго.

Същия ден обявиха, че първата репетиция е определена за утре.

Като се върнах в къщи, затворих се в стаята си, намерих „Отело“, седнах по-удобно на дивана, с благоговение разтворих книгата и започнах да чета. Но още от втората страница ми се поиска да играя. Въпреки моето намерение, ръцете ми, краката ми, лицето ми сами се раздвишиха. Не можах да се сдържа да не почна да декламирам. А тук се намери и голям кокален нож за разрязване на книги. Пъхнах го в колана на панталона, като кама. Мъхнатият пешкир замени кърпата за глава, а пъстрата превръзка на завесите на прозорците изпълни ролята на превръзка. От чаршафи и одеяла си направих нещо като риза и халат. Чадърът се обърна на ятаган. Липсваше ми само щит. Спомних си, че в съседната стая — трапезарията — зад шкафа има голяма табла, която може да ми замести щита. Трябваше да се реша да изляза.

Като се въоръжих, почувствувах се истински воин, величествен и красив. Но общият ми вид бе съвременен, културен, а Отело е африканец! В него трябва да има нещо подобно на тигъра. За да намеря характерните движения на тигъра, аз предприех редица упражнения: ходих по стаята с хълзгаша се, крадлива походка, ловко се промъквах в тесните пътеки между мебелите, криех се зад гардероба, очаквайки жертвата; с един скок излизах от засадата, нападах въображаемия противник, който се заместваше от голяма възглавница, душех я и „по тигърски“ я мачках под себе си. После възглавницата ставаше за мен Дездемона. Страстно я прегръщах, целувах ѝ ръката, която се представляваше от опънатия ъгъл на кальфа, после с презрение я захвърлях далече и отново я прегръщах, после я душех и плачех над въображаемия труп. Много от моментите ми се удаваха чудесно.

Така, незабелязано за себе си, аз съм работил почти пет часа. Това по принуждение не може да се направи! Само при артистическо

въодушевление часовете изглеждат минути. Ето доказателство на това, че преживянето от мен състояние бе истинско вдъхновение.

Преди да сваля костюма, аз се възползвах от това, че всички в квартирата спяха, промъкнах се в празния вестибюл, където имаше голямо огледало, запалих електричеството и се погледнах. Видях съвсем не това, което очаквах. Намерените от мен през време на работата пози и жестове се оказаха не такива, каквито си ги представях. Освен това, огледалото показва във фигурата ми такава неодяланост, такива некрасиви гримаси, които по-рано не познавах у себе си. От това разочарование цялата ми енергия изчезна.

... 19 ... Г.

Събудих се доста по-късно от обикновено, бързо се облякох и изтичах в школата. Когато влязох в репетиционната стая, където вече ме чакаха, така се засрамих, че вместо да се извиня, казах глупавия, обикновен израз:

— Изглежда, че малко съм закъснял.

Рахманов дълго ме гледа с укор и най-после каза:

— Всички седят, чакат, нервничат, ядосват се, а на вас ви се струва, че само малко сте закъснял! Всички са дошли тук възбудени от предстоящата работа, а вие постъпихте така, че загубих желание да се занимавам с вас. Мъчно се възбужда желание за творчество, а да се убие е извънредно лесно. Какво право имате вие да спирате работата на цялата група? Аз много уважавам нашия труд, за да допусна такава дезорганизация, и затова смятам, че съм длъжен да бъда по военному строг при колективна работа. Актьорът, като войник, трябва да има желязна дисциплина. За първия път ще се огранича с мъррене, без записване в дневника. Но вие трябва веднага да се извините пред всички, за в бъдеще да си създадете правило да се явявате на репетиция четвърт час по-рано, а не след почването.

Аз побързах да се извиня и обещах да не закъснявам. Обаче Рахманов не поискава да започне работа: според него първата репетиция е събитие в артистическия живот, за нея трябва завинаги да се запази най-хубав спомен. А сегашната е похабена по моя вина. Така че забележителна за нас репетиция, вместо пропадналата първа, ще бъде утрешната. И Рахманов излезе от класа.

Но с това не се свърши инцидентът, защото ме чакаше друга „баня“, която ми устроиха моите приятели начело с Говорков. Тази „баня“ беше още по-гореща от първата. Сега вече няма да забравя днешната несъстояла се репетиция.

* * *

Готовех се рано да си легна да спя, тъй като след днешната „баня“ и вчерашното разочарование се страхувах да се заловя за ролята. Но видях парче шоколад. Намислих да го разтрия с масло. Получи се кафява маса. Тя добре полепна по лицето ми и ме превърна в мавър. От контраста с тъмната кожа зъбите ми изглеждаха по-бели. Седейки пред огледалото, дълго се любувах на блясъка им, учех се да се зъбя и да си пуля очите.

За да разбера по-добре и оцения грима, нужен ми беше костюм, а когато го облякох, поискав ми се да играя. Нищо ново не открих, а повторих това, което правих вчера, но то вече загуби своя интерес. Затова пък успях да видя каква ще бъде външността на моя Отело. Това е важно.

... 19 ... Г.

Днес е първата репетиция, явих се много рано. Рахманов ни предложи сами да наредим стаята и да поставим мебелите. За щастие, Шустов се съгласи на всички мои предложения, защото външната страна не го интересуваше. За мен бе много важно да наредя мебели както в моята стая. Без това не можех да си създам вдъхновение. Но не успях да постигна желания резултат. Мъчех се да повярвам, че се намирам в моята стая, но напразно, това само пречеше на играта ми.

Шустов знаеше вече целия текст наизуст, а аз бях принуден ту да чета ролята по тетрадка, ту да предавам със свои думи приблизителния смисъл на запомненото. Чудно, че текстът ми пречеше, а не ми помагаше, и с удоволствие бих минал без него, или бих го съкратил наполовина. Не само думите на ролята, но и чуждите за мен мисли на поета и показаните от него действия стесняваха свободата ми, от която се наслаждавах през време на етюдите в къщи.

Още по-неприятно беше това, че не можех да позная гласа си. Освен това оказа се, че нито мизансценът, нито образът, установлен от мен при домашната работа, не се слива с писата на Шекспир. Например, как да вмъкна в сравнително спокойната начална сцена на Яго и Отело яростното зъбене, обръщане на очите, „тигровите“ движения, които ме въвеждаха в ролята.

Но не успях да се откажа от този начин на дивашка игра и от създадения от мен мизансцен, защото в замяна нямах нищо друго. Аз четях текста на ролята особено, играех дивака — особено, без връзка между едното и другото. Думите пречеха на играта, а играта на думите; неприятно състояние на общо несъгласие.

Пак не намерих нищо ново при домашната работа и повтарях старото, което вече не ме задоволяваше. Какво е това повторение на едни и същи усещания и методи? Кому принадлежат — на мен или на дивия мавър? Защо вчерашната игра прилича на днешната, а днешната — на утрешната? Или въображението ми е пресъхнало? Или в моя ум няма материал за ролята? Защо отначало работата вървеше така бързо, а после се спря на едно място?

Докато разсъждавах така, в съседната стая хазяите се събраха на чай. За да не привлека към себе си вниманието им, трябваше да пренеса занятията си на друго място в стаята и да говоря по-тихо. За мое учудване, тези малки промени ме оживиха, накараха ме някак по-другояче да се отнеса към моите етюди и към самата роля.

Тайната е открита! Тя се състои в това, че не може дълго да се затъва на едно и също и без край да се повтаря.

Решено. Утре на репетицията ще направя промяна във всичко: и в мизансцена, и в изпълнението на ролята, и в отношението ми към нея.

... 19 ... Г.

Още от първата сцена на днешната репетиция аз започнах да импровизирам: вместо да ходя — седнах и започнах да играя без жестове, като изхвърлих присъщите движения на дивак. И какво? Още от първите думи се обърках, забравих текста, обикновените интонации и спрях. Трябваше по-скоро да се върна към първоначалния начин на игра и мизансцен. Изглежда, че вече не мога да мина без усвоените начини на изобразяване дивак. Не аз тях, а те мен ръководят. Какво е това? Робство ли?

... 19 ... Г.

Общото състояние на репетицията е по-добро: привиквам към помещението, в което работим, и към хората, които присъствуват. Освен това, несъвместимото започва да се съгласува: по-рано моят начин на изобразяване на дивак никак не се сливаше с Шекспир. През време на първите репетиции чувствувах фалш и насилие, когато вмъквах в ролята измислените характерни маниери на африканец, а сега като че ли успях да присадя нещо към репетираната сцена. Поне не чувствувах толкова остро несъгласието с автора.

Днес имаме репетиция на голямата сцена. Разчитах на чудодейната, възбудителна атмосфера на кулисите. А какво излезе? Вместо ярко осветена рампа — суматоха, натрупани декори, беше полуутъмено, тихо, безлюдно. Грамадната сцена се оказа ненаредена и празна. Само до самата рампа се намираха няколко виенски стола, които очертаваха контурите на бъдещата декорация, а от дясното бе поставена стойка, в която горяха три електрически лампи.

Щом се качих на сцената, пред мен израстна нейният грамаден отвор, а зад него — стори ми се, че се намира безкрайно дълбоко, тъмно пространство. За пръв път видях зрителната зала от сцената при вдигната завеса, празна и безлюдна. Някъде там — стори ми се, много далече — светеше електрическа лампичка под абажур. Тя осветляваше лежащи на масата листове бяла хартия; нечии ръце се готвеха да записват всяка дума... Сякаш целият се разтворих в пространството.

Някой извика: „Почвайте“. Предложиха ми да вляза във въображаемата стая на Отело, очертана от виенските столове, и да седна на мястото си. Седнах, но не на този стол, на който трябваше да седна според моя мизансцен. Самият автор не познаваше плана на своята стая. Трябваше други да ми обяснят кой стол какво представлява. Дълго не можах да се побера в малкото пространство, обградено със столове; дълго не можах да съредоточа вниманието си върху това, което става наоколо. Трудно ми беше да се заставя да гледам Шустов, който стоеше до мен. Вниманието ми се отвличаше ту в зрителната зала, ту в съседните до сцената стаи — работилници, в които, въпреки нашата репетиция, животът си вървеше — ходеха хора, пренасяха някакви неща, пилиха, чукаха, спореха.

Въпреки всичко това, аз продължавах автоматически да говоря и действувам. Ако дългите домашни упражнения не бяха втълпили в мен начините на дивашка игра, текста, интонацията, щях да спра още от първите думи. Впрочем в края на краишата това стана. Виновен за това беше суфльорът. За пръв път узнах, че този „господин“ е отчаян интригант, а не приятел на актьора. Според мен, този суфльор е добър,

който умее цялата вечер да мълчи, а в критичен момент да каже само една дума, която ненадейно артистът е забравил. Но нашият суфльор през цялото време непрестанно съскаше и ужасно пречеше. Не знаех къде да се дяна и как да се избавя от този извънредно усърден помощник, който сякаш влизаше през ухото в самата душа. В края на краишата той ме победи. Аз се обърках, спрях се и го помолих да не ми пречи.

... 19 ... Г.

Ето и втората репетиция на сцената. Отидох в театъра рано и реших да се готвя за работа не насаме — в тоалетната, а при всички — на самата сцена. Там кипеше работа. Определяха декорите и бутафорията за нашата репетиция. Започнах своите приготовления.

Щеше да бъде безцелно всред царуващия хаос да търся онези удобства, към които съм привикнал през време на упражненията си в къщи. Преди всичко трябваше да свикна със заобикалящата ме нова за мен обстановка. Затова се приближих до авансцената и започнах да гледам зловещия черен отвор на сценичната рамка, за да привикна към нея и да се освободя от привличането на зрителната зала. Но колкото повече се стараех да не забелязvам пространството, толкова повече мислех за него и толкова по-силно ставаше привличането ми към зловещата тъмнина, зад порталите. В това време минаващият покрай мен работник разпръсна гвоздеи. Помогнах му да ги събере. И изведнаж ми стана добре, дори уютно на голямата сцена. Но гвоздеите бяха събрани, добродушният ми събеседник си отиде и отново ме потисна пространството и пак започнах сякаш да се губя в него. А току-що се чувствувах чудесно! Впрочем това е ясно: докато събирах гвоздеите, не мислех за това. Побързах да напусна сцената и седнах в партера.

Започна репетицията на другите откъслеци; но аз не виждах какво става на сцената, а с трепет очаквах своя ред.

Има и хубава страна в мъчителното очакване. То довежда человека до този предял, когато му се иска по-скоро да настъпи и после да се свърши това, от което се страхува. Днес ми се случи да преживея такова състояние.

Когато най-после настъпи моят ред и излязох на сцената, там вече имаше декорация, направена от отделни стени на павильони^[1], кулиси и др. Някои части бяха обърнати наопаки. Мебелите също бяха различни. Но въпреки това общият вид на сцената при осветлението беше приятен и в приготвената за нас стая на Отело бе уютно. При

голямо напрежение на въображението в тази обстановка можеше да се намери нещо напомнящо моята стая.

Щом завесата се вдигна и видях зрителната зала, цял попаднах в нейна власт. При това в мен се роди ново, неочеквано усещане. Работата се състои в това, че декорите и таванът заграждаха от актьора отзад дълбочината на сцената, отгоре — грамадното тъмно пространство, а от страни — близките на сцената стаи и складове за декори. Разбира се, такова изолиране е приятно. Но лошото е там, че декорите добиват значение на рефлектор, който отблъсва цялото внимание на актьора в зрителната зала. Също така музикалната естрада като раковина отражава звуците на оркестъра към слушателите. Още едно ново нещо: от страх в мен се яви желание да забавлявам зрителите, да не им доскучае! Това ме дразнеше, пречеше ми да вникна в предстоящата игра и движение; говоренето на звучния текст, обикновените движения изпреварваха мислите и чувствата. Появи се бързане, скороговорка. Тази бързина се предаде на действията и жестовете. Така бързах с текста, че едва си поемах дъха и не можех да изменя темпото. Дори любимите места на ролята се мяркаха като телеграфни стълбове при пътуване с влак. Най-малко запъване — и катастрофата е неизбежна. Не веднаж поглеждах с молба суфльора, но той като че нищо не схващаше и старателно си навиваше часовника. Нямаше съмнение, че това е отмъщение за бележката, която му направих.

На генералната репетиция отидох в театъра още по-рано от обикновено, за да мога да се погрижа за грима и костюма си. Сложиха ме в чудесна стаичка и ми приготвиха музейния източен халат на Мароканския принц от „Шейлок“. Всичко това ме задължаваше да играя добре. Седнах до гримърната маса, на която бяха пригответи няколко перуки, креп и разни принадлежности за грим.

С какво да почна? Започнах да вземам с четката кафява боя, но тя беше толкова втвърдена, че с мъка успях да откача малък слой, който не оставяше никакви следи по кожата. Заместих четката с разтрушовка. Същият резултат. Намазах с боя пръста си и започнах да натривам кожата. Този път успях малко да я боядисам. Повторих същия опит с другите бои, но само една от тях, небесната, лягаше добре. Обаче небесната боя не бе нужна за грима на мавъра. Опитах се да намажа страната си с лак и да залепя малък кичур креп. Лакът щипеше, крепът стърчеше... Премерих една перука, втора, трета, без да разбера отначало коя е предната и коя задната им част. И трите перуки при негримирано лице доста личеха. Исках да махна малкото грим, който с такъв труд успях да сложа на лицето си. Но как да го махна?

В това време в гримърната влезе висок, много слаб човек с очила и бяла престишка, с щръкнали мустаци и бяла брадичка. Този „Дон Кихот“ се прегъна на половина и без дълги разговори започна да ми „обработва“ лицето. С вазелин той бързо махна всичко, което бях намазал, и започна наново да слага бои, като предварително намазваше четката с мазнина. Върху мазната кожа боите лягаха лесно и равномерно. После „Дон Кихотът“ покри лицето ми с тъмен загар, както бе нужно за мавър. Но мен ми беше мъчно за първия, по-тъмен цвят, който даваше шоколадът: тогава по-силно блестеше бялото на окото и зъбите.

Когато гримът бе свършен, костюмът облечен и се погледнах в огледалото, искрено се учудих на изкуството на „Дон Кихота“ и започнах да се любувам на себе си. Недодялаността на тялото се

изгуби под гънките на халата, а изработените от мен дивашки маниери твърде подхождаха към общия вид.

В гримьорната идваха Шустов и други ученици. На тях също им правеше впечатление моята външност и те я одобряваха единодушно, без сянка от завист. Това ме ободри и ми възвърна предишната самоувереност. На сцената ме порази необикновеното поставяне на мебелите: едно от креслата беше неестествено отдръпнато от стената, почти на средата на сцената, масата много дръпната към суфльорската будка и сякаш сложена на показ на авансцената, на най-видното място. От вълнение се разхождах по сцената и закачах с полите на костюма и ятагана мебелите и ъглите на декорите. Но това не ми пречеше на машиналното бърборене думите на ролята и на непрекъснатото движение по сцената. Изглеждаше, че ще успея да стигна до края на откъслека. Но когато стигнах до най-важния момент на ролята, в главата ми неочеквано се мярна мисълта: „Сега ще спра“. Обхвана ме паника и аз мъкнах объркан, а пред очите ми се мяркаха бели, празни кръгове... Сам не зная как и какво ме отправи пак към автоматичността, която и този път спаси загиващия.

След това махнах с ръка. Една мисъл ме владееше: по-скоро да свърша, да се разгримирам и да избягам от театъра.

И ето ме в къщи сам. Настроението ми е непоносимо. Исках да отида на гости, да се развлека, но не отидох: струва ми се, че всички вече са узнали за моя позор и ме показват с пръст.

За щастие, дойде милият, трогателен Пущин. Той ме забелязал в числото на зрителите и искаше да узнае моето мнение за неговото изпълнение на Салери. Но аз не можех нищо да му кажа, защото, макар и да гледах играта му зад кулисите, от вълнение и очакване на моето излизане нищо не видях какво става на сцената. За себе си нищо не попитах. Страхувах се от критиката, която можеше да убие остатъка на вярата ми в себе си.

Пущин говори много хубаво за писаната на Шекспир и за ролята Отело. Но той предявява към нея такива искания, на които аз не мога да отговоря. Той много хубаво говори за мъката, учудването и удара, който е получил мавърът, когато узнава и повярва, че под прекрасната маска на Дездемона живее ужасен порок. Това я прави в очите на Отело още по-отвратителна.

След излизането на приятеля ми аз се опитах да мина някои места на ролята в духа на тълкуването на Пуцин — и се просълзих: толкова ми стана жално за мавъра.

Днес е представлението. Всичко от по-рано ми е известно: как ще отида в театъра, как ще седна да се гримирам, как ще се появи „Дон-Кихотът“ и ще се прегъне на половина. Но дори ако си харесам грима и поискам да играя, — все едно, от това нищо няма да излезе. Всичко ми беше напълно безразлично. Това състояние продължи докато влязох в гримърната. В този момент сърцето ми така заби, че дъхът ми спря. Усетих силна слабост и да ми се повръща. Стори ми се, че се разболявам. Отлично! С болестта ще мога да оправдая неуспеха си на първото явяване на сцената.

Преди всичко на сцената ме смути необикновената тържествена тишина и ред. Когато излязох из тъмнината на кулисите на пълната светлина на рампата, софитите, фенерите, аз се замаях и ослепях. Осветлението бе толкова силно, че се образува светлинна завеса между мен и зрителната зала. Почувствувах се ограден от публиката и свободно въздъхнах. Но очите ми скоро привикнаха към рампата и тогава мракът на зрителната зала стана още по-страшен, а привличането на публиката още по-силно. Струваше ми се, че театърът е препълнен от зрители, че хиляди очи и бинокли са отправени само към мене. Те сякаш от край до край пронизваха своята жертва. Чувствувах се роб на тази хилядна тълпа и станах раболепен, безпринципен, готов на всянакъв компромис. Искаше ми се да се обърна наопаки, да се подмажа, да дам на публиката повече от това, което имам и което мога да дам. Но вътре, както никога, бе празно.

От извънредното старание да изтискам от себе си чувство, от безсилие да изпълня невъзможното, в цялото ми тяло се появи напрежение, което достигаше до спазми, които сковаваха лицето, ръцете, цялото тяло, парализираха движенията, походката. Всички сили отиваха за това безсмислено, безплодно напрежение. Трябваше да помогна на вдървеното тяло и чувство с гласа, който достигна до вик. Гърлото се сви, дишането спря, звукът стигна до пределната горна нота, от която не успях вече да го сваля. В резултат — прегракнах.

Трябаше да усилия външното действие на играта. Вече не бях в състояние да задържа ръцете си, краката си, думите, които усилваха общото напрежение. Беше ме срам за всяка дума, която произнасях, за всеки жест, който правех, и едновременно се критикувах. Червях се, стисках пръстите на краката и ръцете си и с всичка сила се облягах на гърба на креслата. От безпомощността и срама неочеквано ме овладя злоба. Сам не зная на кого — на себе си или на зрителите. При това за няколко минути се почувствувах независим от всичко заобикалящо ме и станах извънредно смел. Знаменитата фраза: „Кръв, Яго, кръв!“ изказах въпреки волята си. Това беше викът на екзалтиран страдалец. Как излезе това — сам не зная. Може би почувствувах в тези думи осърбената душа на доверчивия човек и искрено го съжалих. При това тълкуването за Отело, направено наскоро от Пущин, възкръсна в паметта ми с голяма яснота и развълнува чувствата ми.

Стори ми се, че зрителната зала за момент наостри уши и долових лек шепот.

Щом почувствувах одобрение, в мен закипя енергия, която не знаех къде да насоча. Тя ме носеше. Не помня как играх до края на сцената. Помня само, че рампата и мракът в залата изчезнаха от моето внимание, че се освободих от всякакъв страх и че на сцената се създаде за мен нов, непознат, упоителен живот. Не познавам по-голямо наслаждение от тези няколко минути, преживени от мен на сцената. Забелязах, че Паша Шустов се учуди от моето прераждане. Запалих го и той започна да играе с голямо въодушевление.

Завесата се спусна и в зрителната зала започнаха да ръкопляскат. Стана ми леко и радостно. Вярата в моя талант изведнаж закрепна. Появи се гордостта. Когато победоносно се връщах в гримьорната, струваше ми се, че всички ме гледат с възторг.

Като се докарах, както прилича на гастролър, важно и, както си спомням сега, с престорено безразличие, влязох през антракта в зрителната зала. За мое учудване, тя нямаше празнично настроение, нямаше дори пълно осветление, както трябаше да бъде на „истинско“ представление. Вместо хилядна тълпа, както ми се стори от сцената, видях всичко двадесет души. За кого се старах? Впрочем скоро успях да се утеша: „Нека зрителите на днешното представление да са малко, — казах си — но те са познавачи на изкуството: Торцов, Рахманов и прочутите артисти от нашия театър. Ето кой ми ръкопляска! Аз няма

да заменя техните редки аплодисменти за бурните овации на хилядната тълпа...“

Като избрах в партера място, което добре се виждаше от Торцов и Рахманов, седнах с надежда, че те ще ме повикат и ще ми кажат нещо приятно!

Рампата светна. Завесата се вдигна и веднага от стълбата, прикачена за декорацията, полетя надолу ученичката Малолеткова. Тя падна на пода и извика: „Помощ!“ с такъв сърцераздирателен вик, че изтръпнах. После започна да говори нещо, но толкова бързо, че нищо не можеше да се разбере. После неочеквано забрави ролята, спря се на половин дума, закри си лицето с ръце и избяга зад кулисите, откъдето се чуха одобряващи и увещаващи я гласове. Завесата се спусна, но в ушите ми още звучеше вика й: „Помощ!“ Какво значи талантът! За да го почувствуваш, достатъчно е едно излизане и една дума.

Торцов, както ми се стори, бе силно наелектризиран. „Та и с мен се случи същото, като с Малолеткова, — разсъждавах си аз — една фраза: «Кръв, Яго, кръв!» и зрителите бяха под моя власт“.

Сега, когато пиша тези редове, не се съмнявам в своето бъдеще. Но тази увереност не ми пречи да съзнавам, че големият успех, който си приписах, като че го нямаше. А все пак някъде в дълбочината на душата ми самоувереността тръбеше победа.

[1] Множество от думите са със запазен стар правопис, според тогавашните (1945 г.) правила. Примери, които следват, но не са отбелязвани специално: потик, потиковам, изведенаж, веднаж, свърхзадача, репертуар, постановачни, въспоменание, Февруарий, промеждутаци, услушаха, смрадльовци и др. — Бел.zelenkroki. ↑

II. СЦЕНИЧНО ИЗКУСТВО И ЗАНАЯТ

Днес се събрахме, за да изслушаме забележките на Торцов за нашата игра на представлението. Аркадий Николаевич каза:

— Преди всичко в изкуството трябва да умеем да виждаме и разбираме прекрасното. Затова най-напред да си спомним и отбележим положителните моменти на представлението. Такива моменти имаше само два: първият, когато Малолеткова се търкули от стълбата с отчаян вик „помощ!“, а вторият беше на Названов, в сцената „Кръв, Яго, кръв!“ В двата случая, както вие, които играехте, така и ние, които гледахме, с цялото си същество се отдаохме на това, което става на сцената, замряхме и заживяхме с едно общо вълнение.

Тези сполучливи моменти, взети отделно от цялото, могат да се признаят за изкуство на преживяването, което се усъвършенствува в нашия театър и се изучава тук в школата.

— Какво е изкуство на преживяването? — заинтересувах се аз.

— Вие го познахте от собствен опит. Разкажете ни как усетихте тези моменти на истинско творческо състояние.

— Нищо не зная и не помня — отговорих аз, замаян от похвалата на Торцов — Зная само, че това бе незабравима минута, че само така искам да играя и че на такова изкуство съм готов цял да се отдам.

Трябаше да мълкна, иначе щях да се разплача.

— Как?! Не помните ли своето вътрешно състояние на търсене нещо страшно? Не помните ли, че вашите ръце, очи и цялото ви същество се готвеше някъде да се хвърли и да улови нещо? Не помните ли как си хапехте устните и едва сдържахте сълзите си? — разпитваше Аркадий Николаевич.

— Ето сега, когато mi разказахте това, което е ставало, като че започвам да си спомням своите усещания — признах аз.

— А без мен не бихте ли могли да разберете това?

— Не, не бих могъл.

— Значи вие действувахте подсъзнателно?

— Не зная, може би. А това хубаво ли е или лошо?

— Много хубаво, ако подсъзнанието ви поведе по верен път, и лошо, ако се изльже. Но на представлението то не ви изльга и това, което ни дадохте в няколкото сполучливи минути, бе превъзходно, по-хубаво от всичко, което може да се пожелае.

— Истина ли? — запитах повторно, задушвайки се от щастие.

— Да! Защото най-хубаво е, когато актьорът цял е овладян от писцата. Тогава, въпреки волята си, той живее ролята, без да забелязва как чувствува, без да мисли какво прави, и всичко излиза от само себе си, подсъзнателно. Но за съжаление, ние не умеем винаги да управляваме такова творчество.

— Значи получава се безизходно положение: трябва да се твори вдъхновено, но това умее да прави само подсъзнанието, а ние не го владеем. Извинете, моля, къде е изходът? — чудеше се и леко иронизираше Говорков.

— За щастие, има изход! — прекъсна го Аркадий Николаевич. — Той се заключава не в прокото, а в косвеното въздействие на съзнанието върху подсъзнанието. Работата е там, че в човешката душа съществуват някои страни, които се подчиняват на съзнанието и волята. Тези страни са способни да въздействуват върху нашите непроизволни, психически процеси.

Наистина това изисква доста сложна творческа работа, която само отчасти минава под контрола и под непосредственото въздействие на съзнанието. В по-голямата си част тази работа се явява подсъзнателна и непроизволна. Тя стои и над най-изкусната, най-гениалната, най-недосегаемата, магическа художничка — нашата органическа природа. С нея не може да се сравнява и най-съвършената актьорска техника. Тя стои и над теорията! Такъв възглед и отношение към артистическата ни природа е характерен за изкуството на преживяването — разпалено говореше Торцов.

— А ако природата започне да капризниччи? — попита някой.

— Трябва да умеем да я възбудждаме и направляваме. За това съществуват особени психотехнически начини, които ще трябва да изучите. Тяхната цел е по съзнателен и косвен път да будят и въвличат в творчество подсъзнанието. Ненапразно една от главните основи на нашето изкуство на преживяването се явява принципът: „Подсъзнателно творчество на природата чрез съзнателната психотехника на артиста“. (Подсъзнателното — чрез съзнателното,

непроизволното — чрез произволното). Да предоставим всичко подсъзнателно на вълшебницата природа, а ние да се обърнем към това, което ни е достъпно — съзнателното отношение към творчеството и съзнателните методи на психотехниката. Преди всичко те ни учат, че когато подсъзнанието работи, трябва да умеем да не му пречим.

— Колко е чудно, че подсъзнанието се нуждае от съзнание! — учудих се аз.

— На мен това ми се струва нормално — отговори Аркадий Николаевич. — Електричеството, вятърът, водата и другите стихийни сили на природата имат нужда от сведущ и умен инженер, за да ги подчини на человека. Нашата подсъзнателна творческа сила също не може да мине без един вид инженер — без съзнателната психотехника. Само когато артистът разбере и почувствува, че вътрешният му и външен живот на сцената, при дадените условия, минава непринудено и нормално и стига до границата на естественото по всички закони на човешката природа, само тогава дълбоките скривалища на подсъзнанието предпазливо се разтварят и от тях излизат не всяка ясни за нас чувства. За късо или по-дълго време те ни овладяват и ни повеждат там, където им заповядва нещо вътрешно. Като не познаваме тази управляваща сила и не умеем да я изучим, ние я наричаме на нашия актьорски език просто „природа“.

Но стига да нарушим нашия правилен органически живот — да престанем вярно да творим на сцената — и веднага чувствителното подсъзнание се плаши от насилието и отново се скрива в своите дълбоки скривалища. За да не става това, преди всичко трябва да се твори правдиво.

Ето защо, както реализмът, така дори и натурализмът са необходими при вътрешния живот на артиста за възбуждане работата на подсъзнанието и поривите на вдъхновението.

— Значи в нашето изкуство е нужно непрекъснато подсъзнателно творчество — направих заключение аз.

— Винаги не може да се твори подсъзнателно и вдъхновено, — забележи Аркадий Николаевич — такива гении не съществуват. Затова нашето изкуство ни задължава само да подгответим почвата за такова истинско, подсъзнателно творчество.

— Как става това?

— Преди всичко трябва да се твори съзнателно и правдиво. Това създава най-добра почва за зараждане на подсъзнание и вдъхновение.

— Защо? — не разбрах аз.

— Защото съзнателното и правдивото ражда истината, а истината извиква вярата, а ако природата повярва на това, което става в човека, тя сама ще се залови за работа. После ще заработи подсъзнанието и може да се яви и вдъхновението.

— Какво значи да се играе „правдиво“ ролята? — продължавах да питам аз.

— Това значи: в условията на живота на ролята и в пълна аналогия с него правилно, логично, последователно, по човешки да се мисли, да се иска, стреми, действува, когато се играе на сцената. Щом достигне това, артистът се приближава до ролята и започва еднакво с нея да чувствува.

На нашия език това се казва: *да преживяваш ролята*. Този процес и думата, която го определя, получават в нашето изкуство изключително, първостепенно значение.

Преживяването помага на артиста да изпълни основната цел на сценичното изкуство, която се заключава в *създаването „живота на човешкия дух“ на ролята и в предаването този живот на сцената в художествена форма*.

Както виждате, нашата главна задача не се състои в това да представим живота на ролята само във външните му прояви, но главно да създадем на сцената вътрешния живот на представяното лице и на цялата пьеса, като приспособим към този чужд живот собствените си човешки чувства, като му отдадем всички органически елементи на душата си.

Запомнете веднаж завинаги, че трябва да се ръководите от тази главна, основна цел на нашето изкуство през всички моменти на творчеството и вашия живот на сцената. Ето защо преди всичко мислим за вътрешната страна на ролята, т.е. за нейния психически живот, който се създава с помощта на вътрешния процес на преживяване. Той е главният момент на творчеството и първата грижа на артиста. Трябва ролята да се преживява, т.е. да се изпитват аналогични с нея чувства всеки път, при всяко нейно повторение.

„Всеки голям артист трябва да чувствува и действително чувствува, това, което представлява, — казва старият Томазо Салвини,

най-добрият представител на това направление. Дори намирам, че е длъжен да се вълнува не само докато изучава ролята, но в по-голяма или по-малка степен при всяко нейно изпълнение за първи или хиляден път“^[1]... — прочете Аркадий Николаевич от подадената му от Иван Платонович статия на Томазо Салвини (неговият отговор на Коклен). И нашият театър така разбира изкуството на актьора.

... 19 ... Г.

Под влияние на дългите спорове с Паша Шустов, при пръв удобен случай казах на Аркадий Николаевич:

— Не разбирам, как може да се научи човек правилно да чувствува и преживява, ако на самия него не му се „чувствува“ и не му се „преживява“!

— Как мислите: може ли човек да застави себе си или другого да се заинтересува от ролята и от същественото в нея? — ме попита Аркадий Николаевич.

— Да допуснем, че може, макар това да не е лесно — отговорих аз.

— Може ли да се наблюдават в ролята интересните и важните цели, да се търси правилното отношение към нея, да възбуддаме в себе си верни стремежи, да изпълняваме съответните действия?

— Може — пак се съгласих.

— Опитайте се да извършите, но само непременно искрено, добросъвестно и до край, такава работа, като останете хладен и безучастен. Вие няма да успеете. Непременно ще се развълнувате и ще започнете да се чувствувате в положението на действуващото лице на пиемата, да преживявате свои, но аналогични с него чувства. Минете по такъв начин цялата роля и тогава ще се окаже, че всеки момент от вашия живот на сцената ще извика съответното преживяване. Непрекъснат ред от такива преживявания създава цялата линия от преживявания на ролята, „живота на нейния човешки дух“. Именно такова съзнателно състояние на артиста, в атмосферата на истинска вътрешна правда, най-добре възбудда чувството и се явява най-благотворна почва за късо или по-продължително оживяване на работата на подсъзнанието и за пориви на вдъхновение.

От всичко казано разбрах, че изучаването на нашето изкуство се свежда до усвояване психотехниката на преживяването. Преживяването ни помага да изпълним основната цел на творчеството — създаване „живота на човешкия дух“ на ролята — опитваше се Шустов да направи заключение.

— Целта на нашето изкуство не е само създаването „живота на човешкия дух“ на ролята, но също и външното ѝ предаване в художествена форма — поправи Торцов Шустов. — Затова актьорът трябва не само вътрешно да преживява ролята, но и външно да въплъща превъзходното. При това забележете, че зависимостта на външното предаване от вътрешното преживяване е особено силна именно в нашето изкуство. За да отразим най-тънкия и често подсъзнателен живот, трябва да притежаваме изключително отзивчив и превъзходно разработен гласов и телесен апарат. Гласът и тялото трябва с голяма чувствителност и непосредственост, мигновено и точно да предават най-тънките, почти неуловими вътрешни чувства. Ето защо артистите от нашия отдел на изкуството трябва много повече отколкото в другите видове изкуства да се погрижат не само за вътрешния апарат, който създава процеса на преживяванията, но и за външния, телесен апарат, който вярно да предаде резултатите от творческата работа на чувствата, — неговата външна форма: *въплъщаването*.

На тази работа оказва голямо влияние подсъзнанието. И в областта на въплъщението с подсъзнанието не може да се сравни и най-изкусната актьорска техника, макар последната самонадеяно да претендира за превъзходство.

Намекнах ви през последните два урока, в най-общи черти, в какво се заключава нашето изкуство на преживяването — завърши Аркадий Николаевич.

Ние вярваме и положително знаем от опит, че само такова сценично изкуство, което е наситено с живите, органически преживявания на човека-артист, може художествено да предаде всички неуловими отблъсъци и цялата дълбочина на вътрешния живот на ролята. Само такова изкуство може изцяло да завладее зрителя, да го накара не само да разбере, но главно да преживее всичко, което става на сцената, да обогати вътрешния му опит, да остави в него неизличими от времето следи.

Но освен това, — и това е също извънредно важно, — главните основи на творчеството и законите на органическата природа, на които се гради нашето изкуство, запазват артиста от изкълчване. Кой знае с какви режисьори и в какви театри ще ви се случи да работите. Не всички и не навсякъде се ръководят при творчество от изискванията на

самата природа. В повечето случаи последните грубо се насиляват и това винаги тласка артиста към изкълчване. Ако добре познавате границите на истинското изкуство и органическите закони на творческата природа, няма да се заблудите и ще можете да се оправяте в своите грешки, ще имате възможност да ги поправяте. Без здравите основи, които може да ви даде изкуството на преживяването, което се ръководи от законите на артистическата природа, вие ще се заблудите, объркете и ще изгубите критерия. Ето защо смятам за задължително за всички артисти без изключение изучаването основите на нашето изкуство на преживяването. Всеки артист с него трябва да започва школната си работа.

— Да, да, именно към това се стремя с цялата си душа! — виках аз с възторг. — И колко се радвам, че успях, макар частично, да изпълня на представлението главната цел на нашето изкуство на преживяването.

— Не се увличайте преждевременно — охлади възторга ми Торцов. — Иначе по-късно ще трябва да изпитате най-горчиво разочарование. Не смесвайте истинското изкуство на преживяването с показаното от вас през цялата сцена на представлението.

— А какво показах аз? — попитах като престъпник пред присъдата си.

— Вече казах, че в цялата изиграна от вас голяма сцена имаше само няколко щастливи минути на истинско преживяване, което ви сроди с нашето изкуство. Аз се възползвах от тях, за да ви покажа, чрез пример, както на вас, така и на другите ученици, основите на нашата насока в изкуството, за които говорим сега. Колкото се отнася до цялата сцена на Отело и Яго, тя съвсем не може да се признае за изкуство на преживяването.

— А какво може да се признае?

— Така наречената „вътрешна игра“ — определи Аркадий Николаевич.

— Какво е това? — попитах аз, губейки почва под краката си.

— При такова изпълнение — продължаваше Торцов — отделни моменти се издигат неочеквано на голяма художествена висота и вълнуват зрителя. В тези минути артистът преживява или твори по вдъхновение. Но чувствувате ли се способен и достатъчно силен духовно и физически, за да изиграете петте големи действия на

„Отело“ със същото въодушевление, с което случайно изиграхте на представлението една късичка сценка — „Кръв, Яго, кръв“?

— Не зная...

— А аз сигурно зная, че такава задача не е по силите дори на артист с изключителен темперамент и при това с грамадна физическа сила! — отговори вместо мен Аркадий Николаевич. — Потребна е още, в помощ на природата, добре разработена психотехника. Но у вас всичко това още го няма, също както и у артистите с вътрешна игра, които не признават техниката. Те, както и вие, разчитат само на вдъхновението. Ако последното не дойде, и те и вие няма с какво да запълните празнините в играта, непреживените места на ролята. От тук произлизат дългите периоди на нервен упадък при изпълнение на ролята, пълното художническо безсилие и наивното, любителско надиграване. В тези моменти вашето изпълнение на ролята, както при всеки актьор на вътрешната игра, ставаше безжизнено, неосмислено, празно. Така, накуцвайки, моментите на въодушевление се редуваха с надиграването. Такова сценично изпълнение се нарича на актьорски език вътрешна игра.

Критиката на моите недостатъци, направена от Аркадий Николаевич, ми направи силно впечатление. Тя не само ме огорчи, но и изплаши. Аз изпаднах в отчаяние и не слушах какво продължи да говори Торцов.

... 19 ... Г.

Пак слушахме забележките на Аркадий Николаевич за нашата игра на представлението.

Като влезе в класа, той се обърна към Паша Шустов:

— На представлението вие също ни дадохте няколко интересни моменти от истинско изкуство, но само че не изкуство на преживяване, а колкото и да е странно това, *изкуство на представяне*.

— Представяне?! — много се учуди Шустов.

— Какво изкуство е това? — запитаха учениците.

— Това е втората насока на изкуството, а в какво се заключава тя, нека ви обясни този, който го показа в няколко сполучливи моменти на представлението.

— Шустов! Припомнете си как създавахте ролята Яго — предложи Торцов на Паша.

— Понеже знаех от вуйчо си някои работи за техниката на нашето изкуство, аз пристъпих направо към вътрешното съдържание на ролята и дълго се ориентирвах в него — сякаш се оправдаваше Шустов.

— Вашият вуйчо помогна ли ви? — осведоми се Аркадий Николаевич.

— Малко. В къщи, както ми се стори, аз постигнах истинско преживяване. Понякога и на репетициите чувствувах отделни места на ролята. Затова не мога да разбера, какво търси тук изкуството на представяне — продължаваше да се оправдава Паша.

— В това изкуство също преживяват своята роля веднаж или няколко пъти — в къщи или на репетиция. Съществуването на най-главния процес — преживяването — позволява да се смята и втората насока за истинско изкуство.

— В тази насока как се преживява ролята? Също като и в нашата ли? — попитах аз.

— Съвсем също, само че целта там е друга. Може да се преживява ролята всеки път, както при нас, в нашето изкуство. Но може да се преживее ролята само веднаж или няколко пъти, за да се

забележи външната форма на естествената проява на чувството, а като се забележи, да се научи да се повтаря тази форма механически, с помощта на приучените мускули. Това е представянето на ролята.

Така че в тази насока на изкуството процесът на преживяването не се явява като съществен елемент на творчеството, а само един от подготвителните етапи за по-нататъшната артистическа работа. Тази работа се заключава в търсене външна художествена форма на сценичното създаване, която нагледно да обяснява вътрешното му съдържание. При тези търсения артистът преди всичко се обръща към самия себе си и се стреми истински да почувствува — да преживее живота на изобразяваното от него лице. Но, повтарям, той си позволява да прави това не на представление, не през време на самото публично творчество, а само в къщи или на репетиции.

— Но Шустов си позволи да направи това на самото представление! Значи, това е било изкуство на преживяването — застъпих се аз.

Някой ме подкрепи, като каза че у Паша всред невярно изиграната роля имаше няколко момента на истинско преживяване, достойни за нашето изкуство.

— Не! — протестираше Аркадий Николаевич. — В нашето изкуство на преживяването всеки момент от изпълнението на ролята всеки път трябва да бъде отново преживян и въплътен.

В нашето изкуство много неща се правят като импровизация на една и съща тема, здраво определена. Такова творчество дава свежест и непосредственост на изпълнението. Това се видя в няколкото сполучливи моменти от играта на Названов. Но у Шустов аз не забелязах тази свежест в чувствуването на ролята. Напротив, той ме възхити на няколко места със своята яснота и артистичност. Но... в цялата му игра се чувствуваше студенина и това ме накара да заподозра, че той има веднаж завинаги установени форми за игра, които лишават изпълнението от свежест и непосредственост. Въпреки това, през всичкото време чувствувах, че оригиналът, от който изкусно е снето копието, е бил хубав, верен, че е говорил за истински, буен „живот на човешкия дух“ на ролята. Този отзив от вече преминалия някога процес на преживяването направи в отделни моменти играта, представянето, истинско изкуство.

— Откъде у мен, племенника на Шустов, изкуство на представяне?!

— Да потърсим причината. Разкажете по-нататък как работихте над Яго — предложи Торцов на Шустов.

— За да проверя, как се предават външно моите преживявания, аз се обърнах към помощта на огледалото — припомни си Паша.

— Това е опасно, но едновременно и характерно за изкуството на представянето. Имайте пред вид, че от огледалото трябва да се ползвате предпазливо. То приучва артиста да гледа не вътре в себе си, а вън от себе си.

— Но все пак огледалото ми помогна да видя и разбера как предавам външно чувствата си — оправдаваше се Паша.

— Вашите собствени чувства или подправените чувства на ролята?

— Моите собствени чувства, но подходящи за Яго.

— Така че при работата с огледалото вас ви интересуваше не толкова самата външност, не движенията, а главно как се отразяваха физически преживяванията вътре чувства, „живота на човешкия дух“ на ролята.

— Помня, че на някои места бях доволен от себе си, когато виждах правилното отражение на това, което чувствувах, — продължаваше да си спомня Паша.

— Е, вие установихте ли веднаж завинаги тези начини за изразяване на чувствата?

— Те сами се установиха от честото повтаряне.

— В края на краишата вие си изработихте определена външна форма на сценичната интерпретация за сполучливите места на ролята и добре сте овладели техниката на въплъщението им?

— Изглежда, да.

— И вие се ползувахте от тази форма всеки път, при всяко повтаряне на творчеството в къщи и на репетиция? — разпитваше Торцов.

— Сигурно по навик — призна Паша.

— Сега ми кажете още едно: появяваше ли се тази веднаж установена форма от само себе си, всякога вследствие на вътрешно преживяване, или тя, веднаж родена, завинаги оформена, се повтаряше механически, без всякакво участие на чувствата?

— Струваше ми се, че преживявам всеки път.

— Но на представлението това не достигаше до зрителите. При изкуството на представянето правят същото, което правите и вие: мъчат се да извикат и отбележат в себе си най-характерните човешки черти, които предават вътрешния живот на ролята. Като създаде за всяка от тях веднаж завинаги най-добрата форма, артистът се учи да я въпълъща механически, без никакво участие на чувствата в момента на представлението. Това се постига с помощта на приучените мускули на тялото, лицето, с помощта на гласа, интонацията, цялата виртуозна техника и методи на изкуството, с помощта на безкрайните повторения. Мускулната памет у артистите от изкуството на представянето е развита до крайност.

Привикнал към механическо възпроизвеждане на ролята, артистът повтаря своята работа без изразходване на нервна и душевна енергия. Последната се смята не само за непотребна, но дори и за вредна при творчество пред публика, понеже всяко вълнение нарушава самообладанието на артиста и изменя рисунъка и формата, определени веднаж завинаги. Нелепостта във формата и неувереността в предаването вредят на впечатлението.

Всичко това горе-долу се отнася и до отбелязаните места на вашето изпълнение на Яго.

Сега си спомнете какво ставаше при по-нататъшната ви работа.

— Другите места на ролята и самият образ на Яго не ме задоволяваха. В това се убедих също с помощта на огледалото — припомнинше си Шустов. — Като търсех в паметта си подходящ образ, спомних си за един познат — призна си Паша. — Мислено, го виждах редом с мене. Той ходеше, стоеше, седеше, а аз го гледах и повтарях всичко, което той правеше.

— Това е голяма грешка. В този момент вие сте изменили на изкуството на представянето и сте минали на просто дразнене, на копиране, подражание, което няма нищо общо с творчеството.

— А какво трябваше да направя, за да присадя към Яго случайния, взет от вън образ?

— Вие трябваше да преработите в себе си новия материал, да го оживите със съответните измислици на въображението, както това става при изкуството на преживяването.

След като оживеният материал е присаден към вас и образът на ролята мислено създаден, вие трябва да пристъпите към нова работа, за която образно разправя един от най-добрите представители на изкуството на представянето — известният французки артист Коклен — старият.

„Актьорът си създава модел във въображението, после, подобно на художника, улавя всяка негова черта и я нанася не на платното, а на самия себе си...“ — четеше Аркадий Николаевич от брошуруата на Коклен^[2], подадена му от Иван Платонович — „Той вижда Тартюф в някакъв костюм и го облича, вижда походката му и ѝ подражава, забелязва физиономията и я заема. Той приспособява към нея собственото си лице, — така да се каже, крои, реже и шие собствената си кожа, докато критикът, който се крие в неговото първо аз, не се почувствува доволен и не намери положителна прилика с Тартюф. Но това не е всичко: това ще бъде само външна прилика, подобна на изобразяваното лице, но не самият тип. Трябва актьорът да накара Тартюф да говори със същия глас, какъвто му се струва, че има Тартюф, и да определи целия развой на ролята, трябва да го накара да се движи, да ходи, жестикулира, слуша, да мисли като Тартюф, да вложи в него душата на Тартюф. Само тогава портретът е готов и може да се сложи в рамка, т.е. на сцената, и зрителят ще каже: «Ето Тартюф»... или пък: «Актьорът лошо е работил»“.

— Но това е извънредно трудно и сложно — развълнувах се аз.

— Да. Самият Коклен признава това. Той казва: „Актьорът не живее, а играе. Той остава хладен към предмета на своята игра, но изкуството му трябва да бъде съвършено“.

— И наистина — добави Торцов — изкуството на представяното изисква съвършенство, за да остане изкуство.

— Тогава не е ли по-просто да се доверим на природата, на естественото творческо и истинско преживяване? — продължавах да разпитвам аз.

— На това Коклен самоуверено заявява: „Изкуството не е реалният живот и дори не е негово отражение. Изкуството е творец. То създава свой собствен живот, извън времето и пространството, прекрасен със своята отдалеченост“.

Разбира се, ние не можем да се съгласим с такова самонадеяно предизвикателство на единствената съвършена и недосегаема

художница — творческата природа.

— Нима те самите вярват, че тяхната техника е по-силна от самата природа? Какво заблуждение! — не можех да се успокоя аз.

— Те вярват, че създават на сцената свой, по-добър живот. Не този реален, човешки живот, какъвто ние познаваме в действителността, а друг — подправен за сцената.

Ето защо артистите на представянето преживяват всяка роля правилно, по-човешки само в началото, в подготвителния период на работата, но в самия момент на творчеството, на сцената, те минават на условното преживяване. При това, за да го оправдаят, те привеждат такива доводи: театърът и представянето са условни, а сцената е много бедна от средства, за да даде илюзия на истинския живот; затова театърът не само че не трябва да избягва условностите, но трябва да ги търси.

Такова творчество е красиво, но не дълбоко, то е повече ефектно, отколкото силно; в него формата е по-интересна от съдържанието; то действува повече на слуха и на зрението, отколкото на душата, и затова по-скоро извиква възхищение, отколкото вълнение.

Наистина и при това изкуство могат да се получат силни впечатления. Те ни владеят, докато ги възприемаме, за тях запазваме красив спомен, но това не са онези впечатления, които топлят душата и дълбоко проникват в нея. Въздействието на такова изкуство е остро, но непродължително. Повече му се учудваме, отколкото да му вярваме. Затова не всичко му е достъпно. Това, което поразява с изненада и сценична красота, или това, което изисква картирен патос, е по средствата на това изкуство. Но за изразяване на дълбоки страсти неговите средства са или много разкошни, или много повърхностни. Тънкостта и дълбочината на човешкото чувство не се подават на техническо изразяване. Те се нуждаят от непосредствената помощ на самата природа в момента на естественото преживяване и неговото въплъщение. Въпреки това, представянето на ролята, подсказано от процеса на истинското преживяване, трябва да се признае за творчество, за изкуство.

... 19 ... Г.

На днешния урок Говорков уверяваше с голям възторг, че той е актьор на изкуството на представянето, че основите на тази насока са близки на душата му, че именно тях избира артистическото му чувство, на тях то се покланя; че именно така разбира той творчеството. Аркадий Николаевич се усъмни в истинността на уверенията му и напомни, че в изкуството на представянето е необходимо преживяване, а той не е убеден, че Говорков умее да владее този процес не само при работата на сцената, но дори и в къщи. Но той уверяваше, че винаги чувствува и преживява това, което прави на сцената.

— Всеки човек всяка минута от живота си чувствува и преживява нещо — каза Аркадий Николаевич. — Ако не чувствуващеше нещо, той щеше да бъде мъртъв. Само мъртвите нищо не усещат. Важното е какво преживявате на сцената — собствени чувства, аналогични с живота на ролята, или нещо друго, което не се отнася до нея.

Твърде често дори най-опитните актьори изработват в къщи и изнасят на сцената съвсем не това, което е важно и съществено за ролята и изкуството. Същото се случи с всички вас. Едни ни показваха на представлението гласа си, ефектната интонация, техниката на играта; други развеселяваха зрителите с оживено тичане, балетни подскачания, отчаяно прекаляване в играта, прельстяваха с красиви жестове и пози; с една дума, изнесоха на сцената това, което не е нужно за изобразяваните от тях лица.

И вие, Говорков, се приближихте към своята роля не от вътрешното ѝ съдържание, не от преживяването му и не от представянето му, а съвсем от друга страна, и мислите, че сте създали нещо в изкуството. Но там, където няма усещане на живото чувство, аналогично с това на изобразяваното лице, там не може да става дума за истинско творчество.

Затова не се лъжете, а по-добре се помъчете по-дълбоко да вникнете и разберете къде започва и къде свършва истинското

изкуство. Тогава ще се убедите, че вашата игра няма нищо общо с изкуството.

— А какво представлява тя?

— Занаят. Наистина, не лош, с доста прилично изработени начини на докладване на ролята и на условното й изобразяване.

Ще пропусна дългия спор, който Говорков започна, и ще премина направо на обяснението на Торцов за границите, които отделят истинското изкуство от занаята.

— Няма истинско изкуство без преживяване. Затова то започва там, където чувството влиза в своите права.

— А занаятът? — попита Говорков.

— Той започва там, където престава творческото преживяване или художественото представяне на неговите резултати.

Докато в изкуството на преживяването и в изкуството на представянето процесът на преживяването е неизбежен, в занаята той е ненужен и случаен. Този вид актьори не умеят да създават всяка роля различно. Те не умеят да преживяват и естествено да въплъщават преживяното. Актьорите-занаятчици умеят само да докладват текста на ролята, като съпровождат доклада си с веднаж завинаги изработени начини на сценична игра. Това много опростява задачите на занаята.

— В какво се състои това опростяване? — попитах аз.

— Ще разберете това по-добре, когато узнаете откъде са дошли и как са се създали начините на занаятчийската игра, които ние наричаме на нашия език *актьорски шаблони*. Ето от къде са се явили и как са се изработили:

За да се предадат чувствата на ролята, артистът трябва да ги познава, а за да ги познава, трябва сам да изпита подобни преживявания. Самото чувство не може да се подражава, могат да се подражават само резултатите от външното му проявление. Но занаятчиите не умеят да преживяват ролята, затова те никога не познават външните резултати на този творчески процес.

Какво да се прави? Как да се намери външната форма, без да е подсказана от вътрешното чувство? Как да се предадат с глас и движения външните резултати на несъществуващото преживяване? Нищо друго не остава, освен да се прибегне до условно актьорско подражаване. Това е много просто, формално, външно изобразяване на

чувствата на ролята, непреживявани и затова непознати на самия актьор, който изпълнява ролята. Това е повърхностно подражание.

С помощта на мимиката, гласа, движенията актьорът-занаятчия от сцената поднася на зрителя само външни шаблони, които уж изразяват вътрешния „живот на човешкия дух“ на ролята, мъртва маска на несъществуващо чувство. За такова външно подражаване е изработен цял асортимент от всевъзможни актьорски изобразителни методи, които уж предават с външни средства всевъзможните чувства, които могат да се срещнат в сценичната практика. В тези занаятчийски методи самото чувство не съществува, а има само подражания, подобно на предполагания външен резултат; духовно съдържание няма, а има само външни методи, които уж го изразяват.

Едни от тези завинаги определени методи се запазват от занаятчийската традиция, наследена от предшествениците, като например слагането ръката на сърцето при изразяване на любов, или разкъсване на яката при представяне на смърт. Други са взети в готов вид от талантливи съвременници (като изтриване на челото с външната страна на ръката, както е правила Вера Федоровна Комисаржевска в трагични моменти на ролята). Трети начини се измислят от самите актьори.

Съществува особен, занаятчийски начин за докладване на ролята, т.е. за гласа, за дикцията и за говоренето (прекалени звукови повишения и понижения в силните места на ролята с присъщите актьорски трептения на гласа или с особени декламационни гласови фиоритури). Съществуват начини за ходене (актьорите-занаятчии не ходят, а шествуват по сцената), за движения и действия, за пластика и за външна игра (те са по-особено остри у актьорите-занаятчии и се основават не на самата красота, а на представяне на красотата). Има начини за изразяване всевъзможни човешки чувства и страсти (озъбване и опулване на очите при ревност, както у Названов, закриване очите и лицето вместо плач, хващане за косите при отчаяние). Има начини за подражаване на цели образи и типове от разни обществени слоеве (селяните плюят на пода, бършат си носа с полата на дрехата, военните тракат с шпорите, аристократите си играят с лорнета); има методи за епохи (оперни жестове за средните векове, танцуvalна походка за XVIII век); има начини за изпълнение на пиеци и роли (на градоначалника); особено извиване на тялото към

зрителите, слагане ръката на устните при „а парт“. Всички тези актьорски навици са станали с времето традиционни.

Така завинаги се е изработила общоактьорска реч, особен начин на докладване на ролята с предварително пресметнати ефекти, особена сценична походка, картиност на позите и жестовете.

Готовите механически методи на игра лесно се възпроизвеждат от тренираните актьорски мускули на занаятчиите, стават им навик и тяхна втора природа, която замества на сцената човешката природа.

Тази завинаги определена маска на чувствата скоро овехтява, изгубва нищожния си намек на живота и се обръща в прост, механически актьорски шаблон, трик или условен външен знак. *Дълъг ред от такива шаблони, завинаги установени за предаване на всяка роля, образуват актьорския изобразителен обред, или ритуал, който съпровожда условияния доклад на текста на пьесата.* С всички тези външни методи на игра актьорите — занаятчи искат да замествят живото, истинско, вътрешно преживяване и творчество. Но нищо не може да се сравни с истинското чувство, а то не се подава на предаване с механическите методи на занаятчийството.

Някои от тези шаблони още правят известно театрално впечатление, но по-голямата част осъкъряват с лошия вкус и учудват с ограниченото разбиране на човешкото чувство, с праволинейното отношение към него или просто с глупостта си.

Но времето и вековният навик правят дори безобразното или, безсмисленото — близко и родно (така, например, узаконените от времето превземки на оперетните комици и младеещите се комични баби и саморазтварящата се врата при излизането или влизането на гастрольора и героя на пьесата се смятат от някои напълно нормално явление в театъра).

Ето защо дори противоестествените шаблони са влезли в занаята и са включени в ритуала на актьорския обред; някои шаблони така са се изродили, че не можем изведнаж да си обясним тяхното произхождение. *Актьорският метод, изгубил вътрешния смисъл, който го е породил, става проста сценична условност, която няма нищо общо с истинския живот, и затова извратява човешката природа на артиста.* С такива условни шаблони е пълен балетът, операта и особено лъжекласическата трагедия, където искат с веднаж завинаги установените занаятчийски методи да предадат най-сложните

и възвишени преживявания на героите (например, стремежът за красота и прекалена пластичност, „изскубване“ сърцето из гърдите в момент на отчаяние, раздрусане юмруци при отмъщение и вдигане нагоре ръце за молитва).

Според уверението на занаятчиите, задачата на такава общоактьорска реч и пластика (например звуковата сладникавост в лирическите места, скучната монотонност при предаване на епическата поезия, гръмливата актьорска реч при израз на ненавист, фалшивите сълзи в гласа при изобразяване на мъка) се заключава уж в това, да се облагороди гласът, дикцията и движенията на актьора, да ги направи красиви, да усили сценичната ефектност и образната изразителност. Но за съжаление не винаги благородството се разбира правилно, представата за красотата е разтеглива, а изразителността често се подсказва от лош вкус, който се среща повече от хубавия. Ето защо вместо благородство е създадена надутост, вместо красота — предположение за красота, а вместо изразителност — театралничене. И наистина, като се започне с условната реч, дикцията и се свърши с походката на актьора и жестовете му, — всичко служи на показната страна на театъра недостатъчно скромна, за да бъде художествена.

Занаятчийската реч и пластика на актьора се свеждат до външна показност, надуто благородство, върху които е създадено особено театрално разбиране за красота.

Условните шаблони не могат да заместят преживяването.

Нещастието е в това, че всеки шаблон е заразителен и натрапчив. Той се вяжда в артиста като ръжда. Щом намери отверстие, той прониква по-нататък, размножава се и се стреми да обхване всички места на ролята и всички части на актьорския изобретателен апарат. Шаблонът запълва всяко празно място в ролята, незапълнено от живото чувство, и здраво се настанява там. Нещо повече, много често той излиза преди пробуждането на чувството и му препречва пътя; затова актьорът трябва внимателно да се пази от услугите на досадния шаблон.

Всичко казано се отнася дори и за даровитите актьори, способни към истинско органическо творчество. За актьорите-занаятчии може да се каже, че почти цялата им сценична дейност се свежда до ловък подбор и комбинация на шаблоните. Някои от тези шаблони се смятат

за красиви и са занимателни и неопитният зрител дори не забелязва, че това е само механическа, актьорска работа.

Но колкото и да са съвършени актьорските шаблони, те не могат да развлечат зрителя. За това са нужни някакви допълнителни възбудителни средства и такива са особените методи, които ние наричаме *актьорска емоция*. Актьорската емоция не е истинска емоция, истинско художествено преживяване на ролята на сцената. Това е изкуствено раздразване на тялото.

Например, ако се стискат юмруките, силно се свиват мускулите на тялото или конвулсивно се диша, може да се стигне до голямо физическо напрежение, което често се възприема от зрителната зала като проявление на силен темперамент, възбуден от страсти. Може актьорът външно, механически да се мята и вълнува със студена душа, безпричинно изобщо. Това създава слаба прилика на физическа разпаленост.

По-нервните актьори възбуждат у себе си актьорската емоция с изкуствено, силно възбуддане на нервите си; получава се един вид сценична истерия, болезнен екстаз, който е също тъй вътрешно безсъдържателен, както изкуствената физическа разпаленост. И в единия и в другия случай ние имаме работа не с художествена игра, а с подражаване, не с живите чувства на човек артист, приспособени към изпълняваната роля, а с актьорската емоция. Обаче тази емоция все пак достига своята цел и дава някакъв намек на живот, прави известно впечатление тъй като художествено неразвитите хора не могат да разберат качеството на това впечатление и се задоволяват с груба подправка. Самите актьори от този тип често биват уверени, че служат на истинското изкуство, не съзнават, че просто се занимават със сценичен занаят.

... 19 ... Г.

На днешния урок Аркадий Николаевич продължи разбора на представлението.

Най-много си изплати бедният Вюнцов. Неговата игра Аркадий Николаевич не призна дори за занаят.

— Но какво е тогава? — намесих се аз в разговора.

— Най-отвратително кълчене.

— А у мен нямаше ли това? — попитах аз.

— Имаше.

— Кога?! — с ужас извиках аз. — Вие казахте, че играя с вътрешно чувство.

— И при това обясних, че такава игра се създава в моменти на истинско творчество, които се редуват с моменти...

— На занаят? — запитах аз.

— Вие не сте имали от къде да научите занаят, защото той се изработва чрез дълъг труд, както у Говорков, а вие не сте имали време за това. Тъкмо за това вие подражавате на дивак с най-любителски шаблони, в които не се чувствува никаква техника. А без техника не може да мине не само изкуството, но и занаятът.

— Но от къде са се взели у мен шаблони, щом за първи път стъпвам на сцената?

— Познавам две момичета, които никога не са виждали нито театър, нито представление; нито дори репетиция, но въпреки това разиграваха трагедия с най-ревностни и изтъркани шаблони.

— Значи, дори не занаят, а просто любителско кривене?

— Да! За щастие, само кривене — потвърди Аркадий Николаевич.

— Защо „за щастие“?

— Защото с любителското кривене е по-лесно да се борите, отколкото със здраво вкоренения занаят. Начеващите, като вас, ако имат дарование, могат случайно и за миг добре да почувствуваат ролята, но да я предадат цялата в издържана художествена форма не могат и затова винаги прибягват до кълченето. На първо време то е

доста невинно, но не трябва да се забравя, че в него се крие голяма опасност, с него трябва още в началото да се борим, за да не се развият такива навици, които осакатяват актьора и изкълчват природната му дарба. Помъчете се да разберете къде започва и къде свършва занаятът и обикновеното кълчене.

— Къде започва?

— Ще се помъча да ви обясня това чрез вас самите, чрез собствения ви пример. Вие сте умен човек, но защо това, което правехте на представлението, с изключение само на няколко моменти, бе глупаво? Нима вие сам вярвате в това, че маврите, които на времето са се славили със своята култура, са приличали на зверове, които се мяят в клетка? Изобразяваният от вас дивак даже в спокойния разговор с адютанта ревеше, зъбеше се и си въртеше очите. Откъде такова отношение към ролята? Обяснете ни по какъв път стигнахте до тази безсмыслица. Не за това ли, че за актьора, заблудил се в творческия си път, всяка безсмыслица става възможна?

Разправих най-подробно за моята домашна работа над ролята, почти всичко записано в дневника. Някои работи очертах с действия. За по-голяма нагледност аз наредих дори столовете според плана на мебелите в моята стая.

При някои моменти от показването Аркадий Николаевич много се смя.

— Ето как се създава най-лошият занаят — каза той, когато свърших.

— Това се случва преди всичко, когато се залавяте за нещо не по силите ви, за нещо, което не знаете, не го чувствувате.

На представлението ми се стори, че вашата главна задача беше да уучдите, да покъртите зрителите. С какво? С истински органически чувства, които съответствуваат на изобразяваното лице ли? Но вие ги нямахте. Нямали сте и подходящ жив образ, който бихте могли поне външно да копирате. Какво ви оставаше да направите? Да вземете първата попаднала ви черта, случайно мярнала се в паметта ви. Както у всеки човек, така и у вас, има запазени много такива черти за различни случаи в живота... Всяко впечатление в една или друга форма остава в нашите спомени и при нужда образно се изразява от нас. Такива изобразявания стават набърже и „изобщо“ малко се грижим нашето изобразяване да съответствува на действителността.

Ние се задоволяваме само с някаква черта, с един намек. За въплъщаване на такива образи житейската практика е установила шаблони или външни изобразителни знаци. Кажете на някой от нас: „Веднага изиграйте, без подготовка, дивак «изобщо»“. Гарантирам ви, че большинството от хората ще направят същото, което правихте и вие на представлението, защото мятането, реването, зъбенето, кривенето на очите отдавна са се слели в нашето въображение с лъжливата представа за дивака.

Такива методи изобщо съществуват у всеки човек за предаване на ревност, гняв, вълнение, радост, отчаяние и др. И тези методи се употребяват без да се гледа, кога и при какви обстоятелства ги изпитва човек. Такава „игра“, или по-право подражание, е смешна на сцената; за предаване силата на несъществуващото в действителност чувство крещят до скъсване, усилват мимиката до прекаляване, преувеличават изразителността на движенията и действията, размахват ръце, стискат си главата и др. Всички тези начини на игра ги има и у вас, но защастие те са малко. Не е чудно, че ги използвахте в работата си. Такива начини на подражание сами се явяват и бързо омръзват.

В пълна противоположност на тях истинските художествени методи на предаване вътрешния живот на ролята са трудни, дълго се създават, но никога не омръзват на сцената. Те сами се подновяват и постоянно се допълват, сигурно завладяват и самия артист и зрителя. Ето защо ролята, построена на естествените методи на игра, расте, а построената на подражание и на любителско кривене изведнаж става безжизнена, механическа.

Всичко това, така да се каже, са „общочовешки шаблони“, които, подобно на услужливия глупец, са по-опасни от врага. У вас, както и у всеки човек, има тези шаблони, и вие се възползвахте от тях на сцената, понеже нямахте вече готови, изработени от техниката на занаята, шаблони.

Както виждате, и кривенето, както и занаятът, започват там, където се свършва преживяването, но занаятът е организирано приспособен за замяна на чувството с просто подражаване и се ползва от изработените шаблони, а кривенето не разполага с тях и безразборно пуска в ход първите попаднали „общочовешки“ или „наследени“ шаблони, необработени и неподгответи за сцената.

Това, което се случи с вас, е обяснимо и извинително за начеващи. Но бъдете предпазливи в бъдеще. От любителското кривене и „общочовешките шаблони“ се изработва в края на краищата най-лошият занаят. Не му позволявайте да се развива.

За това, от една страна, упорито се борете с шаблоните и едновременно се учете да преживявате ролята не само в отделни моменти на представлението, както това беше в „Отело“, но през всичкото време, докато предавате живота на изобразяваното лице. С това ще си помогнете да избегнете вътрешната игра и да се приобщите към изкуството на преживяването.

Думите на Аркадий Николаевич ми направиха силно впечатление. Имаше моменти, когато идвах до заключение, че трябва да напусна школата.

Ето защо днес на урока при срещата с Торцов, аз поднових разпитванията си. Исках да направя общо заключение от всичко, което бе казано на предидущите уроци. В края на краищата дойдох до заключение, че моята игра се явява смес от най-хубавото, което съществува в нашата работа, т.е. моменти на вдъхновение, с най-лошото — т.е. с кривенето.

— Това още не е най-лошото — успокояваше ме Торцов. — Това, което правят другите, е още по-лошо. Вашата любителщина е излечима, а грешката на другите се явява като разбиране, което не винаги успяваме да изменим или да премахнем из корен от артиста.

— Какво е то?

— Използване на изкуството.

— В какво се състои то? — разпитваха учениците.

— Да речем в това, което правеше Веляминова.

— Аз?! — учудено подскочи Веляминова от мястото си. — Какво правех аз?

— Показахте ни ръцете, краката си и цялата вас, въпреки че от сцената се виждаха добре — отговори Аркадий Николаевич.

— Аз? Краката, ръцете си? — учудваше се бедната наша красавица.

— Да, именно: краката и ръцете.

— Ужасно, страшно, странно! — твърдеше Веляминова. — Не съм правила такова нещо, не помня.

— Винаги така бива с навиците, които се просмукват в човека.

— Но защо ме хвалеха толкова?

— Защото имате красиви ръце и крака.

— А кое е лошото?

— Лошото е там, че вие кокетничехте с публиката, а не играехте Катерина. Та Шекспир не е писал „Укротяването на опърничавата“, за

да може ученичката Веляминова да показва на публиката краката си от сцената и да кокетничи със своите поклонници, — Шекспир е имал друга цел, която остана за вас чужда, а нам — неизвестна.

За съжаление, много често нашето изкуство се използва за чужди нему цели. Вие — да си покажете краката, други — да си създадат известност, външен успех или кариера. В нашата работа това са обикновени явления, от които бързам да ви предпазя. Запомнете добре това, което сега ще ви кажа: театърът, благодарение на своята показана страна, е двуостро оръжие: от една страна има важно обществено предназначение, а от друга поощрява онези, които искат да използват изкуството, да си създадат кариера... Тези хора се ползват от липсата на разбиране в едни и от извратения вкус на други; те прибягват до покровителства, до интриги и други средства, които нямат никакво отношение към творчеството. Използувачите са най-лошите врагове на изкуството. Трябва да се борим с тях по най-решителен начин, а ако не успеем, да ги пропъдим от сцената. Затова — отново се обърна той към Веляминова — решете веднаж завинаги — идвate ли да служите и принасяте жертва на изкуството, или да го използвате за свои лични цели?

— Но все пак — продължи Торцов, като се обърна към всички, — изкуството може да се разделя на категории само теоретически. Действителността и практиката не се съобразяват с деленията. Те смесват всички насоки. В същност ние често виждаме как големи артисти, поради човешка слабост, се принижават до занаятчийството, а занаятчии-актьори, в някои случаи се издигат до истинското творчество.

Същото става и при изпълнението на всяка роля, при всяко представление. Наред с истинското преживяване се срещат моменти на представяне, на занаятчийство. Затова артистът трябва да знае границите на своето изкуство, важно е занаятчията да осъзнае линията, зад границите на която започва изкуството.

И така в нашата работа съществуват две основни течения: *изкуството на преживяването* и *изкуството на представянето*. На общия фон, върху който те сияят, се явява добрият или лош занаят. Трябва да се забележи още, че в минути на вътрешен подем, през отегчителните шаблони и подражания могат да се промъкнат и проблясъци на истинско творчество.

Изкуството трябва да се пази от използване, защото тогава злото се промъква незабелязано.

А колкото се отнася до любителщината, тя е в еднаква степен полезна и вредна в зависимост от пътя, който ще избере.

— Как да избегнем всички заплашващи ни опасности? — разпитвах аз.

— Има само едно средство, както вече ви казах: винаги да съблюдавате основното положение на нашето изкуство, което се заключава в създаване „живота на човешкия дух“ на ролята и писцата и в художественото въплъщение на този живот в прекрасна сценична форма. В тези думи е скрит идеалът на истинското изкуство.

От обясненията на Торцов ми стана ясно, че за нас е било много рано да излизаме на сцената и че представлението ни принесе повече вреда, отколкото полза.

— То ви донесе полза — възрази Аркадий Николаевич, когато му казах своята мисъл. — Представлението ви показа онова, което никога не трябва да правите на сцената, онова, което трябва старательно да избягвате в бъдеще.

В края на беседата, като се сбогуваше с нас, Торцов ни съобщи, че от утре ще пристъпим към занятия, които имат за цел да развият нашия глас, тяло, т.е. към уроци по пеене, дикция, гимнастика, ритъм, пластика, танци, фехтовка, акробатика. Тези уроци ще са всекидневни, тъй като мускулите на човешкото тяло изискват за своето развитие систематическо, упорито и продължително упражнение.

[1] Т. Салвини, „Няколко мисли за сценичното изкуство“. ↑

[2] Коклен-старият „Изкуството на актьора“. ↑

III. ДЕЙСТВИЕ „АКО“ „ПРЕДЛАГАННИТЕ ОБСТОЯТЕЛСТВА“

Днес се събрахме в помещението на малкия театър на школата, който е добре уреден.

Аркадий Николаевич влезе, внимателно изгледа всички и каза:

— Малолеткова, изlezte на сцената.

Не мога да опиша ужаса, който обхвани бедното момиче. Другите хванаха Малолеткова и я заведоха при Торцов, който се смееше като дете. Тя си покри лицето с двете ръце и бързо заговори:

— Милички, гъльбчета, не мога! Страхувам се!

— Успокойте се и почвайте да играете. Ето съдържанието на нашата пиеса — говореше Торцов, без да обръща внимание на нейното смущение — Завесата се вдига и вие седите на сцената. Сама сте. Седите, седите и все седите... Най-после завесата се спуска. Ето всичко. Нищо по-лесно не може да се измисли, нали?

Малолеткова не отговори. Тогава Торцов я взе под ръка и мълчаливо я поведе на сцената. Учениците се смееха.

Аркадий Николаевич бързо се обръна.

— Приятели, — каза той — вие се намирате в клас. А Малолеткова преживява много важен момент от артистическия си живот. Трябва да знаете кога и на какво човек може да се смее.

Малолеткова и Торцов излязоха на сцената. Сега всички седяха мълчаливо в очакване. Настьпи тържествено настроение, като пред началото на представление.

Най-после завесата бавно се вдигна. По средата, на авансцена седеше Малолеткова. Като се страхуваше да види зрителите, тя като по-рано закриваше лицето си с ръце. Настьпилата тишина караше да се очаква нещо особено от тази, която беше на сцената. Паузата задължаваше.

Навярно Малолеткова почувствува това и разбра, че трябва нещо да предприеме. Тя предпазливо сне от лицето си едната, после другата ръка, но така ниско наведе главата си, че ние виждахме само темето и косата ѝ сресана на път. Настьпи нова мъчителна пауза.

Най-после, чувствуващи общото очакване, тя погледна в салона, но веднага се отдръпна, като че я ослепи ярка светлина. Тя започна да се оправя, да се намества, да взема глупави пози, да се обляга, да се навежда на разни страни, усилено да си опъва късата рокля, внимателно да разглежда нещо на пода.

Най-после Аркадий Николаевич я съжали, даде знак и завесата се спусна.

Аз се хвърлих към Торцов и го помолих да направи същото упражнение с мене.

Сложиха ме да седна на средата на сцената. Няма да лъжа — не се страхувах. Нали това не е представление! Но въпреки това не се чувствувах добре от раздвоението, от несъвместимостта на изискванията: театралните условия ме излагаха на показ, а човешките усещания, които търсех на сцената, изискваха усамотение. Един глас ме караше да забавлявам зрителите, а друг ми заповядваше да не обръщам внимание на тях. И краката, и ръцете, и главата, и тялото, макар да ми се подчиняваха, едновременно, против моето желание прибавяха някакъв плюс, нещо явно излишно. Слагам ръката или крака естествено, и те изведнаж направят някакво неестествено движение. В резултат се получава поза, като на портрет.

Странно! Само веднаж съм излизал на сцената, през цялото останало време съм живял естествен, човешки живот, но много по-лесно ми беше да седя на сцената не по-човешки, а по-актьорски — неестествено. Театралната лъжа на сцената ми е по-близка от природната истина. Казват, че изразът на лицето ми станал глупав, виновен, извиняващ се. Не знаех какво да предприема и къде да гледам. А Торцов не отстъпваше и ме измъчваше.

След мен и другите ученици направиха същото упражнение.

— Сега да минем по-нататък — заяви Аркадий Николаевич. — По-късно наново ще се върнем към тези упражнения и ще се уним да седим на сцената.

— Да се уним на естествено седене! — учудваха се учениците.

— Но нали седяхме...

— Не, — твърдо заяви Аркадий Николаевич — вие не седяхте естествено.

— А как трябваше да седим?

Вместо отговор Торцов бързо стана и тръгна с делова походка на сцената. Тежко се отпусна в креслото, като че си е у дома.

Той като че нищо не правеше и не се стараеше да прави, но въпреки това неговото естествено седене привличаше нашето внимание. Искаше ми се да гледаме и разберем това, което става в него: той се усмихваше — и ние също; замисляше се, и ние искахме да разберем — за какво, той се загледа в нещо и ние искахме да знаем, какво привлече вниманието му.

В живота не бихме се заинтересували от седенето на Торцов. Но когато това ставаше на сцената, кой знае защо гледахме с изключително внимание и дори получавахме известно удовлетворение от такова зрелище. Но не бе така, когато на сцената седяха учениците: не ни се искаше да ги гледаме и не се интересувахме да знаем какво става в душата им. Те ни разсмиваха със своята безпомощност и желание да се харесат, а Торцов не обръщаше на нас никакво внимание, ние сами се стремяхме към него. В какво се състои тайната? Аркадий Николаевич ни я откри.

— Всичко, което става на сцената, трябва да се прави за нещо. Там трябва да се седи за нещо, а не просто ей така, — да се показваш на зрителите. Но това не е лесно и трябва да се научи.

— За какво седяхте сега? — проверяваше Вюнцов.

— За да си почина от вас и от току-що завършената репетиция в театъра.

— Сега елате при мен и хайде да играем нова пьеса — каза той на Малолеткова. — Аз също ще играя с вас.

— Вие?! — извика момичето и изтича на сцената.

Пак я сложиха в креслото на средата на сцената и тя пак започна усилено да се оправя. Торцов стоеше до нея и съсредоточено търсеше нещо записано в тефтерчето си. През това време Малолеткова постепенно се успокой и най-после неподвижно замря, внимателно устремила поглед в Торцов. Тя се страхуваше да не му попречи и търпеливо очакваше по-нататъшните указания на учителя. Позата й стана естествена. Сцената подчертаваше добриите и актьорски данни и аз почнах да ѝ се любувам.

Така мина доста дълго време, после завесата се спусна.

— Как се чувствувахте? — попита я Торцов, когато двамата се връщаха в салона.

— Аз ли? — учуди се тя. — А нима играхме?

— Разбира се.

— А аз мислех, че просто седя и чакам, докато намерите в тефтерчето и кажете какво трябва да правя. Аз нищо не играх!

— Именно, това беше хубавото, че вие за нещо седяхте и нищо не играехте — хвана се Торцов за думите й. — Кое, според вас, е по-добро, — обърна се той към всички нас — да седите на сцената и да показвате краката си, като Веляминова, самия себе си, като Говорков, или да седите и вършите нещо, макар и незначително? Макар то да е малко интересно, но създава живот на сцената, когато самопоказването в един или друг вид, просто ни извежда от плоскостта на изкуството.

На сцената трябва да се действува. Върху действието, върху активността се изгражда драматическото изкуство, изкуството на актьора. Самата дума „драма“ на старогръцки означава „извършващо се действие“. На латински език съответствува думата *actio*, същата дума, на която коренът е *act*, е преминала и в нашите думи „активност“, „актьор“, „акт“. И така драмата на сцената е извършващо се пред очите ни действие, а излезлият на сцената актьор става действуващо лице.

— Извинете, моля, — неочеквано се обади Говорков — вие казахте, че на сцената трябва да се действува. Но позволете да ви попитам защо вашето седене в креслото представлява действие? Според мен, това е пълно и абсолютно бездействие.

— Не зная дали Аркадий Николаевич действуваше или не — заговорих развлнуван аз — но неговото „бездействие“ беше много по-интересно от вашето „действие“.

— Неподвижността на седящия на сцената още не определя неговата пасивност — обясни Аркадий Николаевич. — Може да останеш неподвижен и въпреки това истински да действуваш, само че не външно — физически, а вътрешно — психически. Това е малко. Често физическата неподвижност произлиза от усиленото вътрешно действие, което е особено важно и интересно в творчеството. Ценността на изкуството се определя от неговото вътрешно съдържание. Затова аз ще изменя малко своята формула и ще кажа така: на сцената трябва да се действува — вътрешно и външно.

С това си уяснихме една от главните основи на нашето изкуство, която се заключава в активността на сценичното творчество и

ИЗКУСТВО.

— Да изиграем нова пиеса — обърна се Торцов към Малолеткова. — Ето в какво се състои тя: майка ви остава без работа, следователно и без заплата; тя няма какво да продаде, за да плати таксата ви в драматическата школа, и по тази причина утре ще бъдете изключена. Но вашата другарка се притича на помощ и понеже няма пари, донася ви карфица със скъпи камъни, единствената скъпоценност, която има. Благородната постъпка на приятелката ви трогва. Но как да приемете такава жертва?! Вие не се решавате и отказвате. Тогава приятелката ви забожда карфицата на завесата и излиза в коридора. Вие отивате след нея. Там се разиграва дълга сцена на уговаряне, отказване, сълзи, благодарност. Най-след жертвата е приета, приятелката си отива, а вие се връщате в стаята за карфицата. Но... къде е тя? Нима някой влезе и я взе? В жилището, където има много наематели, това е възможно. Започва се старателно и нервно търсене.

Вървете на сцената! Аз ще забода карфицата, а вие я търсете на завесата.

Малолеткова отиде зад кулисите. Торцов и не мислеше да забожда карфицата, а след малко й заповядда да излезе. Тя излезе на сцената, сякаш я тласна никой, изтича до портала, веднага се върна назад, хвана се с двете ръце за главата и се гърчеше от ужас... После се хвърли на противоположната страна, хвана завесата, отчаяно я мачкаше, после скри в нея главата си. Това представляваше търсенето на карфицата. Като не я намери, тя отново се хвърли към кулисите, като конвултивно притискаше ръцете си до гърдите, което очевидно изразяваше трагизма на положението.

Ние, седящите в партера, с мъка сдържахме смеха си.

Скоро Малолеткова се втурна от сцената в партера, като победителка. Очите й блестяха, бузите й горяха.

— Как се чувствувате? — попита я Торцов.

— Милички, толкова добре! Не зная колко добре!... Не мога, не мога повече. Толкова съм щастлива! — говореше развлнувано

Малолеткова, като ту сядаше, ту скачаше и си стискаше главата. — Така чувствувах, толкова силно чувствувах!

— Толкова по-добре — одобри Торцов. — А къде е карфицата?

— Ах, да! Аз забравих...

— Странно! — каза Торцов. — Вие толкова я търсихте и... забравихте.

Докато да забележим, Малолеткова пак изтича на сцената и търсеше по гънките на завесата.

— Само знайте, — напомни й Торцов — ако се намери карфицата, вие сте спасена и ще можете да продължавате да посещавате школата, ако ли не, — тогава всичко е свършено: ще ви изключат.

Изведнаж лицето на Малолеткова стана сериозно. Тя впи поглед в завесата и започна внимателно, систематически да разглежда всички гънки на материията.

Но този път търсенето ставаше в друго, много по-бавно темпо и всички вярвахме, че Малолеткова не си губи времето напразно, че тя искрено е развълнувана и загрижена.

— Милички! Къде е? Загуби се!... — повтаряше тя полугласно.

— Няма я! — с отчаяние и учудване извика тя, след като прегледа всички гънки на завесата.

Лицето ѝ изразяваше тревога. Тя стоеше неподвижна, устремила поглед в една точка. Ние я следяхме със затаен дъх.

— Впечатителна е! — полугласно каза Торцов на Иван Платонич.

— Как се чувствувахте сега, при второто търсене? — попита той Малолеткова.

— Как се чувствувах ли? — разсеяно полита тя. — Не зная, аз търсех — отговори тя, след като помисли.

— Вярно е, сега търсихте. А какво правехте първия път?

— О, първия път! Вълнувах се, ужасно много преживявах! Не мога! Не мога!... — с възторг и гордост си припомняше тя, като се разпали и почервя.

— Кое от двете състояния на сцената ви бе по-приятно? Онова ли, когато се мятахте и мачкахте гънките на завесата, или сега, когато по-спокойно ги разглеждахте?

— Разбира се, че първия път, когато търсех карфицата!

— Не, не се мъчете да ни убедите, че първия път търсехте карфицата — говореше Торцов. — Вие и не мислехте за нея, а искахте само да страдате, — заради самото страдание. А втория път истински търсихте. Всички ние ясно видяхме това, разбрахме го, повярвахме, че вашето недоумение и объркане са основателни. Затова първото ви търсене нищо не струваше; то беше обикновено актьорско кривене. Второто ви търсене беше много хубаво.

Тази присъда смая Малолеткова.

— Безсмисленото тичане по сцената е непотребно — продължи Торцов. — Там не може нито да се тича заради тичането, нито да се страда заради страданието. На сцената не трябва да се действува „общо“, заради самото действие, а трябва да се действува обосновано, целесъобразно и творчески.

— И истински — прибавих аз.

— Истинското действие е обосновано и целесъобразно — забележи Торцов. — И така, — продължи той — понеже на сцената трябва да се действува истински, то вървете всички на сцената и... действувайте.

Ние отидохме, но дълго време не знаехме с какво да се заловим.

На сцената трябва да се действува така, че да се прави впечатление, но аз не намирах такова интересно действие, което да заслужава вниманието на зрителя, и затова започнах да повтарям Отело, но скоро разбрах, че се кривя както на представлението, и изоставих игрането.

Пущин представляваше генерал, а после селянин. Шустов седна на един стол в хамлетовска поза и едновременно представяше скръб и разочарование. Веляминова кокетничеше, а Говорков ѝ се обясняваше в любов, по навик, както това става по всички сцени.

Когато погледнах в най-отдалечения ъгъл на сцената, където се бяха забутили Умнов и Димкова, едва не извиках, като видях бледите им, напрегнати лица с вперен поглед и вдървени тела. Okaza се, че играят „сцената с пеленките“ от „Бранд“ на Ибсен.

— Сега да разберем какво ни показахте — каза Торцов. — Ще започна с вас, — обрна се Аркадий Николаевич към мене — и с вас, и с вас — посочи той Малолеткова и Шустов. — Седнете на тези столове, за да мога по-добре да ви виждам, и почнете да чувствувате

същото, което сега представихте: вие — ревност, вие — страдание, а вие — скръб.

Седнахме и се опитахме да извикаме у себе си посочените чувства, но нищо не излизаше. Като се движех по сцената и представлявах дивак, аз не забелязвах безсмислието на моите действия при пълната вътрешна празнота. Но когато ме поставиха на едно място и останах без външното кривене, цялата безсмислица и неизпълнимост на задачата ми стана ясна.

— Как е, според вас, — попита Торцов — може ли да се седне на стола и да се поискане без причина да се вълнувате, ревнувате, скърбите? Сега вие се опитахте да направите това, но нищо не излезе, чувството не оживя, и затова трябваше да се преструвате, да изразявате на лицето си несъществуващи преживявания. Не може човек да изтисква от себе си, чувството, не може да ревнува, обича, страда заради самата ревност, любов, страдание. Чувствата не могат да се насиляват, защото това свършва с най-отвратителни актьорски преструвки. Затова при избора на действието оставете чувството на спокойствие. То ще се яви само по себе си от нещо предшествуващо, което е извикало ревността, любовта, страданието. Ето затова нещо мислете с усърдие и го създавайте около себе си. За резултата не се грижете. Представянето на страсти, както у Названов, Малолеткова и Шустов, представянето на образ, както у Пущин и у Вюнцов, механиката, както у Веселовски и Говорков, са най-разпространените грешки в нашата работа. Те са грешки на онези, които са привикнали да представляват на сцената, да действуват по актьорски, да се кривят. Но истинският артист не трябва да подражава външните прояви на страстта, да не копира външните образи, да не представлява механически съгласно актьорския ритуал, а истински, по човешки да действува. Не трябва да се играят страстите и образите, а трябва да се действува под влиянието на страстите и образите.

— Как да се действува върху сцена само с няколко стола? — оправдаваха се учениците.

— Честна дума, че ако работехме с декорации, с мебел, с камина, с пепелници, с всички дреболии... здравата бихме действували! — уверяващо Вюнцов.

— Добре! — каза Аркадий Николаевич и излезе от класа.

Занятията за днес бяха определени в помещението на театъра на школата, но главната врата на салона се оказа затворена. Но в определения час ни отвориха друга врата, която водеше направо на сцената. Като влязохме, за общо учудване, се намерихме във вестибюл. Зад него имаше добре наредена гостна. Гостната имаше две врати: едната от тях водеше в малка трапезария и спалня, а от другата врата се отиваше в коридор, наляво от който се намираше ярко осветена зала. Цялото това жилище бе построено от платна и от различни декори. Мебелите и бутафорите също бяха шеги от репертуарните пиеци. Завесата беше спусната и затрупана с мебел, така че мъчно можеше да се разбере къде се намираше рампата и порталът.

— Ето ви цяло жилище, в което може не само да се действува, но и да се живее — заяви Аркадий Николаевич.

Като не чувствувахме сцената, ние започнахме да се държим като в къщи и в живота. Започнахме да разглеждаме стаите, а после всеки си намери удобно ъгълче, приятна компания и се зае с разговор. Торцов ни напомни, че тук сме се събрали не за разговори, а за учебни занятия.

— Какво да правим? — питахме ние.

— Същото, което и на миналия урок — поясни Аркадий Николаевич. — Трябва истински, обосновано и целесъобразно да се действува...

Но ние продължавахме да стоим неподвижно.

— Не зная, наистина... как така... изведнаж, току тъй целесъобразно да действуваме — заговори Шустов.

— Щом ви е неудобно току тъй да действувате, тогава действувайте за нещо. Нима дори в тази обстановка не ще успеете да обосновете външните си действия? Ето например, Вюнцов, ако ви помоля да идете и затворите онази врата, нима ще mi откажете?

— Да затворя вратата ли?! С удоволствие! — отговори той, като по навик се кривеше.

Не успяхме да се огледаме, когато той бълсна вратата и се върна на мястото си.

— Това не се казва да затворите вратата — забеляза Торцов. — Това се казва да бълснете вратата, за да се отървete. Под думите „да затворите вратата“ се разбира преди всичко вътрешното желание да я затворите така, че да не духа като сега, или да не се чува във вестибиюла това, което говорим.

— Не може да се затвори! Честна дума!

И за оправдание той показваше как вратата сама се отваряше.

— Толкова повече време и старanie ще употребите, за да изпълните молбата ми.

Вюнцов отиде, дълго се занимава с вратата и най-после я затвори.

— Ето това е истинско действие — поощряваше го Торцов.

— Възложете и на мен нещо — не оставих на мира Торцов.

— А самият вие не можете ли нещо да измислите? Ето камината и дървата. Запалете огън в камината.

Аз го послушах и наслагах дърва в камината, но когато ми потрябва кибрит, нямах, а нямаше и на камината. Трябваше пак да беспокоя Торцов.

— За какво ви е нужен кибрит? — учуди се той.

— Как за какво? За да запаля дървата.

— Покорно благодаря! Камината е бутафорна, от картон. Или искате да запалите театъра?!

— Не истински, а привидно ще я запаля — обясних аз.

— За да я „запалите привидно“, стига ви „привидно кибрит“.

Ето, вземете го!

Той mi подаде празната си ръка.

— Нима главното е да драснете кибрита! Нужно ви е съвсем друго. Важно е да повярвате, че ако ръцете ви не бяха празни, а имахте истински кибрит, бихте постъпили именно така, както сега с празните ръце. Когато играете Хамлет и през сложната негова психика дойдете до момента на убийството на краля, нима цялата работа ще се състои в това да имате дълга, изострена сабя? И нима, ако нямаете такава, не ще можете да завършите представлението? Затова можете да убиете краля без сабя и да запалите камината без кибрит. Вместо тях нека гори и блести вашето въображение.

Тръгнах да паля камината и мимоходом чух как Торцов определяше на всички работа: Вюнцов и Малолеткова той изпрати в залата и им поръча да измислят различни игри; на Умнов, като на бивш чертожник, той поръча да начертава плана на къщата и да установи размерите с крачки; от Веляминова взе някакво писмо и й поръча да го търси в петте стаи, а на Говорков каза, че писмото на Веляминова е дал на Пущин с молба да го скрие по-добре: това накара Говорков да следи Пущин. С една дума Торцов раздвижи всички и за известно време ни накара истински да действуваме.

Аз продължавах да се преструвам, че паля камината. Моята въображаема клечка кибрит „като че ли“ няколко пъти угасна. При това аз се мъчех да я видя и усетя в ръцете си. Но не успях. Мъчех се да видя огъня в камината, да усетя топлината му, но и от това не излезе нищо. Скоро паленето ми омръзна. Трябаше да търся ново действие. Започнах да премествам мебели и други предмети, но тъй като тези измислени задачи нямаха никаква основа, извършвах ги механически.

Торцов ми обърна внимание, че такива механически, необосновани действия минават на сцената много бърже, много по-бърже от съзнателните, обоснованите.

— И не е чудно — поясни той. — Когато действувате механически, без определена цел, няма на какво да спрете вниманието си. Много ли време трябва, за да се преместят няколко стола! Но ако трябва да ги разместите с определена цел, да речем, за да поставите да седнат в стаята или около масата важни и неважни гости — тогава трябва понякога в продължение на часове да разместявате едни и същи столове от едно място на друго.

Но въображението ми спря, нищо не можех да измисля, намерих някакво илюстровано списание и започнах да гледам картийките.

Като видя, че и другите утихнаха, Торцов събра всички ни в гостната.

— Как не ви е срам! — упрекваше ни той. — Какви актьори сте, щом не можете да раздвижите въображението си? Дайте ми десетина деца, ще им кажа, че това е новото им жилище, и вие ще се учудите на въображението им. Те ще започнат такава игра, която няма да има край. Бъдете като децата!

— Лесно е да се каже, като децата! — въздъхна Шустов. — На тях по желание им се играе, а ние се насиливаме.

— Е, разбира се, щом „нямате желание“, тогава няма защо да говорим — отговори Торцов. — Но ако това е така, явява се въпросът: артисти ли сте вие?

— Моля, извинете. Дигнете завесата, пуснете публика и ще ни се поискат да играем — заяви Говорков.

— Не. Ако сте артисти, ще действувате и без това. Кажете направо: какво ви пречи да се разиграете? — разпитваше Торцов.

Аз започнах да обяснявам своето състояние: мога да паля камината, да нареждам мебели, но тези дребни действия не могат да ме увлекат. Много са къси: запалвам камината, затварям вратата, гледам — поръчката е вече свършена. Ако второто действие произлизаше от първото и пораждаше трето, тогава работата е друга.

— И така, — заключи Торцов — нужни ви са не къси, външни, полумеханически действия, а големи, дълбоки, сложни, с далечни и широки перспективи действия?

— Не, това е твърде много и трудно. За това още не мислим. Дайте ни нещо просто, но интересно — обясних аз.

— Това не зависи от мен, а от вас — каза Торцов. — Вие сами можете да направите всяко действие скучно или интересно, късо или продължително. Нима тук работата е във външната цел, а не в онези вътрешни подбуди, поводи, обстоятелства, при които и заради които става действието? Вземете макар простото отваряне и затваряне на вратата. Какво по-бездислено от такава механическа задача? Но представете си, че в това жилище, в което сега се празнува заселването на Малолеткова, по-рано е живял някой, който е изпаднал в буйна лудост. Закарали го в психиатрическа лечебница... Ако се окаже, че е избягал от там и сега стои зад вратата, какво бихте направили?

Щом като въпросът бе поставен така, нашето отношение към действието — или, както после се изрази Торцов, „вътрешният прицел“ — изведнаж се измени: вече не мислеме как да продължим играта, не се грижехме как ще излезе външната, показната страна, а поставената задача оценявахме по вътрешното чувство, което определя целесъобразността на тази или онази постъпка. Очите започнаха да измерват пространството, да търсят безопасен изход. Разглеждахме цялата окръжаваща ни обстановка, приспособявахме се към нея и се мъчехме да разберем къде да бягаме в случай, че лудият се вмъкне в

стаята. Инстинктът за самосъхранение предвиждаше опасността и ни подсказваше средствата за борба с нея.

Може да се съди за състоянието ми по следния малък факт: Вюнцов нарочно или искрено, неочеквано за всички, избяга през вратата и ние като един човек направихме същото, като се бълскахме един други. Жените изпищяха и се впуснаха към съседната стая. Самият аз се намерих под масата с тежка, бронзова пепелница в ръката. Не преставахме да действуваме и тогава, когато вратата беше здраво затворена. Понеже нямаше ключ, подпрахме я с маси и столове. Оставаше само да се свържем по телефона с психиатрическата лечебница, за да вземат необходимите мерки за улавяне на буйния луд.

Аз бях силно увлечен и щом се свърши етюда, хвърлих се към Торцов с възклици:

— Накарайте ме да се увлека от запалването на камината! Тя ми дотяга. Ако успеете да оживите този етюд, аз ще стана най-разпален поклонник на „системата“.

Без да се замисли нито минута, Аркадий Николаевич започна да разправя, че днес Малолеткова празнува настаняването си в това жилище и е поканила училищните си другари и познати. Един от тях, който добре се познава с Москвин, Качалов и Леонидов, обещал да доведе някого от тях на вечеринката. Той искал да зарадва учениците от нашата школа. Но нещастието е там, че жилището е неотоплено. Двойните прозорци още не са сложени, дърва не са пригответи, а напук внезапно настъпилият студ толкова е изстудил стаята, че е невъзможно да се приемат почетни гости. Какво да се прави? Взехме от съседите дърва, запалихме камината в гостната, но тя пуши. Трябаше да угасим дървата и да тичаме за огнера. Докато той се разправяше, съвсем се стъмни. Сега може да се запали камината, но дървата са сурови и не пламват. А гостите вече ще дойдат.

— Сега ми отговорете какво бихте направили, ако моята измислица се окажеше реална истина?

Вътрешният възел на всички свързани едно с друго условия бе здраво завързан. За да го развържем и излезем от трудното положение, трябаше пак да повикаме на помощ всички наши човешки способности.

Всички особено се вълнуваха от очакваното идване на Леонидов, Качалов и Москвин при тези условия. Срамът ни пред тях се

чувствуваше особено остро. Ние ясно съзнавахме, че „ако“ такова нещо станеше в действителност, това би ни причинило много неприятни, тревожни минути. Всеки от нас се мъчеше да помогне, да измисли план на действие, предлагаше го на обсъждането на другарите, опитваше се да го изпълни.

— Този път — заяви Аркадий Николаевич — мога да ви кажа, че вие действувахте истински, т.е. целесъобразно и творчески. — А какво ви доведе до това? Една малка дума „ако“.

Учениците бяха във въздорг.

Струваше ни се, че са ни открили „вълшебната дума“, с помощта на която всичко в изкуството става достъпно и ако ролята или етюдът не ни се удават, достатъчно е да кажем думата „ако“ и всичко ще тръгне по мед и масло.

— И така, — направи заключението Торцов — днешният урок ви научи, че сценичното действие трябва да бъде вътрешно обосновано, логично, последователно и възможно в действителност.

Всички обикнахме думата „ако“, за нея говорехме при всеки удобен случай, възпявахме я и почти целият днешен урок бе посветен на възхваляването ѝ.

Щом Аркадий Николаевич влезе и седна на мястото си, учениците го заобиколиха и възбудено изразиха възторга си.

— Вие разбрахте и сами изпитахте чрез сполучлив опит как чрез „ако“ естествено, органически, само по себе си се създава вътрешното и външно действие.

Сега да проследим дейността на всеки от двигателите и ръководителите на нашия опит.

Да започнем с „ако“.

Преди всичко то се отличава с това, че с него започва всяко творчество — обясняваше Аркадий Николаевич. — „Ако“ се явява за артиста лост, който ни превежда от действителността в света, в който може да се твори.

Съществуват „ако“, които дават само тласък на по-нататъшното, постепенно, логическо развитие на творчеството. Ето например.

Торцов протегна ръка към Шустов и чакаше нещо. Двамата се гледаха с учудване.

— Както виждате, — каза Аркадий Николаевич — помежду ни не се създава никакво действие. Затова аз употребявам „ако“ и казвам: „ако“ не ви подавах нищо, а писмо, какво бихте направили?

— Бих го взел и прегледал за кого е адресирано. Ако е за мен, бих го отворил с ваше позволение и бих започнал да го чета. Но тъй като е интимно и мога да издам вълнението си при четенето...

— Тъй като... и за избягване на това, по-разумно е да се отдалечите — подсказа му Торцов.

— ... то бих отишъл в другата стая и там бих го прочел.

— Виждате ли, колко съзнателни и последователни мисли, логически стъпала — *ако, тъй като, то* — и разни действия извика малката дума „ако“. Обикновено тя така се проявява.

Но понякога „ако“ изпълнява своята роля изведенаж, без да има нужда от допълнение и помощ. Ето пример...

Аркадий Николаевич с едната си ръка подаде на Малолеткова металическа пепелница, а с другата на Веляминова мъхната ръкавица, като каза:

— На вас давам студена жаба, а на вас — мека мишка.

Не успя да довърши и двете жени с отвращение се дръпнаха.

— Димкова, пийте вода! — заповяда Аркадий Николаевич.

Тя поднесе чашата до устните си.

— Там има отрова! — спря я Торцов.

Димкова инстинктивно замря.

— Виждате ли! — тържествува Аркадий Николаевич. — Това не е вече просто, а „магическо ако“, което възбужда мигновено, инстинктивно самото действие. Не толкова остръ и ярък, но не по-слаб резултат вие получихте в етюда с лудия. Там предположението за ненормалността изведенаж предизвика голямо, искрено вълнение и доста оживено действие. Такова „ако“ също може да се признае за „магическо“.

При по-нататъшното изследване на качествата и свойствата на „ако“ трябва да се обърне внимание на това, че съществуват, така да се каже, *едноетажни и многоетажни „ако“*. Например, сега при опита с пепелницата и ръкавицата ние се ползвахме от едноетажно „ако“. Трябва да се каже само: ако пепелницата беше жаба, а ръкавицата — мишка, и веднага се създаде действие.

Но в сложните пиеси се сплитат по-голямо количество авторски и други всевъзможни „ако“, които оправдават едно или друго поведение, едни или други постъпки на героя. Там имаме работа не с едноетажни, а с многоетажни „ако“, т.е. с голямо количество предположения и допълващи ги измислици, хитро преплитащи се помежду си. Там авторът, като създава пиесата, казва: „Ако действието ставаше в тази епоха, в тази държава, в това място или къща; ако там живееха такива хора, с такова душевно устройство, с такива мисли и чувства; ако се сблъскваха при такива обстоятелства“ и т.н.

Режисьорът, който поставя пиесата, допълва правдоподобната измислица на автора със своите „ако“, и казва: ако между действуващите лица имаше такива взаимоотношения, ако между тях имаше такива типични прояви, ако живееха в такава обстановка и т.н.,

как при всички тези условия би действувал поставеният на тяхно място артист.

От своя страна и художникът, който изобразява мястото на действието на писата, електротехникът, който дава едно или друго осветление, и другите творци на представлението допълнят условията на живота на писата със своите художествени измислици.

По-нататък ще оцените, че в думата „ако“ е скрито някакво свойство, някаква сила, която вие изпитахте през време на етюда с лудия. Тези свойства и сила на това „ако“ извикаха вътре във вас движение.

— Да, именно движение! — одобрих сполучливото определение на изпитаното усещане.

— Благодарение на него, — обясняваше по-нататък Торцов — също както в „Синята птица“, при обръщането на вълшебния елмаз, става нещо, от което хората започват иначе да гледат, иначе да слушат, по новому да оценяват окръжаващото ги, а в резултат фантастичната измислица, по естествен път, извиква съответното реално действие, необходимо за изпълнение на поставената цел.

— И колко незабелязано става това! — казах с възторг аз. — И наистина какво ме интересува бутафорската камина? Но когато я поставих да зависи от „ако“, когато допуснах предположението за пристигането на известните артисти и разбрах, че упорствувашата камина ще изложи всички ни, тя получи голямо значение в тогавашния ми живот на сцената. Искрено намразих тази картонена бутафория, ругах не на време настъпилия студ; не ми достигаше време да изпълня това, което ми подсказваше от вътре разигралото се въображение.

— Същото стана и в етюда с лудия — каза Шустов. — И там вратата, от която започна упражнението, стана само средство за защита, основната цел, която прикова вниманието, стана чувството на самосъхранение. Това стана естествено, от само себе си...

— А защо? — с жар го прекъсна Аркадий Николаевич. — Защото представата за опасността винаги ни вълнува. Тя като тръпка по всяко време може да премине по тялото. А колкото се отнася до вратата и камината, то те ни вълнуват доколкото с тях е свързано друго, по-важно за нас нещо.

Тайната на силата на въздействието на „ако“ се състои още и в това, че то не говори за реално нещо, за това, което е, а само за това,

което би могло да бъде... „Ако“... Тази дума нищо не потвърждава, тя само предполага, поставя въпроса на разрешение, а актьорът се старае да отговори.

Затова движението и решението се постигат без насилие и лъжа. И наистина аз не ви уверих, че зад вратата стои луд, не лъгах, а напротив със самата дума „ако“ откровено признах, че от мен е направено само предположение и че наистина зад вратата никого няма. Исках само чистосърдечно да отговорите, как бихте постъпили, ако измислицата за лудия стане действителност. Аз не ви предложих също да се самоизмамвате и не ви натрапвах чувствата си, а предоставих на всички ви пълна свобода да преживявате това, което всеки от вас естествено, от само себе си „преживяващ“. И вие от своя страна не се насилахте да приемете моята измислица за лудия за действителност, но само за предположение. Аз не ви заставях да вярвате в истинността на измисленото произшествие за лудия, вие сами доброволно признахте възможността за съществуването на такова нещо в живота.

— Да, това е много хубаво, че „ако“ е откровено и правдиво, че води работата на ясно. Това унищожава вкуса към преувеличаване, което често се чувствува в сценичната игра! — възторжено говорех аз.

— А какво би станало, ако вместо откровеното признаване на измислицата, бих започнал да се кълна, че зад вратата се намира истински луд?

— Не бих повярвал на такава явна лъжа и не бих се помръднал от мястото си — признах аз. — Там е хубавото, че чудотворното „ако“ създава такова състояние, което изключва всяко насилие. Само при такива условия може сериозно да се обсъжда това, което не е било, но което би могло да се случи в действителност — продължих похвалата си.

— А ето още едно ново свойство на „ако“ — припомнни ни Аркадий Николаевич. — То извиква у артиста външна и вътрешна активност и също постига това без насилие, по естествен път. Думата „ако“ е двигател, възбудител на нашата вътрешна творческа активност. Достатъчно беше само да си кажете: „Какво бих правил и как бих постъпил, ако измислицата за лудия би се оказала действителна?“ — и веднага у вас се поражда активност. Вместо прост отговор на зададения въпрос, поради качествата на актьорската ви природа, у вас се явява импулс за действие. Под неговия натиск вие не се удържахте и

започнахте да изпълнявате поставения пред вас въпрос. При това реалното, човешко чувство на самосъхранение ръководеше вашето действие напълно така, както това става и в истинския живот.

Това извънредно важно свойство на думата „ако“ я сродява с една от основите на нашето направление, което се заключава в

Активността и действието в творчеството и изкуството.

— Но изглежда, че не винаги „ако“ действува свободно и безпрепятствено — критикувах аз. — Ето например у мене движението, макар и да се яви изведенаж, но се утвърждаваше дълго. В първата минута след въвеждането на забележителното „ако“ изведенаж му повярвах и движението стана. Но това състояние не продължи дълго. При втория момент в мен вече се породи съмнение и си казах: „Към какво се стремиш? Нали сам знаеш, че всяко «ако» е измислица, игра, а не истински живот?“ Но другият глас не се съгласяваше. Той казваше: „Не споря, «ако» е игра, измислица, но доста възможна, изпълнима и реална действителност. Теб те молят само да отговориш: «Как би постъпил, ако тази вечер бе на гости у Малолеткова?»“

Като почувствувах реалността на измислицата, аз се отнесох към нея с пълна сериозност и можех да обсъждам какво да правя с камината и как да постъпя с поканените знаменитости.

... 19 ... Г.

— И така с „магическото“ или простото „ако“ започва творчеството. То дава първия тласък за по-нататъшното развитие на градивния процес на ролята.

Как се развива този процес, нека вместо мен да ви каже Александър Сергеевич Пушкин!

В своята забележка „За народната драма“ и за „Марта Посадница“ на М. П. Погодин Александър Сергеевич казва:

„Истинност на страстите, правдоподобие на чувствата в предполаганите обстоятелства — ето какво изисква нашият ум от драматическия писател“.

Ще прибавя от себе си, че напълно същото иска нашият ум и от драматическия артист, с тази разлика, че обстоятелствата които за писателя биват предполагани, за нас артистите са вече готови — предлагани. И затова в нашата практическа работа се е затвърдил изразът „предлаганите обстоятелства“, от който ние се ползвуваме.

— Предлаганите обстоятелства... — почна да се безпокои Вюнцов.

— Вдълбочете се добре в това забележително изречение, а после ще ви обясня с пример, как нашето любимо „ако“ помага да се изпълни великия завет на Александър Сергеевич Пушкин.

— „Истинност на страстите, правдоподобие на чувствата в предполаганите обстоятелства“ — четях с всевъзможно произношение записаното изречение.

Напразно преобръщате гениалното изречение — спря ме Торцов.

— Това не разкрива вътрешната му същност. Когато не успеете да обхванете цялата мисъл изведнаж, възприемайте я по логически части.

— Преди всичко трябва да се разбере, какво се разбира под думите „предлаганите обстоятелства“? — попита Шустов.

— Това е фабулата на писата, факти, събития, епоха, време и място на действие, условия на живот, нашето актьорско и режисьорско разбиране на писата, добавените от нас мизансцени, постановка, декорации и костюми на художника, бутафория, осветление, шум,

звукове и прочее, което се предлага на актьорите да го вземат под внимание при тяхното творчество.

„Предлаганите обстоятелства“, както и самото „ако“, са предположения, „измислица на въображението“. Те са от един произход: „предлаганите обстоятелства“ е същото, което е „ако“, а „ако“ е същото, което са „предлаганите обстоятелства“. Едното е предположение („ако“), а другото допълнение към него („Предлаганите обстоятелства“). „Ако“ започва творчеството, „предлаганите обстоятелства“ го развиват. Едното не може да съществува без другото и получава от другото необходимата възбудителна сила. Но функциите им са донякъде различни: „ако“ дава тласък на заспалото въображение, а „предлаганите обстоятелства“ правят обосновано самото „ако“. Те заедно и поотделно помагат за създаването на вътрешното движение.

— А какво е „истинност на страстите“? — интересуваше се Вюнцов.

— Истинност на страстите — това си е истинност на страстите, т.е. истинска, жива човешка страст, чувствата, преживяванията на самия артист.

— А какво е „правдоподобие на чувствата“? — не го оставяше на мира Вюнцов.

— Това не са самите истински страсти, чувства и преживявания, а така да се каже, тяхното предчувствие, близко, родствено на тях състояние, прилично на истината и за това правдоподобно. Това е предаване на страстите, но не пряко, непосредствено, подсъзнателно, а така да се каже, под вътрешното подсказване на чувството.

Колкото се отнася до цялото изречение на Пушкин, по-лесно ще го разберете, ако разместите думите и кажете така:

„В предлаганите обстоятелства е «истината на страстите». Иначе казано: създайте по-напред предлаганите обстоятелства, искрено им повярвайте и тогава сама по себе си ще се роди «истинността на страстите».“

— „В пред... ла... га... ните... обс... то... я... тел... ства“... — напъваше се да разбере Вюнцов.

— На практика пред вас ще застане приблизително такава програма: преди всичко вие трябва по своему да си представите „предлаганите обстоятелства“, взети от самата пьеса, от режисьорската постановка, от собствените артистически представи.

Целият този материал създава общата представа за живота на изобразявания образ в заобикалящите го условия... Трябва много искрено да се повярва в реалната възможност на такъв живот в самата действителност; трябва да се привикне към него толкова, че да се сродите с този чужд живот. Ако постигнете това, вътре във вас от само себе си ще се създаде истинност на страстите или правдоподобие на чувствата.

— Иска ми се да узная някакъв по-нагледен, по-практичен метод — не преставах аз.

— Поставете вашето любимо „ако“ пред всяко от съхраните от вас „предлагани обстоятелства“. При това казвайте си така: ако вмъкналият се беше луд, ако учениците бяха на празника на Малолеткова, ако вратата беше развалена и не се затваряше, ако трябваше да се барикадира и т.н., какво бих направил и как бих постъпил? Този въпрос веднага ще събуди вашата активност. Отговорете му с действие, кажете: „Ето какво бих направил!“ и направете това, което пожелаете, което ви прилича, без да мислите в този момент за действието.

Тогава вътрешно ще почувствувате — подсъзнателно или съзнателно — това, което Пушкин нарича „истинност на страстите“ или, в крайен случай „правдоподобие на чувствата“. Тайната на този процес се състои в това никак да не насизвате своето чувство, да го оставите само на себе си, да не мислите за „истинността на страстите“, защото тези „страсти“ не зависят от нас, а идват сами по себе си. Те не се подчиняват нито на заповед, нито на насилие.

Нека цялото внимание на артиста се съсредоточи на „предлаганите обстоятелства“. Заживейте искрено с тях и тогава „истинността на страстите“ сама ще се създаде вътре във вас.

Когато Аркадий Николаевич обясняваше как от различните „предлагани обстоятелства“ и „ако“ на автора, актьора, режисьора, художника, електротехника и другите творци на представлението се образува на сцената атмосфера подобна на живия живот, Говорков се възмути и се „застъпи“ за артиста.

— Но, моля, извинете, — протестираше той — в такъв случай какво остава на актьора, ако всичко е създадено от други? Само дреболии ли?

— Как дреболии? — нахвърли се върху него Торцов. — Да повярвате на чуждата измислица и искрено да заживеете с нея — това, според вас дреболии ли са? Но знаете ли, че такова творчество често е по-трудно от създаване на собствена измислица? Ние познаваме случаи, когато лошата пиеса на поета добива световна известност благодарение на пресъздаването ѝ от голям артист. Ние знаем, че Шекспир е пресъздавал чужди новели. И ние пресъздаваме произведенията на драматурзите, ние разкриваме в тях това, което е скрито под думите; ние влагаме в чуждия текст свой подтекст, установяваме свое отношение към хората и към условията на техния живот; ние прекарваме през нас целия материал, получен от автора и режисьора; ние отново го преработваме в себе си, оживяваме и допълваме със своето въображение. Ние се сродяваме с него, вживяваме се в него психически и физически; ние разбуждаме в себе си „истинността на страстите“; ние създаваме в крайния резултат на нашето творчество истински производително действие, тясно свързано със съкровените замисли на пиесата; ние творим живи, характерни образи на страстите и чувствата на изобразяваното лице. И цялата тази огромна работа е „дреболии“? Не, това е голямо творчество и истинско изкуство! — завърши Аркадий Николаевич.

... 19 ... Г.

Като влезе в клас, Аркадий Николаевич ни обясни програмата на урока. Той каза:

— След „ако“ и „предлаганите обстоятелства“ днес ще говорим за вътрешното и външно сценично действие.

Разбирайте ли вие какво значение има то за нашето изкуство, което по своята същност се основава на активността?

Тази активност се проявява на сцената в действието, а в действието се предава душата на ролята — преживяването на артиста и вътрешния мир на писцата; по действията и постъпките ние съдим за представяните хора на сцената и разбираме кои са те.

Ето какво ни дава действието и какво чака от него зрителят.

Какво получава той от нас в повечето случаи? Преди всичко голямо лутане по сцената, изобилие от несдържани жестове, нервни, механични движения. Ние ги употребяваме в театъра в изобилие, много повече отколкото в реалния живот.

Но всички тези актьорски действия са съвсем различни от човешките в истинския живот. Ще ви покажа разликата с пример: когато човек иска да си уясни важните, интимни мисли и преживявания (както „да бъде или не“ в Хамлет), той се усамотява, вдълбочава в себе си и се мъчи мислено да изкаже в думи това, което мисли и чувствува.

На сцената актьорите действуват иначе. Те в интимните моменти на живота излизат на самия авансцен, обръщат се към зрителите и високо, с патос декламират за своите несъществуващи преживявания.

— Но обяснете ни, какво значи „да декламираш за своите несъществуващи преживявания“?

— Това значи да правиш същото, което правите вие, когато искате с външни средства и актьорски преструвки да запълните вътрешната, душевна празнота на вашата игра.

Ролята, която човек вътрешно не чувствува, е по-изгодно да я поднесе на зрителя външно ефектно, при аплодисменти. Но сериозният артист едва ли ще търси театрален шум там, където се

предават най-скъпите мисли и чувства, съкровената душевна същност! Та в тях са скрити собствените, аналогични с ролята чувства на самия артист! Нему се иска да ги предаде не под просташкия тръсък на аплодисментите, а напротив, при проникновена тишина, при голяма интимност. Ако артистът жертвува това и не се страхува да вулгаризира тържествената минута, това доказва, че произнесените думи от ролята са празни за него, че той не влага в тях нищо скъпо, съкровено. Към празни думи не може да има възвишено отношение. Те са потребни само като звукове, чрез които може да се покаже гласът, дикцията, техниката на речта, животинският актьорски темперамент. Колкото се отнася до самите мисли и чувства, за които е писана пьесата, при такава игра могат да се предадат само „изобщо“ тъжно, „изобщо“ весело, „изобщо“ трагично, безнадеждно и т.н. Такова предаване е мъртво, формално, занаятчийско.

В областта на външното действие става същото, което и във вътрешното действие (в речта). Когато на самия актьор, като на човек, не е потребно това, което прави, когато ролята и изкуството се отдават не на това, на което те служат, и действията са празни, непреживени и няма какво да предават по същество. Тогава нищо не остава, освен да се действува „изобщо“. Когато актьорът страда, за да страда, когато обича, за да обича, ревнува и моли за прошка, за да ревнува и моли за прошка, когато всичко това става, защото така е написано в пьесата, а не защото така е преживяно в душата и се е създал животът на ролята на сцената, актьорът няма какво да прави и „играта изобщо“ се явява за него в тези случаи единствен изход.

Колко е ужасна думата „изобщо“!

Каква безсмыслица има в нея, неразбранщина, неоснователност, безредие!

Искате ли да изядете нещо — „изобщо“? Искате ли „изобщо“ да поговорите, да почетете? Искате ли да се повеселите „изобщо“?

Каква празнота, безсъдържателност ве от такива предложения.

Когато играта на артиста се оценява с думата „изобщо“, например: „Този артист изигра Хамлет — «изобщо добре!»“ — такава оценка е осърбителна за изпълнителя.

— Изиграйте ми любов, ревност, ненавист „изобщо“!

Какво значи това? Да изиграете мишмаш от тези страсти и техните съставни елементи! Именно този мишмаш от страсти, чувства,

мисли, логични действия, образи ни поднасят актьорите — „изобщо“.

Най-забавното е, че те искрено се вълнуват и силно чувствуват своята игра „изобщо“. Вие не можете да ги убедите, че в нея няма нито страсть, нито преживяване, нито мисъл, а само мишмаш от тях. Тези актьори се потят, вълнуват, увличат се от играта, макар да не разбират какво ги вълнува или увлича. Това е същата „актьорска емоция“, истерия, за която говорих. Това е вълнение „изобщо“.

Истинското изкуство и играта „изобщо“ са несъвместими. Едното унищожава другото. Изкуството обича реда и хармонията, а „изобщо“-то — безредието и хаотичността.

Как да ви предпазя от нашия заклет враг — „изобщо“-то!

Борбата с него се състои в това да въвеждаме в разбърканата игра „изобщо“ именно това, което не е свойствено за нея, което я унищожава.

„Изобщо“-то е повърхностно и лекомислено. Затова въвеждайте във вашата игра повече планомерност и сериозно отношение към това, което става на сцената. Това ще унищожи и повърхностното отношение и лекомислието.

„Изобщо“-то е хаотично, бъдомислено. Въвеждайте в ролята логика и последователност и това ще изблъска лошите качества на „изобщо“-то.

„Изобщо“-то — всичко започва и нищо не свършва. Въведете във вашата игра завършеност.

Това ще правим и ние, но само че в продължение на целия курс на системата, в процеса на изучаването й, та в краен резултат вместо действието „изобщо“ да изработим веднаж за винаги на сцената истинско, плодотворно и целесъобразно човешко действие.

Само него признавам в изкуството, само него поддържам и изработвам.

Зашо съм така жесток към „изобщо“-то? Ето зашо.

В целия свят много ли представления се играят всекидневно по линията на вътрешната същност, както това изисква истинското изкуство? — Десетици.

Много ли представления се играят всекидневно не по същество, а по принципа „изобщо“? Десетки хиляди. Затова не се учудвайте, ако кажа, че всекидневно в целия свят стотици, хиляди актьори вътрешно се осакатяват, като систематически изработват в себе си неправилни,

вредни сценични навици. Това е още по-страшно, защото от една страна самият театър и неговите условия на творчество влекат актьора към тези опасни навици, от друга страна самият актьор като търси линията на най-малкото съпротивление, с удоволствие се ползва от занаятчийското „изобщо“.

И така, от различни страни, постепенно, систематически, невежи хора влекат изкуството на актьора към неговата гибел, т.е. към унищожаване същността на творчеството за сметка на лошата условновъншна форма на играта „изобщо“.

Както виждате, предстои ни да се борим с целия свят, с условията на публичното показване, с методите на подготовката на актьора и частно с установените лъжливи понятия за сценично действие.

За да постигнем успех във всички предстоящи трудности, преди всичко трябва да имаме смелостта да съзнаем, че по много и много причини, като излезем на сцената, пред масата зрители, при условията на публичното творчество, ние съвсем губим в театъра, на сцената, усещането на реалния живот. Ние забравяме всичко: как ходим в живота, как седим, ядем, пием, спим, разговаряме, гледаме, слушаме — с една дума, как в живота действуваме вътрешно и външно. На всичко това отново трябва да се учим на сцената, също както детето се учи да ходи, говори, гледа, слуша.

В продължение на нашите училищни занятия ще трябва често да ви напомням за това неочеквано и важно заключение. За сега ще се помъчим да разберем как да се научим да действуваме на сцената не по актьорски — „изобщо“, а по човешки — просто, естествено, органически правилно, свободно, както това изискват не театралните условия, а законите на живота, органическата природа.

— С една дума — да се учим да изгоним из театъра театъра — добави Говорков.

— Именно: как да изгоним от Театъра (с главна буква) театъра (с малка буква).

С тази задача не можем изведнаж да се справим, а постепенно, в процеса на артистическия растеж и изработване на психотехниката.

— За сега те моля, Ваня, — обръна се Аркадий Николаевич към Рахманов — постоянно да следиш учениците на сцената да действуват истиински, осмислено и никога да не се представят за действуващи.

Затова, щом забележиши, че се побъркват на игра, или още повече на кривене, веднага ги спирай. Когато се уреди твоят клас (аз бързам с тази работа), изработи нарочни упражнения, които да ги принудят на всяка цена да действуват на сцената. По-често и по-дълго, ден след ден, прави тези упражнения, за да ги приучиш постепенно, методично към истинско, смислено и целесъобразно действие на сцената. Нека човешката дейност се слива в тяхната представа с онова състояние, което те изпитват на сцената в присъствието на зрителите, в обстановката на публичното творчество или урока. Като ги приучваш ден след ден да бъдат по човешки активни на сцената, ти ще им създадеш хубавия навик да бъдат нормални хора, а не манекени в изкуството.

— Какви упражнения?

— Направи обстановката на урока по-сериозна, по-строга, за да увличаш играещите, като на представление. Това ти умееш.

— Да! — съгласи се Рахманов.

— Извиквай ги на сцената един по един и им давай някаква работа.

— Каква?

— Например, да прегледат вестника и да разправят какво пише.

— Дълго е за общ урок. Трябва всички да изпитам.

— Та нима работата се състои в това да узнаеш съдържанието на целия вестник? Важното е да получиш истинско, смислено и целесъобразно действие. Когато видиш, че такова се създава, че ученикът се е вдълбочил в своята работа, че обстановката на публичния урок не му пречи, викай друг ученик, а първия изпрати на дъното на сцената. Нека се упражнява там и добива навик към жизнено, човешко действие на сцената. За да го изработи и завинаги вкорени в себе си, трябва му дълго време да прекара на сцената в истинско, смислено и целесъобразно действие. Помогни му да получи това дълго време.

Като завършващ урока, Аркадий Николаевич ни обясни:

— „Ако“ и „предлаганите обстоятелства“ за вътрешното и външно действие са много важни фактори. Но те не са единствените. Необходими ни са още много нарочни, артистически, творчески способности, качества, дарби въображение, внимание, чувство към истината, задача, сценични заложби и т.н. и т.н.

IV. ВЪОБРАЖЕНИЕ

Днес, поради неразположението на Торцов, урокът бе назначен в неговото жилище.

— Вие вече знаете, — казваше той — че нашата сценична работа започва с въвеждане в пьесата и ролята на магическото „ако“, което се явява като лост, който предвижва артиста от всекидневната действителност в плоскостта на *въображението*. Пьесата, ролята — това е измислица на автора, това е редица от магически и други „ако“, „предлагани обстоятелства“, измислени от него. Истински случки, реална действителност на сцената не съществуват; реалната действителност не е изкуство. На изкуството, поради самата негова природа, е необходима художествена измислица, каквато най-напред се явява произведението на автора. Задачата на артиста и неговата творческа техника се заключава в това да превръща измислицата на пьесата в художествена, сценична случка. В този процес грамадна роля играе нашето въображение. Ето защо ние ще се спрем на него и ще разгледаме неговите функции в творчеството.

Торцов ни показа стените, украсени с ескизи от различни декорации.

— Всичко това са картини от моя любим млад художник, вече умрял. Той беше оригинален: правеше ескизи за още ненаписани пьеси. Ето, например, ескиз за последното действие на несъществуващата пьеса на Чехов, която Антон Павлович замисли насъкоро преди смъртта си: загубена в ледовете експедиция, остьр и суров север. Голям параход, притиснат от плаващите ледове. Опушнените комини зловещо се чернеят на белия фон. Суров студ. Леденият вятър повдига снежни вихрушки. Като се издигат нагоре, те вземат очертанията на жена в саван. А ето фигурите на мъжа и любовника на неговата жена, които са се притиснали един до друг. И двамата са напуснали живота и са тръгнали на експедиция, за да забравят сърдечната си драма.

Кой ще повярва, че ескизът е нарисуван от човек, който никога не е ходил по-далеч от Москва и околностите ѝ! Той е създал полярен

пейзаж, като се е ползвал от своите наблюдения над нашата зимна природа, от това, което е знаел от разказите и описанията в художествената литература и в научните книги, от фотографическите снимки. От целия събран материал е създал картината. В тази работа въображението е играло главната роля.

Торцов ни заведе до другата стена, на която бяха закачени серия пейзажи. По-вярно това беше повторение на един и същ мотив: някакво курортно място, но изменено от въображението на художника. Една и съща редица красиви къщи в борова гора — в различните времена на годината и денонощието, при слънце, в буря. По-нататък същия пейзаж, но с изсечена гора, с изкопани на нейно място езера и с посадени нови видове дръвчета. Художникът се е забавлявал по своему да се разпорежда с природата и живота на хората. Той в своите ескизи е строил и разрушавал къщи градове, наново е планирал местности, събарял е планини.

— Гледайте колко е красиво! Московският Кремъл на морския бряг! — извика някой.

— Всичко това също го е създало въображението на художника.

— А ето ескиз за несъществуваща пиеса из „междупланетния живот“ — каза Торцов, като ни заведе до нова серия рисунки и акварели. — Ето тук е нарисувана станция за някакви апарати, които поддържат съобщението между планетите. Виждате ли: грамадна металическа кутия с големи балкони и фигури на някакви красиви, странни същества. Това е гара. Тя виси в пространството. На прозорците ѝ се виждат хора — пътници от земята... Линиите от тези гари, които отиват нагоре и надолу, се виждат в безкрайното пространство: те се поддържат в равновесие от взаимното притегляне на грамадни магнити. На хоризонта се виждат няколко слънца или луни. Тяхната светлина създава фантастични гледки, непознати на земята. За да нарисувате такава картина, трябва да имате не просто въображение, а богата фантазия.

— Каква е разликата между тях? — попита някой.

— Въображението създава това, което е, което се случва, което знаем, а фантазията — това, което не е, което в действителност не познаваме, което никога не е било и няма да бъде. А може и да бъде! Кой знае? Когато народната фантазия е създавала приказния килим-самолет, кому е могло да mine през ум, че хората ще хвърчат във

въздуха с аероплани? Фантазията всичко знае и всичко може. Фантазията, както и въображението са необходими на художника.

— А на артиста? — попита Шустов.

— А за какво, според вас, е нужно на артиста въображение? — отговори му също с въпрос Аркадий Николаевич.

— Как за какво? За да създава вълшебното „ако“ и „предлаганите обстоятелства“ — отговори Шустов.

— И без нас тях ги е създал авторът. Неговата писеса е измислица. Шустов мълчеше.

— Всичко ли, което артистът трябва да знае за писесата, ни дава драматургът? — попита Торцов. — Може ли на сто страници напълно да се разкрие животът на действуващите лица? Или много неща остават недоизказани? Така например: винаги ли и достатъчно ли подробно говори авторът за това, което е било до началото на писесата? Говори ли изчерпателно за това, което ще стане след свършването й, За това, което става зад кулисите, от къде идва действуващото лице, къде отива? Драматургът се скъпи за такъв род разглеждане. В неговия текст е означено само: „Същите и Петров“ или: „Петров излиза“. Но ние не можем да идваме от непознато пространство и да излизаме в него, без да се замислим за целите на такова преместване. На такова действие „изобщо“ не може да се повярва. Ние знаем и други забележки на драматурга: „става“, „разхожда се развълнуван“, „смее се“, „умира“. Дават ни се лаконически характеристики на ролята, като: „Млад човек, с приятна външност. Много пуши“.

Но нима това е достатъчно, за да се създаде целият външен образ, движения, походка, навици? А текстът и думите на ролята? Нима трябва само да ги заучим и говорим наизуст?

А всички забележки на поета, а изискванията на режисьора, а неговите мизансцени и цялата постановка? Нима е достатъчно само да ги запомним и после формално да ги изпълняваме на сцената?

Нима всичко това рисува характера на действуващото лице, определя всички оттенъци на неговата мисъл, чувства, подбудждания и постыпки?

Не, всичко това трябва да бъде допълнено, разработено от самия артист. Само тогава всичко дадено ни от поета и другите творци на представлението ще оживее и ще раздвижи разните ъгълчета на душата на творящия на сцената и на зрителя в залата. Само тогава

артистът ще може напълно да заживее вътрешния живот на изобразяваното лице и да действува така, както ни заповядва авторът, режисьорът и нашето живо чувство.

В цялата тази работа най-близкият ни помощник се явява въображението с неговото вълшебно „ако“ и „предлаганите обстоятелства“. То не само доизказва това, което не е доизказал авторът, режисьорът и другите, но оживява работата изобщо на всички създатели на представлението, творчеството на които достига до зрителя преди всичко чрез успеха на самия артист.

Разбирате ли сега колко е важно за актьора да притежава силно и ярко въображение: то му е необходимо във всеки момент от художествената му работа и живот на сцената, както при изучаването, така и при възпроизвеждането на ролята.

В процеса на творчеството въображението се явява като водач, който води след себе си артиста.

Урокът бе прекъснат от неочекваното посещение на известния трагик У..., който гастролираше по това време в Москва. Знаменитостта разправяше за своите успехи, а Аркадий Николаевич превеждаше разказите на руски език.

След като интересният гост си отиде, а Торцов го изпрати и се върна при нас, той каза, усмихвайки се:

— Разбира се, трагикът постъгва, но както виждате, той е човек, който се увлича и искрено вярва в това, което съчинява. Ние, артистите, така сме привикнали на сцената да допълняме фактите с подробности на собственото въображение, че тези навици ги пренасяме от сцената в живота. Разбира се, тук те са излишни, но в театъра са необходими.

Мислите ли, че е лесно да се съчинява така, че да ви слушат със затаен дъх? Това също е творчество, което се създава от вълшебното „ако“, „предлаганите обстоятелства“ и добре развитото въображение.

Дори за гениите не казваме, че лъжат. Такива хора гледат действителността с различен поглед от нас. Те виждат по-иначе живота от нас простосмъртните. Може ли да ги осъждаме за това, че въображението слага на техните очи ту розови, ту небесни, ту сиви, ту черни очила? И добре ли ще бъде за изкуството, ако тези хора си свалят очилата и започнат да гледат както на действителността, така и

на художествената измислица с обикновен поглед, трезво, като виждат само това, което ни дава всекидневието?

Признавам, че и аз понякога лъжа, когато трябва като артист или режисьор да имам работа с роля или пиеса, която не ме увлича достатъчно. В такива случаи клюмвам и творческите ми способности се парализират. Нужно е потикване. Тогава започвам да уверявам всички, че съм увлечен от работата, от новата пиеса и я хваля. За това трябва да измислям онова, което няма в нея. Тази необходимост потиква въображението. Насаме не бих правил това, но пред другите по неволя трябва колкото се може по-добре да оправдая своята лъжа и да дам подтик. А после доста често се ползвам от собствените си измислици като материал за ролята и постановката и ги внасям в пиесата.

— Ако въображението играе за артиста такава важна роля, какво да прави онзи, който го няма? — страхливо запита Шустов.

— Трябва да го развие или да напусне сцената. Иначе ще попадне в ръцете на режисьори, които ще заместят недостигащото му въображение със своето. Това би значило да се откаже от собственото си творчество, да стане марионетка на сцената. Не е ли по-добре да развие собственото си въображение?

— Това трябва да е много трудно! — въздъхнах аз.

— Според това какво е въображението! Има въображение с почин, което работи самостоятелно. То се развива без особени усилия и работи настойчиво, неуморно, на яве и на сън. Има въображение, което е лишено от почин, но затова пък лесно схваща това, което му се подсказва, и после продължава самостоятелно да развива подсказаното. С такова въображение също е сравнително леко човек да има работа. Ако въображението схваща, но не развива подсказаното, тогава работата става по-трудна. Но има хора, които сами не творят и не схващат даденото им. Ако актьорът възприема от показаното само външната формална страна — това е признак на отсъствие на въображение, без което не може да се стане артист.

* * *

С почин или без почин?

Схваща и развива или не схваща?

Ето въпросите, които не ми дават мира.

Когато след вечерния чай настъпи тишина, аз се затворих в стаята си, седнах по-удобно на дивана, заобиколих се с възглавници, затворих очи и въпреки умората започнах да мечтая. Но в първия момент вниманието ми отвлякоха светлите кръгове, разноцветните петна, които се появиха и пълзяха в тъмнината пред затворените ми очи.

Угасих лампата, като предполагах, че тя предизвиква тези явления.

„За какво да мечтая?“ — измислях аз.

Но въображението ми не спеше. То ми рисуваше върховете на дърветата на голяма борова гора, които отмерено и плавно се полюляват от тихия вятър.

Това беше приятно.

Усетих миризмата на свежия въздух...

От някъде... в тишината... се промъкнаха равномерно звукове на цъкащ часовник.

.....

.....

.....

Задремах.....

„Е, разбира се! — реших аз, като се събудих. — Не може да се мечтае без почин. Ще литна с аероплан! Над върховете на гората. Ето минавам над тях, над полета, реки, градове, села... над... върховете на дърветата... Те бавно-бавно се люлеят... Мирисе на свеж въздух и бор... Часовникът цъка...“

.....

.....

.....

Кой хърка? Нима аз?!... Заспал ли съм?... Отдавна ли?...

Трапезарията вече метяха... преместваха мебели... През завесите влизаше сутрешната светлина.

Часът удари осем... По-чи... и... и... н...

Моето смущение от домашното мечтаене бе толкова голямо, че не се сдържах и при днешния урок разказах всичко на Аркадий Николаевич. Днес се занимавахме в гостната на Малолеткова.

— Вашият опит не е сполучлив, защото сте допуснали редица грешки, — каза ми той. — Първата е тази, че сте насиливати въображението си, вместо да го увличате. Втората ви грешка е тази, че сте мечтали „без кормило и без платна“, както и където ви тласне случаят. Също както не може да се действува, само за да се прави нещо (да се действува заради самото действие), така също не може да се мечтае заради самото мечтаене. В работата на вашето въображение не е имало смисъл, необходимата задача при творчеството. Третата ви грешка е там, че вашите мечти не са били дейни. При това дейността на въображаемия живот има за актьора изключително значение. Въображението трябва да го потиква, отначало да извика вътрешно, а след това и външно действие.

— Аз действувах, защото мислено летях над горите с бясна скорост.

— Нима когато лежите в бърз влак, който също лети с бясна скорост, действувате? — попита Торцов. — Локомотивът, машинистът — ето кой работи, а пътникът е безучастен. Друго нещо е, ако през време на пътуването на влака имате увлекателен делови разговор, спор, или съставяте доклад, — тогава би могло да се говори за работа и за действие... Същото е и с вашето летене с аероплана. Работил е пилотът, а вие сте бездействували. Ако сам управлявахте машината, или ако правехте снимки на местността, би могло да се говори за проявена дейност. Нужно ни е дейно въображение.

— Как да създадем тази дейност? — разпитваше Шустов.

— Ще ви разправя любимата игра на моята шестгодишна племенница. Тази игра се нарича „Какво би било, ако“ и се заключава в следното: „Какво правиш?“ — питате момиченцето. — „Пия чай“ — отговаря аз. — „Но ако това не бе чай, а рициново масло, как би го пил?“ — Аз трябва да си припомня вкуса на лекарството. Когато успея

да си го припомня и се намръщвам, детето се залива от смях. После задава нов въпрос: „Къде седиш?“ — „На стола“ — отговаря аз. — „Но ако седеше върху нагорещена плоча какво би правил?“ — Трябва мислено да сядам върху нагорещената плоча и с невероятни усилия да се спасявам от изгаряне. Когато успея да направя това, момиченцето ме съжалява. То маха с ръце и вика: „Не искам да играя!“ И ако продължим играта, работата ще свърши с плач. Ето и вие измислете за упражнение такава игра, която би предизвикала дейно действие.

— Струва ми се, че това е първичен, груб начин — забелязах аз.
— Иска ми се да намеря по-изтънчен.

— Не бързайте! Ще успеете! А за сега се задоволете с прости и най-първични мечти. Не бързайте да летите много високо, а живейте с нас тук, на земята, сред това, което ни заобиколя в действителност. Нека мебелът, предметите, които чувствувате и виждате, участвуват във вашата работа. Ето, например, етюдът с лудия. В него представата на въображението бе въведена в реалния живот, който тогава ни заобикаляше. Всъщност, стаята, в която се намирахме, мебелът, с който залостихме вратата, — с една дума всички вещи останаха непобутнати. Въведена беше само представата за несъществуващия всъщност луд. В останалото етюдът се опираше на нещо реално и не висеше във въздуха.

Да се опитаме да направим подобен опит. Ние сме сега в клас на урок. Това е действителност. Нека стаята, нейната обстановка, урокът, всички ученици и преподавателят им си останат в същия вид и състояние, в който сега се намираме. С помощта на „ако“ аз се премествам в плоскостта на несъществуващия, мним живот и за това сега само променям времето и си казвам: „Сега не е три часа през деня, а три часа през нощта“. Оправдайте с въображението си такъв продължителен урок. Това не е трудно. Допуснете, че утре имате изпит, а много неща още не са довършени, и ние сме се забавили в театъра. От тук произлизат нови обстоятелства и грижи: вашите домашни се беспокоят, понеже поради липса на телефон не можете да ги осведомите за продължаването на работата. Един от учениците е пропуснал вечеринката, на която е бил поканен, друг живее много далече от театъра и не знае как да си отиде в къщи без трамвай и т.н. Много още мисли, чувства и настроения ражда въведената измислица. Всичко това влияе на общото състояние, което дава тон на всичко,

което ще става по-нататък. Това е едно от подготовките стъпала за преживяване. В резултат с помощта на тези измислици ние създаваме почва, предлаганите обстоятелства за етюда, който бихме могли да развием и наречем „Нощен урок“.

Да се опитаме да направим още един опит: да въведем в действителността, т.е. в тази стая, в днешния урок, ново „ако“. Нека времето на денонащието остане същото — три часа през нощта, но нека се измени годишното време, да не е зима и студ 15 градуса под нулата, а пролет с чудесен въздух и топлина. Виждате ли, веднага вашето настроение се измени, вие се усмихвате само при мисълта, че след урока ви чака разходка из града! Решете какво ще предприемете, оправдайте всичко това с измислицата и ще се получи ново упражнение за развитие на вашето въображение.

Давам ви още едно „ако“: времето на денонащието, на годината, тази стая, нашето училище, урокът си остават, но всичко се пренася от Москва в Крим, т.е. променя се мястото на действието извън границите на тази стая. В Димитровка, край морето, където ще се къпете след урока. Пита се как сме се намерили на юг? Оправдайте го това с предлагани обстоятелства, с каквато искате измислица на въображението. Може би сме отишли на гостуване в Крим и не сме прекъснали нашите систематически школни занятия? Оправдайте различни моменти от този мним живот съответно с въвеждането на „ако“ и ще получите нова редица поводи за упражнение на въображението.

Въвеждам още едно ново „ако“ и премествам себе си и вас на крайния север в нова годишно време, когато там цялото денонашение е ден. Как да оправдаем такова преселване? Да речем с това, че сме отишли там за филмиране. То изисква от актьора голяма жизненост и простота, тъй като всеки фалш разваля лентата. Не всеки от вас ще може да мине без преструвки, затова аз, режисьорът, трябва да се погрижа за школни занятия с вас. Като приемете всяка от измислиците при помощта на „ако“ и им повярвате, попитайте се: „Какво бих правил при дадените условия?“ Като разрешавате въпроса, вие с това ще възбудите работата на въображението.

А сега в новото упражнение, ние ще направим всички „предлагани обстоятелства“ измислени. От реалния живот, който ни заобикаля, да оставим само тази стая и то силно преобразена от

нашето въображение. Да допуснем, че всички ние сме членове на научна експедиция и със самолет се отправяме на далечен път. През време на прелетяването над непроходими, гъсти гори става катастрофа: моторът престава да работи и самолетът е принуден да се спусне в една планинска долина. Машината трябва да се поправи. Тази работа ще задържи експедицията дълго време. Добре че поне има запаси от храна; обаче те не са много. Трябва да изкарваме прехраната си с лов. Освен това трябва да се построи някакво жилище, да се устрои приготвянето на храната, стража в случай на нападение от туземци или зверове. Така, мислено, се създава живот, пълен с тревоги и опасности. Отделните моменти изискват необходими, целесъобразни действия, които логически и последователно се набелязват в нашето въображение. Трябва да повярваме в тяхната необходимост. В противен случай мечтанието ще изгуби смисъла и привлекателността си.

Но творчеството на артиста не се състои само във вътрешната работа на въображението, а и във външното въплъщение на творческите мечти. Превърнете мечтата в действителност, изиграйте ми епизод из живота на членовете на научната експедиция.

— Къде? Тук? В обстановката на гостната на Малолеткова? — чудехме се ние.

— Но къде иначе? Няма да поръчваме нарочна декорация! Още повече, че за тези случаи имаме художник. Той веднага безплатно ще изпълни всичките ни искания. Нищо няма да му струва веднага да промени гостната, коридора, залата, в каквото поискаме. Този художник е собственото ни въображение. Дайте му поръчка. Решете какво бихте правили след кацането на самолета, ако това жилище бе планинска долина, тази маса — голям камък, лампата с абажура — тропическо растение, полилеят с висулките — клон с плодове, камината — изоставено огнище.

— А коридорът какво ще бъде? — заинтересува се Вюнцов.

— Проходът.

— Гледай ти!... — радващо се невъздържаният юноша. — А трапезарията?

— Пещера, в която изглежда да са живели някакви първобитни хора.

— А залата?

— Това е открита площадка с широк хоризонт и чудесен изглед. Погледнете, светлите стени на стаята дават илюзия на въздух. Понкъсно от тази площадка ще може да се вдигнем със самолета.

— А зрителната зала? — не мъркваше Вюнцов.

— Бездънна пропаст. От там, както и от страна на терасата, откъм морето, не може да се очаква нападение от зверове и туземци. Затова стражата трябва да се постави там, около вратата на коридора, който представлява дефилето.

— А какво представлява самата гостна? Няя трябва да определим като място за поправка на самолета.

— А къде е самият самолет?

— Ето го! — показа Торцов дивана. — Самото седалище е мястото за пътниците; драпериите на прозорците са крилете му. Разперете ги по-нашироко. Масата е моторът. Преди всичко трябва да се прегледа двигателят. Повредата в него е значителна. През това време другите членове на експедицията нека се наредят за нощуване. Ето одеяла.

— Къде?

— Покривките.

— Ето консерви и буренце с вино. — Аркадий Николаевич ни показва дебелите книги, които лежеха на етажерката и голямата ваза за цветя. — Огледайте стаята по- внимателно и ще намерите много предмети, необходими за вашия нов живот.

Работата закипя и скоро започнахме в приветливата гостна суровия живот на настанилата се в планините експедиция. Ние си изяснихме всичко, приспособихме се.

Не може да се каже, че повярвах в превръщението, — не, аз просто не забелязвах това, което не трябваше да видя. Нямаше кога да го забележа. Ние бяхме заети с работа. Лъжливостта на измислицата се покриваше от истинността на нашето чувство, физическото действие и вярата в тях.

След като доста сполучливо изпълнихме зададената ни задача, Аркадий Николаевич каза:

— В този етюд светът на въображението още по- силно влезе в реалната действителност: измислицата за катастрофата в планинската местност се побра в гостната. Това е един от безбройните примери как с помощта на въображението може за себе си, вътрешно, да

преобразяваме света на нещата. Него не трябва да го отблъскваме. Напротив, трябва да го включим в създавания от въображението живот.

Този процес постоянно се повтаря при черновите ни репетиции. И наистина всичко правим от виенски столове, всичко, което може да измисли въображението на автора и режисьора: къщи, площиади, кораби, гори. При това ние не вярваме в истинността на това, че виенските столове са дърво или скала, но вярваме в истинността на своето отношение към поставените предмети, ако те представляват дърво или скала.

Урокът започна с кратък увод. Аркадий Николаевич каза:

— До сега нашите упражнения по развиваане на въображението повече или по-малко имаха връзка ту със заобикалящите ни неща (стаята, камината, вратата), ту с истинско жизнено действие (нашия урок). Сега ще прехвърля работата от света на нещата, които ни заобикалят, в областта на въображението. В нея ще действуваме също така дейно, само че мислено. Да се откъснем от даденото място и време, да се пренесем в друга обстановка, добре позната, и да действуваме така, както ни подскаже измислицата на въображението. Решете къде бихте желали да се пренесете мислено — обърна се към мене Аркадий Николаевич. — Къде и кога ще става действието?

— В моята стая, вечер — заяви аз.

— Отлично — одобри Аркадий Николаевич. — Не зная как е според вас, но за мен, за да се почувствуваам във въображаемата стая, е необходимо първо мислено да се изкача по стълбата, да позвъня на входната врата, с една дума да извърша редица последователни логични действия. Помислете за дръжката на вратата, която трябва да натиснете. Спомнете си, как тя се върти, как се отваря вратата и как влизате в стаята си. Какво виждате пред себе си?

— Надясно — шкаф и умивалник...

— А наляво?

— Диван, маса...

— Опитайте се да се разходите из стаята и да живееете в нея. Защо се намръщихте?

— Намерих на масата писмо, припомних си, че още не съм отговорил, и ме досрамя.

— Добре! Изглежда, че сега вече можете да кажете: „Аз съм в стаята си“.

— Какво значи: „аз съм“? — питаха учениците.

— „Аз съм“ на наш език значи, че аз съм се поставил в центъра на измислените условия, че се чувствувам сред тях, че съществувам в самата същност на въображаемия живот, в света на въобразяваните

неща, и започвам да действувам от мое име, на моя отговорност. Сега ми кажете какво искате да правите?

— Зависи от това колко е часът.

— Логично. Да се уговорим, че часът е единадесет.

— Това е времето, когато в жилището настъпва тишина — забелязах аз.

— Какво ще поискате да правите в тази тишина? — потикваше ме Торцов.

— Да се убедя в това, че не съм комик, а трагик.

— Жалко, че искате така непроизводително да губите времето си.

Как ще се убедите?

— Ще играя сам за себе си някоя трагична роля — откривах тайните си мечти.

— Коя? Отело ли?

— О, не. Над Отело не мога повече да работя в моята стая. Там всеки ъгъл ме тласка да повтарям това, което вече много пъти съм правил по-рано.

— Тогава какво ще играете?

Не отговарях, понеже сам още не бях решил въпроса.

— Какво правите сега?

— Оглеждам стаята. Някой предмет няма ли да ми подскаже нова тема за творчество. Ето, например, спомних си, че зад шкафа има мрачен ъгъл, т.е. самият той не е мрачен, но така изглежда при вечерното осветление. Там вместо закачалка виси една кука, сякаш си предлага услугите да се обеся. Ако бих наистина поискал да свърша със себе си, какво бих направил?

— Какво именно?

— Разбира се, преди всичко бих потърсил въже или пояс, затова претърсвам вещите по полиците и чекмеджетата...

— Намерихте ли?

— Да... Но оказва се, че куката е забита много ниско. Краката ми ще опрат на пода.

— Това е неудобно. Търсете друга кука.

— Друга няма.

— Ако е така, не е ли по-добре да живеете!

— Не зная, забърках се и въображението ми пресъхна — признах аз.

— Защото самата измислица е нелогична. В природата всичко е последователно и логично (с отделни изключения), и измислицата, и въображението трябва да бъдат също такива. Не е чудно, че вашето въображение се отказа да провежда линия без всякаква логическа предпоставка — към глупаво заключение.

Но при все това току-що извършеният опит на мечтане за самоубийство изпълни това, което очаквахме от него: той нагледно ни показва нов вид мечтане. При тази работа въображението на артиста се отрича от заобикалящия го реален свят (в дадения случай — от тази стая) и мислено се пренася във въображаемия (т.е. във вашата стая). В тази въображаема обстановка всичко ви е познато, тъй като материалът за мечтане е взет от всекидневната ви жизнена среда. Това облекчава търсенето на вашата памет. Но как ще бъде, когато при мечтанието имате работа с непознат живот? Това условие създава нов вид работа на въображението.

За да я разберете, пак се откъснете от заобикалящата ви сега действителност и мислено се пренесете в други непознати, несъществуващи сега, но които могат да съществуват в реалния живот, условия. Например: едва ли някой от тук седящите е правил околосветско пътуване. Но това е възможно, както в действителността, тъй и във въображението. Тези мечти трябва да се изпълват не „как да е“ и не „изобщо“, „приблизително“ (всяко „как да е“, „изобщо“, „приблизително“ е недопустимо в изкуството), а във всички подробности, от които се създава всяко голямо предприятие.

През време на пътя ще трябва да се справяте с най-разнообразни условия, с бита, с обичаите на чуждите страни и народи. Едва ли ще намерите в паметта си целия необходим материал. Затова ще трябва да го черпите из книги, картини, снимки и други източници, които дават познания или възпроизвеждат впечатленията на други хора. От тези сведения ще си изясните къде именно ще трябва мислено да отидете, в кое време на годината и месеца; къде ще трябва мислено да плувате на парахода и къде и в какви градове ще трябва да спирате. От там ще получите сведения за условията и обичаите на тези или онези страни, градове и др. Останалото, което не ви достига за мислено създаване на околосветско пътуване, нека твори въображението. Всички тези важни данни ще направят работата ви по-обоснована, а не безосновна, както винаги биват мечтанията „изобщо“, които довеждат актьора до

преструвки и занаятчийство. След тази голяма, предварителна работа може вече да начертаете движението и да тръгнете на път. Не забравяйте само през всичкото време да бъдете в допир с логиката и последователността. Това ще ви помогне да приближите колебливата, неустойчива мечта към здравата и устойчива действителност.

Като минавам към новия вид мечтане, аз имам пред вид обстоятелството, че природата е дала на въображението по-големи възможности, отколкото на самата реална действителност. Всъщност въображението рисува това, което в реалния живот е неосъществимо. Така например: в мечтите си можем да се пренасяме на други планети и да похищаваме от там приказни красавици; можем да се сражаваме и побеждаваме несъществуващи чудовища, можем да се спускаме на морското дъно и да си вземем за жена водната царкиня. Опитайте се да направите всички това в действителност. Едва ли ще успеете да намерите в готов вид материал за такива мечти. Науката, литературата, живописта, разказите ни дават само намеци, тласъци, точки на отправяне за тези мислени пътешествия в областта на несъществуващото. Затова при такива мечтания главната творческа работа пада върху нашата фантазия. В този случай още по-необходими са онези средства, които приближават приказното към действителността. При тези случаи логиката и последователността, както вече ви казах, заемат едно от главните места. Те помагат да се приближи невъзможното към вероятното. Затова при създаването на приказното и фантастичното бъдете логични и последователни.

— Сега — продължи Аркадий Николаевич след късо замисляне — искам да ви обясня, че от същите етюди, които вие вече направихте, може да се ползвате в разни комбинации и вариации. Така например, можете да си кажете: „Хайде да погледам как другарите ми ученици, начело с Аркадий Николаевич и Иван Платонович, водят училищните занятия в Крим или в далечния север. Хайде да погледам как извършват експедицията си със самолет.“ При това ще се отдръпнете мислено на страна и ще гледате как вашите другари се пекат на слънце в Крим или мръзнат на север, как поправят строшения аероплан в планинската долина или се готвят за защита от нападение на зверове. В този случай вие сте прост зрител на това, което ви рисува вашето въображение, и не играете никаква роля в този въображаем живот.

Но ето че ви се поисква сам да вземете участие във въображаемата експедиция или в уроците, пренесени на южния бряг на Крим. „Как изглеждам при всички тези положения?“ — казвате си и отново се дръпвате на страна и виждате своите другари-ученици и самия себе си на урок сред тях в Крим или в експедиция. Този път вие също се явявате бездеен зрител в своята мечта, зрител на самия себе си, или собствен зрител.

Най-после ви омръзва да гледате себе си и ви се поисква да действувате, затова се пренасяте в мечтата и сами почвате да се учате в Крим или на север, а после поправяте самолета или пазите лагера. Сега в качеството си на действуващо лице във въображаемия живот вие вече не можете да виждате себе си, а виждате това, което ви заобикаля, и вътрешно се отзовавате на всичко, което става наоколо ви, като истински участник в този живот. В този момент вашето действено мечтане създава във вас това състояние, което ние наричаме „аз съм“.

— Вслушайте се в себе си и кажете: какво става във вас, когато мислите за училищните занятия в Крим? — запита Аркадий Николаевич в началото на днешния урок Шустов.

— Какво става в мене? — замисли се Паша. — Кой знае защо представям си малка, лоша стая в хотела, отворен прозорец към морето, теснотия, много ученици в стаята и някой от тях прави упражнения за развитие на въображението.

— А какво изпитвате вие — обърна се Аркадий Николаевич към Димков — при мисълта, че сте същите ученици, пренесени от въображението в далечния север?

— Представям си ледени планини, огън, палатка, всички сме в кожени дрехи...

— И така — направи заключение Торцов — достатъчно е да ви назнача тема за мечтане и вие започвате да виждате с така наречения вътрешен поглед съответните зрителни образи. Те се наричат на наш актьорски език *видения на вътрешното зрение*.

Ако се съди по собственото ви усещане, да се въобразява, фантазира, мечтае означава преди всичко да се гледа, да се вижда с вътрешното зрение това, за което мислим.

А какво ставаше вътре във вас, когато мислено се готвехте да се обесите в тъмния ъгъл на вашата стая? — обърна се Аркадий Николаевич към мене.

— Когато мислено видях познатата обстановка, в мене отново възникнаха добре известните съмнения, които съм привикнал да преработвам при уединение. Като почувствувах в душата си болезнена мъка и като желаех да се избавя от гризящите душата ми съмнения, аз от нетърпение и слабост на характера мислено търсех изход в самоубийството — обяснявах аз с известно вълнение.

— По такъв начин — заключи Аркадий Николаевич — достатъчно ви беше да видите с вътрешния поглед познатата обстановка, да почувствувате нейното настроение и веднага във вас оживяха познатите мисли, свързани с мястото на действието. От мислите се

роди чувството и преживяването, а след тях и вътрешните пориви към действие.

— А какво виждате с вътрешния си поглед, когато си спомняте за етюда с лудия? — обръна се към всички ученици Аркадий Николаевич.

— Виждам жилището на Малолеткова, много младежи, в залата — танци; в трапезарията — вечеря. Светло, топло, весело! А там на стълбата до главния вход — едър, набръкан човек с разчорлена брада, с болнични пантофи и халат, измръзнал и гладен — разправяше Шустов.

— Нима виждате само началото на етюда? — попита Аркадий Николаевич замълчалия Шустов.

— Не, представям си още и шкафа, който носихме, за да подпрем вратата. Помня още как мислено разговарях по телефона с болницата, от която е избягал лудият.

— А още какво виждате?

— Право да си кажа — нищо повече.

— Не е хубаво! Защото с такъв малък, разкъсан запас от материал за видения не можете да създадете непрекъсната верига за целия етюд. Какво да се направи?

— Трябва да се измисли, досъчини това, което не достига — предложи Паша.

— Да, именно, да се досъчини! Винаги тъй трябва да се постъпва в случаите, когато авторът, режисьорът и другите творци на представлението не са доизказали всичко, което е необходимо да знае творящият артист.

Първо, нужна ни е непрекъсната линия от „предлагани обстоятелства“, сред които минава животът на етюда, а второ, повтарям, нужна ни е непрекъсната верига видения, свързани с предлаганите обстоятелства. По-късо казано, нужна ни е непрекъсната линия не от прости, а от добре обрисувани предлагани обстоятелства. Затова веднаж завинаги запомнете добре: във всеки момент на вашето пребиваване на сцената, във всеки момент на външно или вътрешно развитие на пьесата и нейното действие артистът трябва да вижда или това, което става вън от него на сцената (т.е. външните предлагани обстоятелства, създадени от режисьора, художника и другите творци на представлението), или това, което става вътре, във въображението на самия артист, т.е. онези видения, които обрисuvат предлаганите

обстоятелства на живота на ролята. От всички тези моменти се обрисува ту вън, ту вътре в нас непрекъсната, безкрайна верига вътрешни и външни моменти от видения, един вид кинолента. Докато продължава творчеството, тя непрекъснато се движи, като отразява на екрана на нашето вътрешно зрение обрисуваните предлагани обстоятелства на ролята, сред които живее на сцената изпълнителят на ролята.

Тези видения ще създадат вътре във вас съответното настроение. То ще въздействува върху вашата душа и ще предизвика съответното преживяване.

Непрекъснатото преглеждане на кинолентата на вътрешните видения, от една страна, ще ви задържи в границите на живота на писцата, а от друга — постоянно и вярно ще направлява вашето творчество.

Понеже става дума за вътрешни видения, правилно ли е да се каже, че ги усещаме вътре в себе си? Ние имаме способност да виждаме това, което всъщност не съществува, което само си представяме. Не е трудно да се провери тази наша способност. Ето полилеят. Той се намира вън от мене. Той е, съществува в материалния свят. Аз гледам и чувствувам, че пускам върху него, ако може така да се каже, „пипалцата на моите очи“. Но ето аз си откъсвам очите от полилея, затварям ги и искам отново да го видя мислено, „по въспоменание“. За това е необходимо, така да се каже, да вмъкнеш в себе си назад „пипалцата на своите очи“ и после от вътре да ги отправиш не върху реален предмет, а върху някакъв мним „екран на нашето вътрешно зрение“, както го наричаме ние на своя актьорски език.

Къде се намира този еcran, или, по-вярно, къде го усещам аз — вътре или вън от себе си? Според моето самочувствие, той е някъде вън от мен, в празното пространство пред мен. Самата кинолента сякаш минава вътре в мен, но нейното отражение виждам извън себе си.

За да бъда напълно разбран, ще кажа същото с други думи, в друга форма.

Образите на нашите видения възникват вътре в нас, в нашето въображение, в паметта и после сякаш мислено се представят вън от

нас, за да ги проверим. Но ние гледаме тези въображаеми обекти от вътре, така да се каже не с външни, а с вътрешни очи (зрение).

Същото става и в областта на слуха: ние слушаме въображаемите звукове не с външни уши, а с вътрешен слух, но източникът на тези звукове, в повечето случаи, усещаме не вътре, а вън от нас.

Ще кажа същото, но ще преобрърна фразата: въображаемите обекти и образи, макар и да се рисуват вън от нас, предварително възникват вътре в нас, в нашето въображение и памет. Да проверим всичко това с пример.

— Названов! — обърна се Аркадий Николаевич към мене. — Помните ли лекцията ми в град...? Виждате ли сега естрадата, на която седяхме двамата? Чувствувате ли сега тези зрителни образи вътре или вън от вас?

— Чувствувам ги вън от себе си, както и тогава, в действителността — отговорих аз без да мисля.

— А с какъв поглед виждате сега въображаемата естрада — вътрешен или външен?

— Вътрешен.

— Само с такива уговорки и пояснения може да се приеме понятието „вътрешно зрение“.

— Да се създадат видения за всички моменти на една голяма пиеса! Това е много сложно и трудно! — изплаших се аз.

— „Сложно и трудно ли“? Като наказание за тези думи, помъчете се да ми разкажете целия ваш живот, от когато помните — неочеквано ми предложи Аркадий Николаевич.

Започнах.

— Баща ми казваше: „Детството се спомня по десетилетия, младостта — по години, зрелостта — по месеци, а старостта — по седмици“.

Ето и аз така усещам своето минало. При това много от това, което се е запечатило в паметта ми, вижда ми се във всички най-дребни подробности; например, първите моменти, с които почват въспоменанията ми от живота! — люлката в градината. Тя ме плашише. Също така ясно виждам и много случки от детския ми живот, в стаята на майка ми, на дойката, на двора, на улицата. Новият етап — юношеството — се е запечатал в мене с особена яснота, защото той съвпада с постъпването ми в училище. От този момент виденията

ми напомнят по-къси, но затова пък по-многобойни късчета от живота. Така големи етапи и отделни случки отиват в миналото — от настоящето — на дълга-дълга върволица.

— И вие виждате ли я?

— Какво да виждам?

— Непрекъснатата върволица, която се създава от етапи и случаи, минаваща през цялото ваше минало.

— Виждам я, макар и с прекъсвания — признах аз.

— Чувате ли! — извика, победоносно Аркадий Николаевич. — За няколко минути Названов създаде кинолентата на своя живот, а не може да направи това в живота на ролята за цели три часа, нужни за предаването й на представлението!

— Та нима аз си припомних целия живот? Само няколко моменти!

— Вие сте преживели целия живот и от него са останали въспоменания от най-важните моменти. Преживейте целия живот на ролята и нека от него останат също най-съществените моменти. Защо смятате тази работа за толкова трудна?

— Защото истинският живот сам, по естествен път, създава кинолентата на виденията, а във въображаемия живот на ролята това трябва да прави самият артист, а то е много трудно и сложно.

— Вие сам скоро ще се убедите, че тази работа не е толкова сложна в действителност. Ако аз ви предложех да прокарате непрекъсната линия не от видения на вътрешното зрение, а от вашите душевни чувства и преживявания, то такава работа би се указала не само „сложна“ и „трудна“, но и неизпълнима.

— Защо? — не разбраха учениците.

— Защото нашите чувства и преживявания са неуловими, капризни, променливи и не се подават на задържане, или, както казваме на актьорски език, „на фиксиране“ или „на фиксаж“. Зрението е по-сговорчиво. Неговите образи по-свободно и здраво се запечатват в нашата зрителна памет и отново възкръсват в нашата представа.

Освен това зрителните образи на нашата мечта, въпреки своята призрачност, все пак са по-реални, по-осезаеми, по-„материални“ (ако така можем да се изразим за една мечта), отколкото представата за чувствата, неясно подсказани от емоционалната памет. Нека по-достъпните и сговорчиви зрителни видения ни помагат да

възкресяваме и задържаме по-малко достъпните, по-малко устойчивите душевни чувства.

Нека кинолентата на виденията постоянно поддържа в нас съответните настроения, аналогични с писата. Нека те, обхващайки ни, да предизвикват съответните преживявания, стремежи и самите действия.

Ето защо ни са необходими за всяка роля не прости, а обрисувани, предлагани обстоятелства — заключи Аркадий Николаевич.

— Значи, — исках да се доизкажа — ако аз създам вътре в себе си кинолента от видения за всички моменти от живота на Отело и прокарвам тази лента на екрана на моето вътрешно зрение...

— И ако — подхвана Аркадий Николаевич — създадената от вас обрисовка вярно отразява предлаганите обстоятелства и магическото „ако“, ако последните извикват във вас настроения и чувства, аналогични с тези на самата роля, вие, навярно, всеки път ще се заразявате от вашите видения и правилно ще преживявате чувствата на Отело при всяко вътрешно преглеждане на кино лентата.

— Когато тази лента е създадена, да я прокарваме не е трудно. Целият въпрос се състои в това: Как да я създадем? — не отстъпвах аз.

— За това — следващия път! — каза Аркадий Николаевич, стана и излезе от класа.

— Хайде да мечтаем и да създаваме киноленти! — предложи Аркадий Николаевич.

— За какво да мечтаем? — питаха учениците.

— Аз умишлено ще избера тема без действие, защото такава с действие сама по себе си може да възбуди дейност без предварителната помощ на процеса на мечтанието. Напротив тема с малко действие се нуждае от усилена предварителна работа на въображението. В дадения момент ме интересува не самата проява на дейността, а подготовката към нея. Ето защо вземам тема с най-малко действие и ви предлагам да поживеете живота на дърво, дълбоко врасло в корените си в земята.

— Отлично! Аз съм дърво, столетен дъб! — реши Шустов. — Впрочем, макар и да казах това, не ми се вярва, че това е възможно.

— В такъв случай, кажете си така: аз съм си аз, но ако бях дъб, ако около мен и вътре в мен биха се сложили такива и такива обстоятелства, какво бих направил? — помагаше му Торцов.

— Обаче — усъмни се Шустов — как може да се действува в бездействие, като неподвижно се стои на едно и също място?

— Да, разбира се, вие не можете да се премествате от едно място на друго, да ходите. Но освен това съществуват и други действия. За да ги предизвикате, най-напред трябва да решите, къде се намирате. В гората, сред ливади, на планински връх? Което повече ще ви развълнува, това изберете.

На Шустов му се струваше, че е дъб, който расте на планинска поляна, някъде близо до Алпите. Наляво, в далечината, се издига замък. Наоколо широк простор. Далече се белеят снежни вериги, а по-близко — безкрайни хълмове, които изглеждат от горе като вкаменели морски вълни. Тук и там са разхвърляни дървета.

— Сега mi разправете какво виждате наблизо?

— Виждам на себе си гъста корона от листа, която силно шуми при люлеещето на клоните.

— Разбира се! Там, горе, често има силен вятър.

- Виждам по клоните си гнезда на някакви птици.
- Това е хубаво при вашето усамотение.
- Не, няма нищо хубаво. С тези птици трудно се живее дружно.

Те шумят с крилете си, точат човките си по стъблото ми и понякога се карат и бият. Това дразни... Близо до мен тече ручей — моят най-добър другар и събеседник. Той ме спасява от суши — продължаваше да си представя Шустов.

Торцов го накара да дорисува всяка подробност от този въобразяван живот.

После Аркадий Николаевич се обърна към Пущин, който без да прибягва до усилената помощ на въображението, избра най-обикновеното, добре познатото, което лесно оживява във въспоменанието. Въображението му бе слабо развито. Той си представяше вила с градина в Петровския парк.

- Какво виждате? — питаше го Аркадий Николаевич.
- Петровския парк.
- Целия Петровски парк изведнаж не можеш обхвана. Изберете някое определено място за вашата вила... Е, какво виждате пред себе си?

- Ограда с врата.
- Каква?
- Пущин мълчеше.
- От какво е направена тази ограда?
- От какво ли? От извити железа.
- С какви фигури? Обрисувайте ги!

Дълго Пущин прекарваше пръст по масата, при което се виждаше, че той най-напред намисля това, което говори.

— Не разбирам! Обрисувайте ги по-ясно — изтискваше Торцов до край неговата зрителна памет. — Е, добре... Да допуснем, че вие виждате това... Сега кажете какво се намира зад оградата?

- Път.
- Кой минава по него?
- Летовниците.
- И още?
- Файтоните.
- И още?
- Коларите.

— Кой още минава по шосето?
— Яздачите.
— А може би и велосипеди?
— Да, да! Велосипеди, автомобили...

Ясно беше, че Пущин не се опитваше дори да разтревожи своето въображение. Каква полза от такова пасивно мечтане, щом учителят работи вместо ученика?

Изказах учудването си на Торцов.

— В мята метод да раздвижвам въображението има няколко случаи, които трябва да отбележа — отговори той. — Когато въображението на ученика бездействува, аз му задавам прост въпрос. Не може да не ми отговори, щом се обръщам към него. И ученикът отговаря — понякога без да мисли, за да се отърве. Такъв отговор не приемам, доказвам неговата несъстоятелност. За да даде по-задоволителен отговор, ученикът трябва веднага да размърда въображението си, да се накара да види с вътрешното си зрение това, за което го питат, или да се приближи до въпроса чрез ума, чрез редица последователни съждения. Работата на въображението много често се подготвя и направлява от такъв род съзнателна, умствена дейност. Но ето най-после ученикът вижда нещо в своята памет или въображение; пред него застават определени, зрителни образи. Създава се къс момент на мечтане. След това с помощта на нов въпрос повтарям същия процес. Тогава се създава втори къс момент в прозрение, после трети. Така поддържам и продължавам неговото мечтане, като извиквам цяла верига оживяващи моменти, които заедно дават картина на въображаемия живот. Нека за сега тя да е неинтересна. Хубаво е, че тя е изтъкана от вътрешните видения на самия ученик. Като се събуди въображението му, той може да вижда същото и два и три и много пъти. От повторението картина все повече се врязва в паметта и ученикът свиква с нея. Но случва се и лениво въображение, което не винаги се отзовава дори на най-простите въпроси. Тогава на преподавателя нищо не остава, освен, след като е задал въпроса, сам да подскаже неговия отговор. Ако предложеното от учителя задоволява ученика, той, като възприеме чуждите зрителни образи, започва — по своему — да вижда нещо. В противен случай ученикът поправя подсказаното му по собствен начин, което също го кара да гледа и вижда с вътрешно зрение. В резултат и този път се създава някакво

подобие на въображаем живот, изтъкано частично от материала на самия мечтаещ. Виждам, че малко ви задоволява този резултат. Но все пак и такова насилено мечтаене допринася нещо.

— Какво именно?

— Поне това, че преди мечтанието съвсем не е имало образни представи за създавания живот. Имало е нещо смътно, неясно. А след такава работа нещо живо се набелязва и определя. Създава се почвата, в която учителят и режисьорът могат да хвърлят нови семена. Това е невидимата основна боя, върху която може да се рисува картина. Освен това, при моя метод ученикът възприема от учителя начина да потиква своето въображение, научава се да го тревожи с въпроси, които сега му подсказва работата на неговия ум. Образува се навик да се бори съзнателно с пасивността, отпуснатостта на своето въображение. А това е вече много.

И днес Аркадий Николаевич продължи упражненията по развитие на въображението.

— На последния урок — каза той на Шустов — вие ми разправихте кой сте къде се намирате във вашата мечта и какво *виждате* около себе си... Сега ми кажете, какво *чувате* с вашия вътрешен слух във въображаемия живот на стария дъб?

Отначало Шустов нищо не чуваше. Торцов му напомни за шума на птиците, които са свили гнездо по клоните на дъба и прибави:

— Е, ами наоколо, на вашата планинска поляна, какво чувате?

Сега Шустов чуваше блеенето на овците, мученето на кравите, звъна на звънците, звука на овчарската свирка, разговора на жените, които си почиват под дъба от тежката полска работа.

— Кажете ми сега, кога става това, което виждате и чувате в своето въображение? В каква историческа епоха? В кой век?

Шустов избра епохата на феодализма.

— Добре. Ако е така, то в качеството си на стар дъб ще чуете още някои звукове, характерни за онова време.

Шустов помълча и каза, че чува песента на странствуващ певец, минезингер, който отива на празника в съседния замък: тук под дъба, до ручея, той си почива, умива се, преоблича се в празнични дрехи и се готови за работа. Тук настройва арфата си и за последен път репетира новата песен за пролетта, за любовта, за сърдечната мъка. А нощем дъбът подслушва любовното обяснение на един придворен с омъжена дама, дългите им целувки. После се разнасят бесните ругатни на двама заклети врагове, съперници, звън на оръжие, последния вик на ранения. А на разсъмване се чуват тревожните гласове на хора, които търсят тялото на загиналия, после, когато го намират, обща гълъчка и отделни резки викове изпълнят въздуха. Вдигат тялото — чува се тежките, отмерени крачки на отнасящите го.

Не успяхме да си поемем дъх, когато Аркадий Николаевич зададе на Шустов нов въпрос:

— Защо?

— Какво защо? — учудваше се той.

— Защо Шустов е дъб? Защо расте в средните векове на планината?

Торцов придава на този въпрос голямо значение. Като му се отговаря, може, по неговите думи, да се избере из нашето въображение миналото на онзи живот, който е създаден вече в мечта.

— Защо растете самотно на тази поляна?

Шустов измисли следното предположение относно миналото на стария дъб. Някога целият хълм е бил покрит с гъста гора. Но баронът, господарят на онзи замък, който се вижда наблизо, на отвъдната страна на долината, постоянно се страхувал от нахлуване от страна на войнствения съсед-феодал. Гората е закривала от погледа движението на войската му и е могла да служи на врага за засада. Затова са я изsekли. Оставили са само могъщия дъб, защото до него, в неговата сянка, извира от земята извор. Ако изворът пресъхне, няма да има и ручея, който служи за водопой на стадата на барона.

Новият въпрос — *за какво*, предложен от Торцов, пак ни постави в недоумение.

— Разбирам вашето затруднение, тъй като в дадения случай става дума за дърво. Но изобщо, този въпрос — *за какво?* — има много голямо значение: той ни кара да уясним целта на нашите стремежи, а тази цел набелязва бъдещето и тласка към дейност, към действие. Разбира се, дървото не може да си поставя цели, но и то може да има никакво назначение, подобие на дейност, да служи на нещо.

Шустов измисли такъв отговор: дъбът се явява като най-висок пункт за дадената местност. Затова той може да служи като прекрасна кула за наблюдение на врага-съсед. В този смисъл дървото има в миналото големи заслуги. Затова не е чудно, че се ползува с изключителна почит от жителите на замъка и близките села. В негова чест всяка пролет се устройва отделен празник. Самият феодал-барон се явява на този празник и изпива до дъно голяма чаша вино. Дъба обкичват с цветя, пеят песни и танцуват около него.

— Сега, — каза Торцов — когато предлаганите обстоятелства са набелязани и постепенно са оживели в нашето въображение, да сравним това, което беше при началото на нашата работа, с това, което става сега. По-рано, когато знаехте само, че се намирате на планинска поляна, вашето вътрешно видение бе общо, замъглено, като

непроявена фотографическа пластинка. Сега, с помощта на извършената работа, то в значителна степен се изясни. Стана ви ясно кога, къде, защо, за какво се намирате там. Вие вече различавате контурите на някакъв нов, непознат до сега за вас живот. Почувствувахте почва под краката си. Мислено заживяхте. Но това е малко. На сцената е нужно действие. Необходимо е да го извикате, чрез задача и стремеж към нея. За това са нужни нови „предлагани обстоятелства“ — с магическото „ако“, нови вълнуващи измислици на въображението.

Но Шустов не ги намираше.

— Запитайте се и отговорете искрено на въпроса: какво събитие, каква въображаема катастрофа би могла да ви извади от състоянието на равнодушие, да ви развълнува, изплаши, зарадва? Почувствувайте се на планинската поляна, създайте „аз съм“ и след това отговорете — съветващо го Аркадий Николаевич.

Шустов се мъчеше да изпълни това, което му показваха, но нищо не можеше да измисли.

— Щом е така, да се мъчим да разрешим задачата по косвен път. Но затова по-рано ми отговорете към какво сте най-чувствителен в живота? Какво най-често ви вълнува, плаши, радва? Питам ви без всякакво отношение към темата на мечтанието. Като разбера вашата органическа природна склонност, няма да бъде трудно да се подведе към нея вече създадената измислица. И така, кажете една от органическите, най-характерни за вашата природа черти, свойства, интереси.

— Много ме вълнува всяка борба. Учудва ли ви несъответствието с мята крътък вид? — каза след известно замисляне Шустов.

— Ето какво! В такъв случай: неприятелско нападение! Войската на враждебния херцог, която се отправя към владенията на вашия феодал, вече се изкачва по планината, където вие се намирате. Блестят копията на слънцето, движат се металните и разбивателните машини. Неприятелят знае, че на вашия връх често се качват наблюдатели, за да следят. Ще ви отсекат и изгорят! — плашеше го Аркадий Николаевич.

— Не ще успеят! — живо отвърна Шустов. — Няма да ме дадат. Аз съм им нужен. Нашите не спят. Те вече тичат насам, а конниците препускат. Наблюдателите всяка минута изпращат при тях пратеници.

— Сега тук ще се завърже бой. Върху вас и вашите наблюдатели ще полети облак от стрели из лъковете, някои от тях са обвити с горящи кълчища, намазани със смола... Дръжте се и решавайте докато още не е късно, какво бихте правили при дадените обстоятелства, ако това станеше в реалния живот?

Виждаше се, че Шустов вътрешно се бълскаше да намери изход от въведеното от Торцов магическо „ако“.

— Какво може да направи едно дърво за своето спасение, когато то с корените си ерасло в земята и не е способно да се помести? — извика той с досада от безизходността на положението.

— Достатъчно ми е вашето вълнение — одобри Торцов. — Задачата енеразрешима и не е ваша вината, че са ви дали за мечтане тема, лишена от действие.

— Защо ни я дадохте? — учудвахме се ние.

— Нека това ви докаже, че дори при тема без действие измислицата на въображението е способна да произведе вътрешно раздвижване, да развълнува и извика жив вътрешен порив към действие. Но главно всички наши упражнения по мечтане трябваше да ни покажат как се създава материалът и самите вътрешни видения на ролята, нейната кинолента и че тази работа съвсем не е толкова трудна и сложна, както това ви се струваше.

На днешния урок Аркадий Николаевич успя само да ни обясни, че въображението е необходимо на артиста не само за да създава, но и за да обновява вече създаденото и обикновеното. Това става с помощта на въвеждане нови измислици или отделни подробности, които освежават, оцветяват.

— По-добре ще разберете това с пример. Да вземем етюда, който вие, неуспели да го довършите, вече го похабихте. Говоря за етюда с лудия. Освежете го целия или частично с нова измислица...

Но в никой от нас не възникваше нова измислица.

— Слушайте, — каза Торцов — откъде измислихте, че стоящият зад вратата човек е буйно луд? Малолеткова ли ви каза? Да, тя отвори вратата на стълбата и видя бившия обитател на това жилище. Казваха, че са го откарали в психиатрическа болница в припадък на буйно побъркване... Но докато тук барикадираха вратата, Говорков затича на телефона, за да се свърже с болницата, и му отговориха, че лудост не е имало, а става дума за обикновен припадък на побъркване от пиянство, тъй като лицето много пиеало. Впрочем, кой знае, може би справката не е вярна, може би лекарите да се лъжат.

Какво бихте правили, ако всичко беше така в действителност?

— Малолеткова трябва да излезе при него и да попита защо е дошъл — каза Веселовски.

— Олеле! Милички, не мога, не мога! Страхувам се! — извика изплашена Малолеткова.

— Пущин ще ви придружи. Той е здравеняк — успокои я Торцов.

— Едно, две, три, започвайте! — изкомандва той, обръщайки се към всички нас. — Съобразете се с новите обстоятелства, вслушайте се във вътрешния глас и действувайте.

Ние разиграхме етюда с въодушевление, с истинско вълнение, получихме одобрението на Торцов и на присъствуващия на урока Рахманов. Новият вариант на измислицата ни подействува освежаващо.

Края на урока Торцов посвети на равносметката от нашата работа по развитие творческото въображение. Като напомни отделните етапи от тази работа, той завърши речта си така:

— Всяка измислица на въображението трябва да бъде обоснована и добре установена. Въпросите: кой, кога, къде, защо, за какво, които си поставяме, за да раздвижим въображението си, ни помагат да създадем все по-определенна картина на мнимия, въображаем живот. Разбира се, има случай, когато той се образува сам, без помощта на нашата съзнателна, умствена дейност, без подбуждащи въпроси, а интуитивно. Но вие сами можахте да се убедите, че да се разчита на дееспособността на въображението, предоставено само на себе си, не може дори в тези случаи, когато ви е дадена определена тема за мечтане. Да се мечтае „изобщо“, без определена и твърдо поставена тема, е безплодно.

Обаче когато започнем създаването на измислицата с помощта на разсъдък много често в отговор на въпросите в нашето съзнание възникват бледни представи за мислено създавания живот. А това не е достатъчно за сценичното творчество, което изисква в човека-артист да закипи, във връзка с измислицата, неговият органически живот, та цялата му природа да се отдаде на ролята — не само психически, но и физически. Как да се постъпи? Поставете новия, добре известен на вас въпрос: „Какво бих правил, ако създадената от мене измислица станеше действителност?“ Вие вече знаете от опит, че благодарение на свойството на нашата артистическа природа, този въпрос ще ви потегли да отговорите с действие. Последното е добър възбудител, който потиква въображението. Нека това действие за сега дори да не се осъществи, а да остане неразрешен стремеж. Важното е, че този стремеж е създаден и се усеща от нас не само психически, но и физически. Това усещане затвърдява измислицата.

Важното е да се съзнае, че безтелесното, лишено от плът и материя мечтане притежава способността рефлекторно да извика истински действия на нашата плът и материя — на нашето тяло. Тази способност играе голяма роля в нашата психотехника.

Вслушайте се внимателно в това, което сега ще ви кажа: *на сцената всяко наше движение, всяка произнесена дума трябва да бъде резултат на верния живот на въображението.*

Ако вие кажете дума или направите нещо на сцената механически, без да знаете кой сте вие, от къде сте дошли, защо, какво ви е нужно, къде ще отидете от тук и какво ще правите там, — вие сте действували без въображение и вашето пребиваване на сцената, покъсно или по-дълго, не е било за вас истина — вие сте действували като навита машина, като автомат.

Ако сега ви запитам за най-простото нещо: „Студено ли е днес или не?“ — вие преди да ми отговорите „студено“ или „топло“, или „не забелязах“, мислено ще отидете на улицата, ще си спомните как сте вървели или как сте се возили, ще проверите усещанията си, ще си спомните как са се загръщали и вдигали яките си срещнатите минувачи, как е хрускал под краката им снегът и чак тогава ще кажете тази единствена, необходима дума.

При това всичките тези картини може би ще се мярнат пред вас мигновено и от страни ще изглежда, че сте отговорили почти без да мислите, но картините са на лице, увещанията съществуват, проверката им също е станала, и само в резултат на тази сложна работа на вашето въображение вие сте отговорили.

Така че нито един етюд, нито една крачка на сцената не трябва да става механически, без вътрешно обосноваване, т.е. без участие на работата на въображението.

Ако строго се придържате към това правило, всичките ви учебни упражнения, към който отдел от нашата програма и да се отнасят, ще развиват и засилват вашето въображение.

Напротив, всичко направено от вас на сцената със студена душа („по студен начин“) ще ви погубва, тъй като ще ви създаде навика да действувате автоматически, без въображение — механически.

А творческата работа над ролята и над превръщането словесното произведение на драматурга в сценична действителност от начало до край минава при участието на въображението.

Какво може да ни стопли и развлнува вътрешно, ако не завладялата ни измислица на въображението! За да може да отговаря на всички предявени изисквания, то трябва да бъде подвижно, дейно, отзивчиво и достатъчно развито.

Затова обръщайте извънредно внимание на развиващото на вашето въображение. Развивайте го по всички начини: и с теми за упражнение, с каквито се запознахте, т.е. занимавайте се с

въображението като такова и го развивайте косвено: като вземете за правило да не правите нищо на сцената механически, формалистично.

V. СЦЕНИЧНО ВНИМАНИЕ

Урокът ставаше в „жилището на Малолеткова“, или точно казано, на сцената, в обстановката при спусната завеса.

Продължихме работата над етюдите с лудия и запалването на камината.

Благодарение подсказането на Аркадий Николаевич, изпълнението се оказа успешно. Беше толкова приятно и весело, че ние помолихме да повторим изцяло двета етюда.

В очакване аз приседнах до стената да си почина.

Но тук стана нещо неочеквано: за мое учудване, без всяка видима причина, двета стола, които бяха редом с мене, паднаха. Вдигнах падналите столове и успях да задържа още два, които силно се наклониха. При това с поглед попаднах на тясна, дълга пукнатина в стената. Тя ставаше все по-голяма и по-голяма и най-после пред очите ми се очерта по цялата височина на стената. Тогава ми стана ясно защо паднаха столовете: краищата на платната, които представляваха стената на стаята, се разделяха и при движението си повличаха след себе си предметите, като ги събaryaха. Някой вдигаше завесата.

Ето черният отвор на портала със силуетите на Торцов и Рахманов в полуутъмнината.

Заедно с вдигането на завесата в мен стана преобразование.

С какво да го сравня?

Представете си, че аз и жена ми (ако имах такава) се намираме в стая в хотел. Ние интимно си разговаряме, разсьбличаме се, за да си легнем да спим, държим се непринудено. И изведенаж забелязваме, че едната врата, на която не обръщаме внимание, се разтваря и от там, из тъмнината, ни гледат чужди хора — нашите съседи. Колко са — не ни е известно. В тъмнината винаги изглежда, че са много. Ние бързо се обличаме, вчесваме се и се мъчим да се държим сдържано, като на гости.

Чудно, как се нарушава интимността от тъмния отвор на портала. Докато бяхме в приятната гостна, не се чувствуваше, че има никаква главна и неглавна страна. Както и да станеш, накъдето и да се

обърнеш — все е хубаво. При отворената четвърта стена тъмният отвор на портала става главна страна, към която човек се приспособява. През всичкото време трябва да се мисли, и да се съобразява с тази четвърта стена, откъдето гледат. Не е важно, удобно ли е на този, с който общуваш на сцената, удобно ли е на говорящия, — важно е да се вижда и чува от тези, които не са с нас в стаята, но които невидимо седят на отвъдната страна от рампата, в тъмнината.

А Торцов и Рахманов, които току-що бяха с нас в гостната и ни изглеждаха близки и прости, сега, преминали в тъмнината, зад портала, станаха в нашата представа съвсем други — строги, взискателни.

Същата промяна стана и с всички мои другари, които участвуваха в етюда. Само Говорков остана същият, както при вдигната, така и при спусната завеса. Трябва ли да разправя, че нашата игра стана пред зрители и не излезе.

„Не, положително, докато ние не се научим да не забелязваме тъмния отвор на портала, няма да се помръднем в нашата артистическа работа!“ — реших аз за себе си.

Говорихме на тази тема с Шустов. Но той мислеше, че ако ни дадяха съвсем нов етюд, придружен от горещите бележки на Торцов, това би ни отвлякло от зрителната зала.

Когато казах на Аркадий Николаевич за предположението на Шустов, той заяви:

— Добре, да опитаме. Ето ви увлекательна трагедия, която, надявам се, ще ви накара да не мислите за зрителите:

Действието става в същото жилище на Малолеткова. Тя се е омъжила за Названов, който е избран за касиер на някаква обществена организация. Те имат очарователно бебе. Майката е отишла да го къпе. Мъжът подрежда книжата и брои парите, забележете — обществени книжа и пари. Поради късното време, той не е успял да ги предаде в организацията, където работи. Куп пакетчета стари, измърсени банкноти са натрупани на масата.

Пред Названов стои по-малкият брат на Малолеткова, изрод, гърбав, полуидиот. Той гледа как Названов къса цветните хартийки — бандеролите — от пачките и ги хвърля в камината, където те ярко и весело горят. На изрода много харесва този избухващ пламък.

Всичките пари са преbroени. Те са повече от десет хиляди.

Ползувайки се от това, че мъжът ѝ е свършил работата си, Малолеткова го вика да се полюбува на детето, което тя къпее в коритото в съседната стая. Названов излиза, а изродът, като му подражава, хвърля книжките в огъня. Понеже цветните бандероли вече са се свършили; той хвърля парите. Оказва се, че те горят още повесело от цветните хартийки. Увлечен от тази игра, извергът хвърля в огъня всички пари, целия обществен капитал, заедно със сметките и оправдателните документи.

Названов се връща точно в момента, когато гори последната пачка. Като разбира какво става, той се хвърля обезумял върху гърбания и с всички сили го тласва. Той пада, като си удря сляпото око в камината. Обезумелият Названов изважда вече обгорялата, последна пачка и извиква от отчаяние. Втурва се жена му и вижда брата си, прострян до камината. Тя се притичва, опитва се да го повдигне, но не може. Като забелязва кръвта върху лицето на падналия, Малолеткова извиква на мъжа си, като го моли да донесе вода, но Названов нищо не разбира. Той е вцепенен. Тогава жената сама се втурва за вода и от трапезарията се разнася викът ѝ. Радостта на живота ѝ, очарователното бебе се е удавило в коритото.

Ако тази трагедия не ви отвлече от тъмния отвор, на зрителната зала, то значи, че имате каменни сърца.

Новият етюд ни развълнува със своята мелодраматичност и неочекваност... но оказа се, че ние имаме каменни сърца и не можахме да го изиграем!

Аркадий Николаевич ни предложи, както му е редът, да почнем с „ако“ и с „предлаганите обстоятелства“. Ние започнахме да си разправяме нещо един на друг, но това не беше свободна игра на въображението, а насилиствено изтискване от себе си, съчиняване на измислици, които, разбира се, не можеха да ни възбудят към творчество.

Магнитът на зрителната зала се оказа по-силен от трагическите ужаси на сцената.

— В такъв случай — реши Торцов — да се отделим пак от партера и да изиграем тези „ужаси“ при спусната завеса.

Спуснаха завесата и нашата мила гостна пак стана приветлива. Торцов и Рахманов се върнаха от зрителната зала и пак станаха приветливи и добре разположени. Започнахме да играем. Спокойните

места на етюда ни се удадоха, но когато стигнахме до драмата, моята игра не ме задоволи, искаше ми се да дам много повече, но не ми достигаше чувство и темперамент. Незабелязано аз се отклоних от правия път и попаднах в линията на актьорското самопоказване.

Впечатлението на Торцов потвърди моите усещания.

— В началото на етюда вие действувахте правилно, а накрая се представихте за действуващ. Въщност вие изтисквахте из себе си чувствата, или според израза на Хамлет: „късахте страсти на късчета“. Затова оплакванията от тъмния отвор са напразни. Не само той ви пречи правилно да живеете на сцената, тъй като и при спусната завеса резултатът се оказа същият.

— Ако при вдигната завеса ми пречи зрителната зала, — признах аз — то при спусната, откровено казано, ми пречите вие и Иван Платонович.

— Така, така! — комично извика Торцов. — Иван Платонович, до къде стигнахме! Оприличиха ни на тъмния отвор! Хайде да се разсырдим и да си вървим! Нека си играят сами!

Аркадий Николаевич и Иван Платонович излязоха с трагикомическа походка. След тях тръгнаха и всички останали. Ние останахме сами и се опитахме да играем етюда без свидетели, т.е. без пречки.

Колкото и да е странно, но от самотата ни стана още по-лошо. Вниманието ми премина върху партньора. Усилено следях неговата игра, критикувах я и сам, въпреки волята си, ставах зрител. На свой ред и моите партньори внимателно ме наблюдаваха. Усещах се едновременно и гледаш зрител и играещ актьор. Но най-после глупаво е, скучно, а най-важно безсмислено да се играе един за друг.

Но тук случайно погледнах в огледалото, харесах се, ободрих се и си припомних домашната работа над Отело, през време на която трябваше, както и сега да представлявам за самия себе си, като се гледам в огледалото. Стана ми приятно да бъда „свой собствен зрител“. Добих вяра в себе си и се съгласих с предложението на Шустов да повикаме Торцов и Рахманов, за да им покажем резултатите от нашата работа.

Оказа се, че няма какво да им показваме, тъй като те бяха видели от дупката на вратата това, което играхме сами.

Според тях, изпълнението излезе по-лошо, отколкото при вдигната завеса. Тогава беше лошо, но скромно и сдържано, а сега също излезе лошо, но със самоувереност и нахалство.

Когато Торцов направи равносметка на днешната ни работа, оказа се, че при вдигната завеса ни пречи зрителят, който седи там в тъмнината, оттатък рампата; при спусната ни пречи Аркадий Николаевич и Иван Платонович, които седят тук в стаята; сами ни пречи партньорът, който се превръща за нас в зрител; а когато играя сам за себе си, и аз самият съм собствен зрител, преча на себе си като актьор. И така, накъдето и да се огледа човек, навсякъде зрителят се явява пречка. Но без него да се играе е безсмислено.

— По-лошо и от малки деца! — засрамваше ни Торцов.

— Няма какво да се прави, — реши той след известна пауза — ще трябва временно да отложим етюдите и да се заемем с обектите на вниманието. Те са главни виновници за станалото, с тях ще започнем следния път.

... 19 ... Г.

Днес в зрителната зала висеше плакат:

ТВОРЧЕСКО ВНИМАНИЕ

Завесата, която представляваше четвъртата стена на приветливата гостна, бе вдигната, а столовете, обикновено опрени до нея, бяха прибрани. Нашата мила стая, лишена от едната стена, стоеше открита пред всички, съединена със зрителната зала. Тя се превърна в обикновена декорация и загуби приветливостта си.

По стените на декорациите на различни места висяха електрически жици с лампи, като за илюминация.

Наредиха ни до самата рампа. Настъпи тържествено мълчание.

— На кого е паднал токът? — неочеквано ни запита Аркадий Николаевич.

Учениците започнаха да разглеждат своите и чужди обувки и се отдадоха на тази работа с цялото си внимание.

Торцов зададе нов въпрос:

— Какво стана сега в зрителната зала?

Ние не знаехме какво да отговорим.

— Как, не забелязахте ли моя секретар, който вдига толкова шум? Той идва при мене с книжа за подпись.

Оказа се, че не сме го видели.

— Ето ти чудо! — извика Торцов. — Как можа да се случи това? И то при вдигната завеса! Нали уверявахте, че зрителната зала непобедимо ви привлича към себе си?

— Бях зает с тока — оправдавах се аз.

— Как! — още повече се учуди Торцов. — Нищожният, малък ток се оказа по-силен от грамадния, тъмен отвор на портала! Значи, не е толкова трудно да се откъснете от него. Тайната е съвсем проста: *да се отвлече човек от зрителната зала, трябва да се увлече от това, което става на сцената.*

„И наистина — помислих си аз — трябваше за минута да се заинтересувам от това, което е от тази страна на рампата, и аз, въпреки

волята си, престанах да мисля за онова, което се намира от другата страна.“

Тогава си припомних за разпилените по сцената гвоздеи и разговора с работника за тях. Това беше на една репетиция за нашето представление. Тогава толкова се увлякох от гвоздеите и разговора с работника за тях, че забравих зеещия тъмен отвор.

— Сега, надявам се, разбрахте, — заключаваше Торцов — че на артиста е нужен обект на вниманието, но само че не в зрителната зала, а на сцената, и колкото по-увлекателен е този обект, толкова по-силна е неговата власт над вниманието на артиста.

Не съществува нито една минута в живота на човека, в която вниманието му да не бъде привлечено от някакъв обект.

При това, колкото обектът е по-увлекателен, толкова е по-силна неговата власт над вниманието на артиста. За да го отвлечете от зрителната зала, трябва изкусно да му създадете интересен обект тук, на сцената. Нали знаете как майката отвлича вниманието на детето с играчки? Така и артистът трябва да умеет да си намира такива отвличащи го от зрителната зала играчки.

„Но — мислех си аз — защо на сила да си намираме обекти, когато и без това ги има много на сцената?“

— Ако аз съм *субект*, то всичко извън мене е *обекти*. А извън мен е целият свят... Колко различни обекти съществуват! Защо да ги създаваме?

Но на това Торцов възрази, че така е в живота. Там действително обектите възникват и привличат нашето внимание от само себе си, естествено. Там ние отлично знаем кого и как трябва да гледаме през всяка минута на нашия живот.

Но в театъра не е така — в театъра съществува зрителна зала, с тъмен отвор на портала, които пречи на артиста да живее нормално.

Самият аз, според думите на Торцов, по-добре от всички трябва да знам това от представянето на „Отело“. А при това у нас, от нашата страна на рампата, на сцената има множество обекти, много по-интересни от тъмния отвор на портала. Само трябва да умеем добре да се вглеждаме в това, което става на сцената; трябва с помощта на систематически упражнения да се научим да задържаме вниманието си на сцената. Трябва да развием особена техника, която ще ни помогне да се съсредоточим в обекта така, че после самият обект, който се

намира на сцената, да ни отвлича от това, което е вън от сцената. Накъсо казано, според думите на Торцов, предстои ни да се уним да гледаме и виждаме на сцената.

Вместо лекция за обектите, които съществуват в живота, а следователно и на сцената, Торцов каза, че образно ще ни ги представи на самата сцена.

— Нека светлите точки и петна, които сега ще видите, да ви обрисуват различните видове обекти, познати в живота, а следователно необходими и в театъра.

В зрителната зала и на сцената настъпи пълна тъмнина. След няколко секунди пред самите ни носове, на масата, около която седяхме, светна малка електрическа лампа, затворена в кутия. В сред общий мрак светлата точка се оказа единствената ярка, забележима примамка. Само тя привличаше нашето внимание.

— Тази светяща в тъмнината лампичка — обясняваше Торцов — ни показва близкия обект — точка. Ние се ползваме от него в тези моменти, когато ни е нужно да съредоточим вниманието, да не му позволяваме да се разсейва и отдалечава.

Когато запалиха светлината, Торцов се обрна към учениците:

— Съредоточаване вниманието върху светлата точка в тъмнината става лесно. Сега да се опитаме да повторим същото упражнение, но само че не на тъмно, а на светло.

Торцов поръча на един от учениците да разглежда добре гърба на креслото, на мен — бутафорския емайл върху масата, на трети даде някакво украшение, на четвърти — молив, на пети — въже, на шести — кибрит и т.н.

Шустов започна да развързва въжето, но аз го спрях, като му казах, че упражнението ни е дадено не за действие, а само за внимание, затова можем само да разглеждаме предметите, да размишляваме относно тях. Но Паша не се съгласяваше и настояваше на своето. За да разрешим спора, трябваше да се обрнем към Торцов. Той каза:

— Вниманието към обекта извиква естествена потребност да направим нещо с него. Действието още повече съредоточава вниманието върху обекта. По такъв начин вниманието, сливайки се с действието и взаимно преплитайки се, създава здрава връзка с обекта.

Когато отново започнах да разглеждам емайла върху масата, поиска ми се да обиколя контурите на рисунката с някакво острие, попаднало ми в ръката.

Тази работа действително ме накара още по-внимателно да разглеждам и вниквам в рисунката. В това време Паша съсредоточено развръзваше възлите на въжето и правеше това с увлечение. Другите ученици също се отдоха или на някакво действие, или на внимателно наблюдение на обекта.

Най-после Торцов призна:

— Близкия обект-точка ви се удава не само на тъмно, но и на светло. Това е хубаво!

После той ни показва отначало съвсем на тъмно, а после и на светло *средния и далечния обект-точка*. Както и в първия пример, при близкия обект-точка, за да задържим вниманието си върху обекта възможно по-продължително време, ние трябаше да обосновем нашето разглеждане с измислици на въображението.

Новите упражнения в тъмнината лесно ни се удадоха.

— Сега разгледайте внимателно заобикалящия ви свят от неща, изберете си измежду тях една средна или далечна обект-точка и съсредоточете върху нея цялото си внимание — предложи ни Аркадий Николаевич.

Наоколо ни имаше толкова много предмети близки, средни, далечни, че в първата минута погледът се разсея.

Вместо един обект-точка в очите ми се навряха десетки предмети, които, ако исках да се шегувам, бих нарекъл не обект-точка, а обект-многоточие. Най-после се спрях на някаква си статуетка, там далече, върху камината, но не можах дълго да я задържа в центъра на вниманието си, тъй като всичко наоколо ме отвличаше и скоро статуетката се загуби всред множеството предмети.

— Ex! — извика Торцов. — Изглежда, че преди да създадем средния и далечния обект-точка на светло, ще трябва просто да се научим да гледаме и виждаме на сцената!

— Какво има да се учат? — попита някой.

— Но как? Това е много трудно да се направи пред хора, при тъмния отвор на портала. Ето например една от моите племенници много обича и да си похапне, и да се пошегува, и да си потича, и да си побъбри. Досега тя обядваше в детската стая. Сега я сложиха на

общата маса и тя не знаеше ни да яде, ни да бърбори, ни да се шегува. „Защо не ядеш, не разговаряш?“ — питаха я. — „А вие защо ме гледате?“ — отговаряше детето. Как да не я учиш отново да яде, бърбори и се шегува пред хора?

Същото е и с вас. В живота умеете и да ходите, и да седите, и да говорите, и да гледате, а в театъра загубвате тези способности и си казвате, като чувствувате близостта на публиката: „А защо гледат?!“ Трябва на всичко да ви учат отначало — на сцената и пред публика.

Запомнете: всички, и дори най-простите, основни действия, които прекрасно познаваме в живота, се изкълчват, когато излизаме на сцената, пред осветената рампа и хилядната маса. Ето защо на сцената трябва отново да се учим да ходим, да се движим, да седим, да лежим. Затова ви говорих вече на първите уроци. Днес, във връзка с въпроса за вниманието, ще прибавя към казаното, че на сцената трябва още да се учате да гледате, виждате и слушате.

— Отбележете си някой предмет! — каза Торцов, когато учениците насядаха на сцената при вдигната завеса. — Изберете си за обект например този висящ пешкир с ярки рисунки.

Всички започнаха старателно да гледат пешкира.

— Не! — спря ни Торцов. — Това не е гледане, а пулене в обекта.

— По- внимателно! — командуваше Торцов.

Всички се наклониха напред.

— И все пак вниманието е малко, а гледането е повече механическо.

Ние се начумерихме и се мъчехме да изглеждаме съ средоточени.

— Да бъдеш и да се представляваш за внимателен — не е едно и също. Проверете се сами: кое е подправено и кое истинско гледане.

След дълго натъкмяване ние седнахме спокойно, мъчехме се да гледаме пешкира без напрежение.

Изведнаж Аркадий Николаевич се разсмя и се обърна към мене:

— Ако можех сега да ви фотографирам, вие не бихте повярвали, че човек е способен от старание да дойде до такова безсмислие, до каквото сте стигнали вие сега. Та вашите очи буквально са излезли вън от орбитите. Нима, за да гледате, трябва така силно да се напрягате? По-слабо, много по-слабо! Съвсем се освободете от напрежението. Унищожете го деветдесет и пет процента! Още... още... Защо така се протягате към обекта, защо така силно се навеждате към него? Дръпнете се назад! Малко е, малко! Още, още! Още повече! — настояваше Аркадий Николаевич.

Колкото по-упорито повтаряше своето „още, еще“ толкова повече намаляваше напрежението, което ми пречеше „да гледам и виждам“. Излишекът от напрежение е грамаден, неимоверен. За неговите размери нямаме представа, когато стоим пред отвора на портала. Торцов е прав, като говори за деветдесет и пет процента излишно напрежение при актьорското гледане на сцената.

— Колко е просто и колко малко е потребно, за да гледам и виждам! — извиках аз във възторг. — Това е извънредно леко в

сравнение с правеното до сега! Как сам не се досетих, че с опулени очи и напрегнато тяло нищо не виждам, а без всякакво напрежение и старание може всичко подробно да се разгледа. Но именно това е трудното: да не правиш нищо на сцената.

— Е, да! — подхвани Аркадий Николаевич. — Защото в тези моменти човек си мисли: за какво зрителите плащат пари, ако не се старая да им представя нещо? Трябва да заслужа актьорската си заплата, трябва да забавлявам зрителите!

Колко е приятно състоянието да седиш на сцената без напрежение, спокойно да гледаш и виждаш. Да имаш право на това пред разтворената уста на портала. Когато чувствуваме това право за състояние на сцената, тогава нищо не е страшно. Сега се наслаждавах на сцената от естествено, човешко гледане и си припомних обикновеното седене на Аркадий Николаевич при първия урок. В живота това състояние ми е добре познато и там то не ме радва. Привикнал съм към него. Но сега за пръв път узнах как стои въпросът за сцената и за това искрено благодаря на Торцов.

— Браво! — извика ми той. — Това се казва да гледаш и да виждаш. А колко често гледаме на сцената и нищо не виждаме. Какво по-ужасно от празен актьорски поглед! Той убедително свидетелствува, че душата на изпълнителя на ролята дреме, или че неговото внимание е някъде извън театъра и представявания живот на сцената; че актьорът живее с нещо друго, което не се отнася до ролята.

Усилено дърдорещият език и автоматически движещите се ръце и крака не могат да заместят осмисленото, даващото живот око. Не напразно очите се наричат „огледало на душата“.

Очите на актьора, които гледат и виждат, привличат върху себе си вниманието на зрителите и ги направляват на верния обект, който трябва да гледат. Напротив, празният поглед на актьора отвлича вниманието на зрителите от сцената.

След това обяснение Аркадий Николаевич каза:

— Аз ви показах лампичките, които олицетворяваха близкия средния и далечния обект-точка, необходими на всяко гледащо същество, а следователно и на всяко сценично създание и на самия изпълнител.

Показаните до сега лампички представляваха обектите на сцената такива, каквито трябва да ги види самият артист. Така трябва

да бъде в театъра, но така рядко бива.

Сега ще ви покажа, как никога *не трябва* да бъде на сцената, но как, за съжаление, там *почти винаги е тъй* за повечето актьори. Ще ви покажа обектите, с които почти винаги е заето вниманието на актьорите, когато са на сцената.

След това встъпление изведенаж заблещукаха светли петна. Те се пръснаха по цялата сцена, по цялата зрителна зала, като илюстрираха разсеяното внимание на актьора.

После, светлите петна изчезнаха и на мястото на едно от креслата на партера пламна силна, стосвещова лампа.

— Какво е това? — попита някой.

— Строгият критик — отговори Торцов. — На него се обръща голямо внимание през време на играта на актьора.

Пак заблещукаха и пак изчезнаха светлите петна и най-после се запали нова голяма лампа.

— Това е режисьорът.

Току-що угасна тази лампа и на сцената едва забележимо, бледо замига съвсем малка и слаба лампичка.

— Това е нещастният партньор. На него се отделя малко внимание — забеляза с ирония Торцов.

Бледата лампичка скоро угасна и ни освети прожектор от самата авансцена.

— Това е суфльорът.

След това отново заблещукаха навсякъде светли петна; те се запалваха и угасваха. Тогава си припомних своето състояние при представянето на „Отело“.

— Разбирате ли сега, колко е важно за артиста да умее да гледа и вижда на сцената — каза Аркадий Николаевич в края на урока.

— Ето на това трудно изкуство ви предстои да се учите.

За общо разочарование, вместо Аркадий Николаевич, на урока дойде само Иван Платонович и ни съобщи, че по поръка на Торцов той ще се занимава с нас.

Така че днес беше първият урок на Рахманов.

Какъв е той като преподавател?

Разбира се, Иван Платонович е съвсем различен от Аркадий Николаевич. Но никой от нас не очакваше, че ще се окаже именно такъв, какъвто сега го видяхме.

В живота, при обожавания от него Торцов, Рахманов е тих, скромен и мълчалив, но без него е енергичен, решителен и строг.

— Съсредоточете вниманието си! Не се отпускайте! — командаваше той с властен и уверен тон. — Ето в какво се състои упражнението: определям на всеки от вас обект за гледане. Вие забелязвате неговата форма, линии, цвет, подробности, особености. Всичко това трябва да успеете да направите докато преброя до тридесет. Тридесет! — казвам аз. — След това затъмнявам, за да не виждате обекта, и почвате да говорите за него. В тъмнината вие ми описвате всичко, което сте запомнили със зрителната си памет. Аз проверявам и сравнявам със самия обект това, което ми разправяте. Затова отново запалвам светлината. Внимание! Започвам: Малолеткова — огледалото.

— Милички! — засути се тя, като показваше огледалото. — Това ли?

— Не задавайте излишни въпроси. В стаята има само едно огледало! Артистът трябва да бъде досетлив.

— Пущин — картина. Говорков — полилей. Веляминова — албум.

— Кадифеният ли? — запита тя с меден глас.

— Показах ви. Два пъти не повтарям. Артистът трябва бързо да схваща. Названов — килим.

— Но те са много. Кой?

— При недоразумение — решавайте сами. Грешете, но не се съмнявайте, не разпитвайте! Артистът трябва да е досетлив, казвам ви.

— Вюнцов — ваза. Умнов — прозорец. Димкова — възглавница. Веселовски — пиано. Едно, две, три, четири, пет... — Иван Платонович преброи, без да бърза, до тридесет и изкомандва:

— Тъмно!

Когато стана тъмно, той ме повика и ми поиска да разкажа това, което съм видял.

Вие ми определихте килим — започнах подробно да му обяснявам. — Изведнаж не можах да избера кой килим и затова изгубих доста време.

— Късо и по същество, — командаше Иван Платонович — по същество!

— Килимът е персийски. Общият фон е червеникаво-кафяв. По краищата има широка ивица — описвах аз, докато Рахманов не извика:

— Светлина! Неправилно сте запомнили, приятелю! Не сте схванали, проспали сте. Тъмно! Пущин!

— Не разбрах сюжета на картината. Поради късогледство и далечното разстояние. Видях само жълта боя на червен фон.

— Светлина! — изкомандва Иван Платонович. — Нито жълти, нито червени тонове няма на картината.

— Наистина проспах, не можах да схvana — говореше басово Пущин.

— Говорков! — извика Рахманов.

— Златен полилей, разбирайте ли, от пазара, със стъклени украсения.

— Светлина! — изкомандва Иван Платонович.

— Полилеят е от музей, истински, Александровски ампир. Проспахте!

— Тъмно! Названов опишете отново килима.

— Извинете, не знаех, че още трябва да го разглеждам. Не мислех — извинявах се аз, изненадан.

— Друг път мислете. Поправяйте грешките си и не стойте нито секунда със скръстени ръце, без работа. Всички знайте: ще ви разпитвам по два и по четири пъти, докато не получа точно описание на впечатленията. Пущин!

— Проспахте. Два пъти проспахте!

Най-после Рахманов постигна това, че изучихме показаните ни предмети до най-малки подробности и ги описахме. За това трябваше да ме извикат пет пъти. Описаната нервна работа в пълен темп продължи половин час. От нея много се умориха очите и се напрегна вниманието. Занятията ни не можеха да продължат дълго с такова напрежение. Рахманов знае това и затова разделя урока си на две части — всяка по половин час.

Временно прекратихме упражненията и отидохме на урок по танци. След това продължи частът на Рахманов, в който правихме същото, което и в първия половин час, само че броенето се съкрати до двадесет.

Иван Платонович обещава да доведе упражнението до три пети от секундата.

— Ето как ще изострите вниманието си! — заяви той.

Сега, когато записвам в дневника си дневния урок на Иван Платонович, в мен се ражда съмнението: нужно ли е и заслужава ли подробно, стенографически да записвам това, което става на уроците на Иван Платонович? Или, може би, е по-добре да записвам тези упражнения в отделна тетрадка? Нека тези записи станат указател за практически упражнения, един вид ръководство или „трениране и дресиране“ (обучение и приучване), както нарича своите уроци самият Иван Платонович. Тези записи ще ми послужат при всекидневните упражнения, а след време може би и при режисиране и преподаване.

Решено.

От сега ще имам две тетрадки: в едната от тях (в тази) ще продължавам да водя своя дневник и да записвам самата *теория* на изкуството, която ни преподава Торцов, а в другата ще описвам *практическите* упражнения, които ще правим с Рахманов. Това ще бъде ръководството на системата съставено по часовете „трениране и дресиране“ (обучение и приучване).

Днес Торцов продължи на сцената светлинната илюстрация на обектите за внимание. Той каза:

— До сега имахме работа с обекти във вид на точки. Сега ще ви покажа така наречения *кръг на вниманието*. Той представлява не една точка, а цял участък в малък размер и включва много самостоятелни обекти. Погледът прескача от един на друг, но не преминава границите, очертани от кръга на вниманието.

След въстъпителните думи на Торцов настана тъмнина, а след секунда се запали голяма лампа върху масата, до която седях. Абажурът хвърляше кръгло петно светлина върху главата ми и ръцете и осветляваше средата на масата, наредена с дреболии. Останалата грамадна част от сцената и зрителната зала тънха в пълен мрак. Толкова по-уютно се чувствувах в светлото петно на лампата, която сякаш поглъщаше цялото ми внимание в своя светъл, ограничен от тъмнината кръг.

— Ето това петно на масата — каза Торцов — илюстрира *малкия кръг на вниманието*. Вие самите или, по-варно, вашите длани и ръце, попаднали в ивицата светлина, се намират в неговия център. Този кръг прилича на малката диафрагма на фотографическия апарат, която подробно обгръща и най-малките части на обекта.

Торцов беше прав: наистина, всички дребни украсения, които бяха на масата в тесния кръг на светлината, сами привличаха вниманието ни.

Щом се намерих в светлия кръг, при пълната тъмнина наоколо, веднага се почувствувах изолиран от всички. Там, в светлия кръг, съм като у дома си, от никого не се страхувам и от нищо не се срамувам. Там забравям, че от тъмнината множество очи наблюдават моя живот. В малкия светъл кръг се чувствува повече в къщи, отколкото в собственото си жилище. Там любопитната хазайка надничава през ключалката, когато в малкия кръг черните стени на мрака, който го заобикаля, изглеждат непрогледни. В такъв тесен, светъл кръг, както при съсредоточено внимание, лесно е не само да се разглеждат

предметите в най-малките им подробности, но и да се живее с най-интимни чувства, помисли и да се изпълняват най-сложни действия; може да се решават трудни задачи, да се вниква в тънкостите на собствените ни чувства и мисли; може да се общува с друго лице, да го чувствуваш, да му повериш интимните си мисли, да възстановяваш в паметта си миналото, да мечтаеш за бъдещето.

Торцов разбра състоянието ми. Той се приближи до самата рампа и ми каза с оживление:

— Отбележете си: това състояние, което изпитвате сега, се нарича на нашия език „*публично усамотение*“. То е публично, защото ние всички сме с вас. Усамотение е, защото вие сте отделени от нас с малкия кръг на вниманието. На представлението, пред очите на хилядената публика, вие винаги можете да се затворите в самотата си, както охлювът в черупката.

Сега ще ви покажа *средния кръг на вниманието*.

Настъпи тъмнина.

После се осветли доста голямо пространство с мебели: с маса, столове и част от пиано, с камина и голямо кресло пред нея. Намерих се в центъра на този кръг.

Невъзможно беше изведнаж да се обхване с поглед цялото пространство. Трябаше да го разглеждам на части. Всяка вещ вътре в кръга се явяваше отделна, самостоятелна обект-точка. Нещастието се състоеше в това, че при увеличилата се светла площадка се образуваха полутонове. Тези полутонове попадаха зад границите на кръга, благодарение на което неговите стени станаха по-малко плътни. Освен това, моето усамотение стана доста просторно. Ако мекият кръг може да се сравни с ергенско жилище, средният би се сравnil със семейно жилище. Както в празна, студена голяма къща от десет стаи не е приятно човек да живее самoten, така и аз желаех да се върна в своя мил, малък кръг на внимание.

Но аз се чувствувах и разсъждавах така, само докато бях сам. Когато при мен в осветения кръг влязоха Шустов, Пущин, Малолеткова, Вюнцов и други, ние едва се събрахме в него. Образува се група, която насяда по креслата, столовете и дивана.

Голямото пространство дава простор за широко действие. В голямото пространство е по-удобно да се говори за общи, а не за лични интимни въпроси. Благодарение на това, в средния кръг лесно се

създаде жива и гореща народна сцена. Тя не би могла да се повтори по поръчка. И средният светлинен кръг като малкият, показан ни днес от Торцов, ме накара да усетя самочувствието на артиста в момента на разширяване плоскостта на вниманието.

Да не пропусна една значителна подробност: през целия днешен урок нито веднаж не си припомних за моя омразен враг на сцената — тъмния отвор на портала. Това е чудно!

— Ето ви и *големият кръг*! — каза Торцов, когато цялата гостна се осветли от ярка светлина. Другите стаи за сега оставаха тъмни, но вниманието вече се залута в голямото пространство.

— А ето ви и *най-големият кръг*! — извика Аркадий Николаевич, когато всички останали стаи изведнаж се осветиха от пълна светлина.

Аз се разпръснах в голямото пространство.

— Размерите на най-големия кръг зависят от далекогледството на гледащия. — Тук, в стаята, аз разширих плоскостта на вниманието доколкото бе възможно. Но ако сега бяхме не в театъра, а в степта или сред морето, размерът на кръга на вниманието би се определил от отдалечената линия на хоризонта. На сцената тази линия на далечната перспектива художникът я рисува на дъното.

— Сега — заяви Аркадий Николаевич след известна пауза — ще повторя същите упражнения, но само не на тъмно, а на светло.

Сега създайте, при пълна рампа и софити, отначало малкия кръг на внимание и публичното усамотение, а после средния и големия кръг.

За да помогне на учениците, Торцов показва технически начини за задържане вниманието, което се разпръсва при пълна светлина.

За това трябва да ограничаваме набелязаната плоскост, или кръга на зрителното внимание с линиите на самите предмети, които се намират в стаята. Ето например, кръглата маса, наредена с разни предмети. На светлината повърхността на дъските ѝ се явява като очертан малък кръг на внимание. А ето на пода доста големият килим със стоящата върху него мебел — това е средният кръг при осветление.

Другият, още по-голям килим ясно очертава големия кръг при осветление.

Там, където подът е открит, Торцов отброява нужното количество нарисувани на пода квадратчета паркет. Наистина с тях е по-трудно да

определиш линията на набелязания кръг и да задържиш вниманието в неговите граници, но при все това и квадратчетата помагат.

— А ето ви и цялото жилище — това е най-големият кръг на внимание при осветление.

С разширяването на плоскостта, за мое отчаяние, тъмният отвор на портала отново се вмъкна на сцената и овладя вниманието ми. Благодарение на това всички направени по-рано упражнения, които ме обнадеждиха, изгубиха цената си. Отново се чувствувах безпомощен.

Като видя състоянието ми, Аркадий Николаевич каза:

— Ще ви разправя още един механически начин, който помага да управлявате вниманието. Ето в какво се състои той: през време на разширяването на кръга при осветление — плоскостта на вашето внимание се увеличава. Но това може да продължава само до момента, до когато сте способни мислено да задържите очертаната линия на кръга. Но щом набелязаните граници почнат да се колебаят и да изчезват, кръгът трябва по-скоро да се стесни до граници, достъпни на зрителното внимание.

Но често в този момент става катастрофа: вниманието се изпълзва от вашата власт и се разпръсва в пространството. Трябва отново да го събирате и направлявате. Затова бързо се обърнете към помощта на обекта-точка, например към тази лампичка в кутия на масата, която сега пак светна. Нищо че сега не е толкова ярка, както изглеждаше по-рано, в тъмнината, но това не ѝ пречи и сега да привлича вниманието ни.

Сега, след като за минута го съсредоточихте, създайте отначало малкия кръг на светлината с лампата в центъра. После набележете средния кръг на внимание и в него няколко малки.

Изпълнихме всички напътстваия. Когато плоскостта на вниманието се разшири до края, пак се разсеяха в грамадното пространство на сцената.

Върху кръглата маса при пълно осветление отново пламна лампата в кутията.

— Гледайте бързо обекта-точка! — извика ни Торцов.

Впих очи в горящата сред пълно осветление лампа и почти не забелязах, как наоколо всичко се потопи в мрак и как от големия кръг се образува среден.

После средният кръг се стесни до малък. Още по-добре! Той ми е любимият и свободно го владея.

След това Аркадий Николаевич направи в тъмнината вече познатите ни преходи от малък към голям кръг и обратно — от голям към малък и пак от малък към голям и обратно.

Такива преходи бяха повторени десетина пъти и най-после свикнахме до известна степен с тях.

Но ето, след десетото повторение, при най-големия кръг, когато цялата сцена силно се освети, Торцов извика:

— Търсете средния кръг на светлината и нека погледът ви свободно да се разхожда в него!

Стойте! Разсеяхте се! По-бързо си послужете пак със спасителната лампа. Тя за това гори при осветление. Така! Отлично!

Сега дайте малкия кръг при осветление. Това не е трудно при светещата в центъра му лампа.

После се върнахме, по обратен ред, към големия кръг при осветление, като се улавяхме в опасните минути за светещата лампа — обект-точка. Тези преходи при осветление също бяха направени много пъти.

— Ако се заблудите в големия кръг, — говореше през всичкото време Торцов — бързо се улавяте за обекта-точка. Като се задържите на нея, създавайте си малкия кръг, а после и средния.

Торцов се мъчеше да изработи у нас несъзнателен, механически навик на преминаване от малкия кръг към големия и обратно, без да разсейваме вниманието си.

Аз още не можех да постигна този навик, но все пак разбрах, че начинът за публично усамотяване при разширяващия се кръг може да се обърне на сцената в естествена необходимост. Когато казах това на Торцов, той забележи:

— Вие напълно ще оцените този начин само тогава, когато се намерите на грамадна концертна естрада. Върху нея артистът се чувствува безпомощен като в пустиня. Там ще разберете, че за своето спасение трябва да владеете в съвършенство средните и малки кръгове на внимание.

В страшни минути на паника и смущение вие трябва да помните, че колкото, по-широк и пуст е големият кръг, толкова по-тесни и

плътни трябва да бъдат вътре в него средните и малки кръгове на внимание и толкова по-затворено публичното усамотение.

След известна пауза Торцов премина към светлинна демонстрация на нова група малки, средни и големи кръгове, намиращи се извън нас.

До сега, при всички кръгове на внимание, ние се намирахме в техния център, сега се намерихме в тъмнината — извън светлите петна.

Всички лампи угаснаха, а после изведнаж се запали висящата лампа в съседната трапезария. Там кръглото петно на светлината падаше върху бялата покривка на обедната маса.

— Ето ви малък кръг на внимание, който лежи извън нас.

После този кръг се увеличи до размерите на среден кръг, който лежи извън нас. Той осветляваше цялото пространство на съседната стая, после обхвана всички други помещения, освен тъмната стая, в която се намирахме.

— Ето ви и големият кръг, който лежи извън вас.

От тъмната гостна бе удобно да се наблюдава какво става около нас, до най-отдалечените точки, достъпни за нашето зрение. Можех да избирам за наблюдение и отделни обекти-точки и малки, средни и големи кръгове на вниманието, лежащи вън от мене.

Същите упражнения с кръгове от всички размери, лежащи вън от нас, бяха направени при пълно осветление. Този път и гостната и всички други стаи бяха осветени. Ние трябваше мислено да набелязваме, стесняваме и разширяваме кръговете на вниманието, лежащи вън от нас, както правехме това по-рано, когато сами се намирахме в центъра на своя кръг.

В началото на този урок в порив на възторг извиках:

— Ако би могло никога да не се разделяме с малкия кръг на сцената!

— Не се разделяйте! Ваша воля! — отговори Торцов.

— Да, но не мога навсякъде да нося със себе си лампата с абажура и да ходя с нея като под чадър.

— Разбира се, не ви и съветвам да правите това. Но вие навсякъде можете да носите със себе си малкия кръг на внимание и то не само на сцената, но и в живота.

— Как така?

— Ей сега ще видите. Идете на сцената и живейте там като у дома си: стойте, ходете, сядайте от едно място на друго.

Отидох. Настъпи пълна тъмнина и после изведнаж от някъде се появи кръгло петно светлина и започна да се движи заедно с мене.

Разходих се из стаята, а кръгът ме следеше.

Тогава се случи нещо необяснимо: седнах до пианото и засвирих една мелодия из „Демон“ — единствената, която мога да свиря.

За да се оцени този необикновен факт, трябва да го разгледаме. Работата се състои в това, че аз не съм никакъв музикант, а свиря понякога, когато оставам сам. Цяло нещастие е, ако някой чуе дрънкането ми и влезе през това време при мен в стаята. Тогава затварям пианото, изчервявам се, с една дума, държа се като гимназист, когото са заловили да пуши. Но днес свирих публично като пианист, не изпитах никакво стеснение, свирих без грешка и с удоволствие. Това е невероятно! Това е чудо! С какво да се обясни? Може би кръгът на вниманието ни защищава на сцената по-здраво, отколкото в живота и артистът го чувствува там по-силно, отколкото в действителността? Или кръгът на вниманието има още някои свойства, които са ми неизвестни?

От всички тайни на творчеството, в които ни посветиха през късото ни пребиваване на сцената, малкият подвижен кръг на вниманието ми се представлява като най-съществена и практически

важна ценност. Подвижният кръг на вниманието и публичното усамотение — ето от сега моята опора против всички беди на сцената.

За да ни обясни по-добре тяхното ежедневие, Торцов ни разказа една индийска приказка. Ето съдържанието ѝ:

Махараджата си избирал министър. Ще вземе този, който ще мине по околоградската стена с голям съд до горе напълван с мляко и няма да пролее нито капка. Мнозина ходили, но по пътя ги викали, плашили, отвличали и те разливали от млякото.

„Тези хора не са за министри“ — казвал махараджата.

Но ето тръгнал един. Нито виковете, нито подплашванията, нито хитростите не отвличали погледа му от препълнения съд.

„Стреляйте!“ — извикал махараджата.

Стреляли, но и това не помогнало.

„Този ще бъде министър!“ — казал махараджата.

„Чу ли викове?“ — попитал го той.

„Не!“

„Видя ли как те плащеха?“

„Не. Гледах в млякото.“

„Чу ли изстрелите?“

„Не, господарю! Гледах в млякото.“

— Ето какво се нарича да бъдеш в кръга на вниманието! Ето това е истинско внимание и то не на тъмно, а на светло! — завърши разказа си Торцов. — Опитайте се да извършите вашия опит при пълното осветление на рампата.

За съжаление, оказа се, че ние не можем да разчитаме на министерския пост при махараджата! При осветление не успях да се затворя в подвижния кръг и да си създам там публично уединение.

На помощ ни дойде със своята нова измислица Иван Платонович. Той ни раздаде тръстикови обръчи, подобни на тези, през които скачат яздачите в цирка. Едни от обръчите бяха по-големи, други по-малки. Ако наденеш на себе си такъв обръч и го държиш с ръце така, че да бъдеш в центъра му, ще се намериш в кръга, при което осезаемите линии на обръча помагат да се задържи линията на контурите на кръга в ясно определени граници. Като се разхождаш из стаята с такъв обръч, ще виждаш и усещаш подвижния кръг на вниманието, който би трябвало да носим мислено със себе си.

На някои, например на Пущин, измислицата на Рахманов помогна. Дебелакът каза:

— Усещам се като Диоген... в бъчва. Тесничко е при моята коремна повърхност, но заради усамотението и изкуството ще търпя.

А аз по своему се приспособявах към трудната задача, поставена ми от подвижния кръг.

Днес на улицата направих откритие.

Странно явление: сред многочислените минувачи, минаващи трамваи и автомобили по ми бе леко, отколкото на сцената, мислено да очертая линията на несъществуващия кръг на вниманието и да ходя с него по улицата.

Аз постигнах това лесно на Арбатовка в най-многолюдното място, като си казах:

„Ето линията на кръга, която си определям: собствените ми лакти, стърчащи от подмишницата ми портфейл, не по-далеч от стъпката на собствените ми крака. Ето чертата, зад границите на която не трябва да се разпростира вниманието ми.“ За моя изненада, успях да го задържа в определените граници. Но такъв опит на многолюдно място се оказа не съвсем удобен и заплашващ с лоши последствия: настъпих някого, едва не съборих една табла със сладки, не поздравих един познат. Това ме накара да разширя границите на очертания кръг до пределите на средния кръг, простиращ се доста далече от границите на моето тяло.

Той се оказа по-безопасен, но по-труден за внимание, тъй като през по-широкия кръг, като че ли през двор, всяка минута тичаха нагоре-надолу хора, които идеха насреща или ме настигаха! Без кръга, в голямото пространство, не бих ги погледнал, но в тесните граници, определени за наблюдение, малко интересните ми познати ставаха против волята ми повече забележими. Те привличаха вниманието ми. Нали в малкия кръг на лупата или микроскопа всички дреболии се забелязват. Същото се случи и в моя подвижен кръг. Изостреното внимание обхващащо всичко, което попадаше в плоскостта на зрението.

Опитах да направя упражнения за разширяване и стесняване кръга на вниманието, но този опит трябваше да се прекрати, тъй като едва ли не преброях всичките стъпала на стълбата, която водеше в един сутерен.

Като стигнах на Арбатовския площад, взех най-големия кръг, който погледът можеше да обхване, и изведнаж всички линии в него се сляха и замазаха. Веднага чух отчаяно свирене, псуване на шофьор и видях калника на автомобил, който едва не ме премаза.

„Ако се заблудиш в големия кръг, по-скоро се свивай в малкия“ — припомних си думите на Торцов. Така и направих.

„Странно, — разсъждавах аз — защо на грамадния Арбатовски площад и на многолюдната улица усамотението се създава по-лесно, отколкото на сцената? Не затова ли, че там никой не се интересува от мен, когато на сцената всички гледат актьора? Това е неизбежното условие на театъра. Той съществува, за да гледат в него на сцената и на публичното усамотение на действуващото лице.“

Същия ден вечерта случаят ми даде още по-важен, назидателен урок. Ето какво стана: аз отидох на лекцията на професор X., закъснях и бързо влязох в препълнената с народ зала точно по време, когато лекторът с тих глас установяваше тезисите и основните положения на своята лекция.

— Тос... по-тихо! Не ни прочете да слушаме! — ми извикаха от всички страни.

Като се почувствувах център на общото внимание, така се смутих, че веднага изгубих всяка съсредоточеност, както това стана на представлението на „Отело“. Но веднага стесният кръг на вниманието до границите на подвижния малък кръг и вътре в него всички обекти-точки станаха дотолкова ясни, че можех да търся номера на своето кресло. Това толкова ме успокои, че започнах публично, без да бързам, да правя упражнения в стесняване и разширяване кръга на вниманието от голям към малък и обратно — от малък към голям. При това почувствувах, че моето спокойствие, бавност, увереност в себе си, внущиха уважение на цялата тълпа и виковете ѝ престанаха. Дори лекторът се спря и си пое дъх. А на мене ми беше приятно, че привлякох вниманието на всички и почувствувах, че са в моите ръце.

Днес не на теория, а на практика познах, т.е. почувствувах, ползата от подвижния кръг на вниманието.

Аркадий Николаевич ни говореше:

— До сега ние имахме работа с внимание, насочено към обекти, които се намират вън от самите нас, и при това тези обекти бяха мъртви, неоживени, не съгряни от „ако“, от „предлаганите обстоятелства“, от измислицата на въображението. Необходимо ни беше внимание заради самото внимание, обект — заради самия обект. Сега ни предстои да говорим за обекти и за внимание не към външния, реалния, а към вътрешния, въображаемия живот.

Какви обекти са те? Някои мислят, че ако надникнем вътре в нашата душа, там ще видим всичките й съставни части — и ума и чувството, и самото внимание и въображение. Хайде, Вюнцов, надникнете в душата си и намерете там вниманието и въображението.

— Къде да ги търся?

— Защо не виждам Иван Платонович? Къде е той? — неочеквано попита Аркадий Николаевич.

Всички почнаха да се оглеждат и после се замислиха.

— Къде скита вашето внимание, Вюнцов? — запита Торцов.

— Търси Иван Платонович из целия театър... и отиде и в къщата му...

— А къде е въображението ви? — попита Торцов.

— Търси заедно с вниманието ми — добави Вюнцов, много доволен.

— Сега си припомните вкуса на пресен хайвер.

— Припомних си го — отговорих аз.

— Къде се намира обекта на вашето внимание?

— Отначало си представих голяма чиния с хайвер на масата за закуска.

— Значи, обектът бе мислено извън вас.

— Но веднага видението извика вкусови усещания в устата, на езика — припомнях си аз.

— Т.е. вътре във вас — забеляза Аркадий Николаевич. — Натам се отправи вашето внимание.

— Шустов! Припомните си миризмата на съомгата.

— Припомних си.

— Къде е обектът?

— Отначало също в чинията на масата за закуска — припомняше си Паша.

— Т.е. вън от вас.

— А после някъде там, в устата, носа, с една дума, вътре в мен.

— Припомнете си сега погребалния марш на Шопен. Къде е обектът? — проверяваше Аркадий Николаевич.

— Отначало вън от мен: при погребалната процесия. Но чувам звуковете на оркестъра някъде дълбоко в ушите си, т.е. в мен самия — обясняваше Паша.

— Там ли е отправено вашето внимание?

— Да.

— И така, във вътрешния живот ние отначало си създаваме зрителни представи: за местопребиваването на Иван Платонович, или за масата за закуска, или за погребалната процесия, а после чрез тези представи възбудждаме вътрешно усещане на едно от петте чувства и съсредоточаваме върху него вниманието си. По такъв начин въображението се приближава до обекта в нашия въображаем живот не по прям, а по косвен път, чрез други, така да се каже, спомагателни обекти. Така стои работата с нашите пет чувства.

— Веляминова! Какво изпитвате при излизане на сцената? — запита Торцов.

— Не зная наистина как да го разправя — развълнува се нашата красавица.

— А къде е отправено сега вашето внимание?

— Не зная наистина... струва ми се в гримърната... зад кулисите... в нашия театър... преди започването на представление...

— Какво правите в гримърната?

— Не зная как да изразя това... Вълнувам се за костюма.

— А не ли за ролята на Катерина? — запита Аркадий Николаевич.

— И за Катерина също.

— И какво чувствувате?

— Бързам, всичко изпускам... не успявам... звънецът... и ето тук някъде и тук... нещо се свива... и чувствувам слабост, като че ли съм

болна... Ух! Дори свят ми се зави.

Веляминова се облегна на стола и закри лицето си с хубавите си ръце.

— Както виждате, и този път се повтори същото: създадоха се зрителни представи за живота зад кулисите, преди излизане на сцената. Те извикаха отзвук във вътрешния живот или, с други думи, породиха преживяване, което при по-нататъшното си развитие, кой знае, можеше да достигне и до истински припадък.

Обектите на нашето внимание са щедро разхвърляни около нас, както в реалния, така и — особено — във въображаемия живот. Последният ни рисува не само действително съществуващи, но и фантастични светове, невъзможни в действителността. Приказката е неосъществима в живота, но тя живее във въображението. Тази област е много по-разнообразна с обекти от действителността.

Съдете за неизчерпаемостта на материала за нашето вътрешно внимание.

Но трудността се състои в това, че обектите на нашия въображаем живот са неустойчиви и често неуловими. Ако вещественият, материален свят, който ни заобикаля на сцената, изисква добре упражнено внимание, то за неустойчивите, въображаеми обекти тези изисквания към вниманието многократно се увеличават.

— Как да развием в себе си устойчивостта на обекта на вътрешното внимание? — попитах аз.

— Също така, както развивате външното внимание. Всичко, което знаете за него, в еднаква степен се отнася и до вътрешните обекти и до вътрешното внимание.

— Значи и във вътрешния и във въображаемия живот ние можем да се ползваме от близките, средни и далечни обекти-точки и от малките, средни, големи, неподвижни и преносими кръгове на внимание? — разпитвах аз Торцов.

— Но вие ги чувствувате в себе си. Значи те съществуват и трябва да се ползвуват от тях.

Като продължи по-нататък своето съпоставяне на външните и вътрешни обекти и на външното и вътрешно внимание, Аркадий Николаевич каза:

— Помните ли как ви отвличаше тъмният отвор на портала от това, което ставаше на сцената?

— Разбира се, помня! — извиках аз.

— Знайте, че също и вътрешното внимание се отвлича на сцената от живота на ролята чрез спомените на собствения човешки живот на артиста. Затова и в областта на вътрешното внимание става постоянна борба на правилното с неправилното, на полезното с вредното за ролята внимание.

Вредното внимание ни отвлича от правилната линия и ни влече към другата страна на рампата, в зрителната зала или извън театъра.

— Така че за развитие на вътрешното внимание трябва мислено да се правят същите упражнения, които ни показвахте за външното внимание? — исках да узная аз.

— Да — потвърди Аркадий Николаевич — както тогава, така и сега най-напред са нужни упражнения, които ви помагат на сцената да отвличате вниманието си от това, което не трябва да забелязвате, за което не трябва да мислите, а после и упражнения, които помагат да приковавате вътрешното си внимание към необходимото за ролята. Само при това условие вниманието ще стане силно, остро, събрано, устойчиво, както външно, така и вътрешно. Това изиска голяма, дълга и непрекъсната работа.

Разбира се, в нашата работа по-важно е вътрешното внимание, защото по-голямата част от живота на артиста на сцената, в процеса на творчеството, минава в плоскостта на творческата фантазия и измислица, създадени от „предлаганите обстоятелства“. Всичко това невидимо живее в душата на артиста и е достъпно само на вътрешното внимание.

Трудно е, при разсейващата обстановка на публичното творчество, като се стои пред хилядната публика, човек да се съсредоточи с цялото си същество върху неустойчивия вътрешен обект, не е лесно да се научи да го вижда на сцената с очите на душата си. Но навикът и работата преодоляват всички пречки.

— Сигурно за това има нарочни упражнения? — попитах аз.

— Те са повече от достатъчно в процеса на школната и после сценичната работа. Тя, както и самото творчество, изиска от външното и особено от вътрешното внимание почти непрекъсната дейност. Ако ученикът или артистът разбира това и се отнася съзнателно към своята работа — в къщи, в школата и на сцената, ако е достатъчно дисциплиниран в това отношение и винаги вътрешно

съсредоточен, той може да бъде спокоен: неговото внимание ще получи необходимата тренировка през текущата работа дори без нарочни упражнения.

Но такава добросъвестна, всекидневна работа изисква твърда воля, здравина и издръжливост, а тях не всички ги притежават. Затова извън сценичната работа вниманието може да се тренира и в частния живот. За тази цел правете същите упражнения, както и при развитието на въображението. Те са еднакво полезни и за вниманието.

Като си лягате да спите и угасите светлината, приучете се всеки ден мислено да преглеждате живота си през изминалния ден, мъчете се да детайлизирате своите спомени до крайност, т.е. ако мислите за обяда или за сутрешния чай, помъчете се да си спомните и видите не само яденетата, които сте яли, но и съдовете, в които са поднасяни блюдата, и общата наредба на масата. Спомняйте си и мислите и вътрешните чувства, извикани от обедния разговор и вкуса на яденето. Друг път си припомнайте не най-близкия ден, а по-отдалечени моменти от живота.

Още по-подробно разглеждайте мислено жилищата, стаите, местата, където е трябало някога да живеете или да се разхождате. И като си спомняте отделни неща, мислено се ползвайте от тях. Това ще ви възвърне към добре познатата последователност на действията и към линията на дните от миналия живот. Тях също подробно проверявайте със своето вътрешно внимание.

Мъчете се колкото може по-ясно да си спомните своите близки, живи или умрели. В цялата тази работа се определя голяма роля на вниманието, което получава нови поводи за упражнение.

Днес Аркадий Николаевич продължи незавършения урок. Той каза:

— Както знаете, вниманието и обектите в изкуството трябва да бъдат извънредно устойчиви. Не ни е нужно повърхностно внимание. Творчеството изиска пълна съсредоточеност на целия организъм. Как да получим устойчив обект и нужното към него внимание? Вие знаете това. А сега ще го проверим на практика. Названов! Идете на сцената и гледайте лампата, поставена в кутия върху кръглата маса.

Отидох на сцената. Скоро светлината угасна, с изключение на лампата, която стана за мене единствен обект. Но след минута я намразих. Толкова ми омръзна, че ми се искаше да я захвърля на пода.

Когато казах за това на Аркадий Николаевич, той ми напомни:

— Вие знаете, че не самият обект, не лампата, а привлекателната измислица на въображението привлича на сцената вниманието към обекта. Измислицата го преражда и с помощта на предлаганите обстоятелства прави обекта привлекателен. Предайте му тези красиви, вълнуващи измислици на вашата фантазия. Тогава отегчителната лампа ще се преобрази и ще стане възбудител на творчество.

Настъпи дълга пауза, през време на която гледах лампата, но нищо не можах да измисля, за да обоснова своето гледане.

Най-после Торцов ме съжали:

— Ще ви помогна. Нека тази лампа бъде за вас полуутвореното око на спящо приказно чудовище. В гъстия мрак не се виждат очертанията на грамадното му тяло. Толкова по-страшно ще ви се струва. Кажете си така: „Ако измислицата станеше действителност, какво бих направил?“ Също така би се замислил над такъв въпрос някой приказен цар, преди да стъпи в бой с чудовището. Решавайте въпроса с пристрастна логика — от коя страна е по-целесъобразно да нападнете зияра, щом муцуналата му е насочена срещу вас, а опашката се намира далече отзад. Нека лошо да съставите плана на настъплението, нека приказният герой да направи това по-добре, но при все това вие все пак ще измислите нещо и с това ще насочите

вашето внимание, а след него и мисълта си върху обекта. От това ще се събуди въображението ви. То ще ви увлече и ще роди желание за действие. А щом започнете да действувате, значи сте приели обекта, повярвали сте в него, свързали сте се с него. Значи, появила се е цел и вашето внимание се е отвлякло от всичко, което е вън от сцената. Но това е само начало на прераждането на обекта на вниманието.

Поставената ми задача изглеждаше трудна, но аз си припомних, че, „ако“ не насиљва и не изтисква чувството, а иска само отговор „по човешката логика“, както се изрази Аркадий Николаевич. За сега трябва само да реша: от коя страна е по-целесъобразно да нападна чудовището? След това започнах логически последователно да разсъждавам: „Какво представлява тази светлина в тъмнината?“ — питах се аз. — Това е полуутвореното око на спящия дракон. Ако това е така, той гледа право мен. Трябва да се скрия от него. Но аз се страхувах да се помръдна. Какво да правя? Колкото повече и по-обстойно обсъждах поставеният въпрос, толкова по-важен ставаше за мен обектът на вниманието. А колкото повече бях зает с него, той толкова по-силно ме хипнотизираше. Неочаквано лампичката мигна и аз трепнах. После започна да свети по-силно. Това ме ослепяваше и едновременно вълнуваше, плашеше. Аз отстъпих назад, тъй като ми се стори, че чудовището ме видя и помръдна. Казах за това на Аркадий Николаевич.

— Най-после вие успяхте да затвърдите набелязания обект! Той престана да съществува в първоначалния си вид и като че ли се загуби, а на негово място се появи съвсем друг, по-сilen, подкрепен от вълнуващата измислица на въображението (беше лампа, а стана око). Такъв преобразен обект създава вътрешна, отговаряща, емоционална реакция. Такова внимание не само се увлича по обекта, то вмъква в работата целия творчески апарат на артиста и заедно с него продължава цялата творческа дейност.

Трябва да умеем да прераждаме обекта, а след него и самото внимание от хладно — интелектуално, разсъдъчно — в топло, съгрято, чувствено. Тази терминология е приета в нашия актьорски жаргон. Впрочем, названието „чувствено внимание“ принадлежи не на вас, а на психолога И. И. Лапшин, който пръв го е употребил в своята книга „Художественото творчество“.

В заключение ще ви кажа, че чувственото внимание ни е особено нужно и особено се ценят в творческата работа при създаване „живота на човешкия дух на ролята“, т.е. при изпълнение основната цел на нашето изкуство. Съдете по това за значението в нашето творчество на чувственото внимание.

След мен Торцов извика на сцената Шустов, Веселовски, Пущин и направи с тях подобни опити.

Няма да ги описвам, за да не се повтарям.

Вуйчо ми се разболя. Закъснях за школата. През време на занятията не веднаж ме викаха по телефона. Най-после трябаше да си отида преди свършването на урока. Ако прибавите към това вълнение разсеяността, която ми пречеше да вниквам в обясненията на Торцов, ще стане ясно, защо днес записките са разпокъсани.

Влязох в класа през време на горещ спор с Веселовски. Изглежда, че той беше казал, че му се представя не само трудна, но и невъзможна едновременната грижа за ролята, за методите на техниката, за зрителите (които не може да изхвърли от вниманието си), за думите на ролята, за репликите на партньора, за суфльора, а понякога и за няколко обекти изведнаж.

— Колко внимание е нужно за това?! — казваше с отчаяние Веселовски.

— Ето, вие се смятате за безсилен за такава работа, а жонгльорът-яздач от цирка отлично се справя с още по-трудна задача; като при това рискува живота си. И наистина: с краката и тялото си той трябва да пази равновесие върху гърба на кон в галоп, с очите си да следи за равновесието на пръчката, поставена на челото му, на края на която се намира въртяща се чиния и освен това трябва да играе с тричетири топки. Колко обекти има едновременно! Но той намира възможност и да подвиква на коня.

Всичко това жонгльорът може да прави, защото човекът има многоплоскостно внимание и едната плоскост не пречи на другата.

Трудно е само от начало. За щастие, много от привичките стават у нас автоматични. И вниманието може да стане такова. Разбира се, ако вие до сега сте мислили, че способният актьор работи по интуиция, трябва да измените мнението си. Способности без труд са само суров, необработен материал.

С какво се свърши спорът не зная, понеже ме извикаха по телефона и трябаше да отида за доктор.

Като се върнах в театъра, сварих Говорков да стои на авансцената с неестествено опулени очи, а Аркадий Николаевич горещо го

убеждаваше в нещо.

— Какво се е случило? За какво спорят? — попитах аз съседа си.

— Говорков казва, че „не трябва да отклоняваме погледа от публиката“ — смееше се съседът ми.

— Ние излизаме пред публиката! — твърдеше спорящият.

Но Аркадий Николаевич възразяваше, че не може да се гледа в „публиката“.

Няма да се спират на самия спор, а ще запиша само при какви условия, по мнението на Торцов, може да се гледа зрителната зала.

— Да допуснем, че гледате една въображаема стена, която би трябвало да отделя артиста от зрителната зала. Какво положение трябва да вземат при това очите, отправени към някой много близък обект-точка, който се намира на въображаемата стена? Те трябва да гледат накриво почти толкова силно, както гледаш върха на собствения си нос.

Какво прави актьорът по-често в такива случаи? Като гледа стената, той, по изработен веднаж завинаги навик, отправя погледа си в партера, там където е креслото на режисьора, критика или поклонничката. При това неговите зеници гледат не под този ъгъл на зрение, който изисква нашата природа при близък обект. Нима допускате, че самият актьор, партньорът и зрителят няма да забележат такава физиологическа грешка? Нима се надявате да излъжете с такава ненормалност вашия собствен и нашия човешки опит?

Сега ще взема друг случай: трябва, според ролята ви, да гледате в далечината, най-отдалечената линия на морския хоризонт, където се виждат платната на отплуваща лодка.

Припомните си какво положение вземат зениците на очите, когато гледаме в далечината?

Те стоят съвсем право, така че двете линии на зрението се простират почти паралелно една на друга. За да получим такова положение на зениците, трябва един вид да пробием задната стена на партера, мислено да намерим най-далечната въображаема точка и да спрем върху нея вниманието си.

Какво прави артистът вместо това? Той пак, както винаги, отправя очите си в партера върху режисьора, критика или поклонничката.

Нима мислите, че и в този случай можете да излъжете себе си и зрителя?

Когато с помощта на техниката се научите да поставяте обекта на истинското му място и да задържате върху него вниманието си, когато разберете значението на пространството за ъгъла на зрението от сцената, тогава гледайте в зрителите, преминавайте ги с погледа си или напротив не достигайте до тях. За сега се пазете от навика да лъжете физически. Това осакатява заниманието в младия, още незакрепнал апарат.

— Къде за сега да гледаме? — питаше Говорков.

— За сега гледайте дясната, лявата, горната линия на портала. Не се страхувайте, зрителят ще види очите ви. Когато бъде нужно, те сами ще се обърнат към въображаемия обект, който сякаш се намира от другата страна на рампата. Това ще стане само по себе си, инстинктивно и правилно. Но без тази вътрешна, подсъзнателна необходимост избягвайте да гледате направо, несъществуващата стена или в далечината, докато не си изработите необходимата психотехника.

Пак ме извикаха и аз вече не се върнах в клас.

На днешния урок Аркадий Николаевич каза:

— За да се изчерпи напълно практическата страна на функцията на артистическото внимание, трябва да го разгледаме, като оръдие за добиване на творчески материал.

Артистът трябва да бъде внимателен не само на сцената, а и в живота. Той трябва да се съсредоточава с цялото си същество върху това, което го привлича. Той трябва да гледа не като обикновен разсеян човек, а с проникване в дълбочината на това, което наблюдава.

Без това нашият творчески метод би се оказал едностранчив, чужд на истината, на живота, на съвременността и несвързан с тях.

Има хора по природа наблюдални. Те въпреки волята си забелязват и здраво запечатват в паметта си всичко, което става наоколо. При това те подбират от наблюдаваното най-важното, най-характерното, интересното, яркото. Човек, като слуша такива хора, вижда и разбира това, което се изпльзва от вниманието на малко наблюдалните хора, които не умеят да гледат и виждат в живота и образно да говорят за възприетото.

За съжаление, не всички притежават такова необходимо за артиста внимание, което намира в живота същественото и характерното.

Много често хората не умеят да правят това дори за собствените си интереси. Толкова повече не могат внимателно да гледат и слушат за познаването на жизнената правда, за тънкото и предпазливо отношение към хората, необходимо за правдиво, художествено творчество. Това е дадено само на единици из единиците. Колко много се страда от човешката слепота, която понякога прави и добрите по природа хора невинни мъчители на близките и умните превръща в тъпаци, които не забелязват това, което става пред очите им!

Хората не умеят да различават по лицето, погледа, тембъра на гласа в какво състояние се намира техният събеседник, не умеят активно да гледат и виждат сложната истина на живота, не умеят внимателно да слушат и истински да чуват. Ако те умееха да правят

това, творчеството щеше да бъде безкрайно по-богато, по-тънко и дълбоко. Не може да се вложи в човека това, което не му е дадено от природата, но човек може да се постарае да развие и допълни това, което, макар и малко, но го има в себе си.

В областта на вниманието тази работа изисква грамаден труд, време, желание и систематически упражнения.

Как да научим малко наблюдателните да забелязват и виждат това, което им дават природата и животът? Преди всичко трябва да им се обясни как да гледат и виждат, как да слушат и чуват не само лошото, но най-вече — прекрасното. Прекрасното възвисява душата, извиква в нея най-хубавите чувства, които оставят неизгладими, дълбоки следи в емоционалната и другата памет. Най-прекрасна е природата. Вглеждайте се в нея колкото се може по-внимателно. За начало вземете цвете, или лист, или паяжина, или рисунките на студа върху стъклото и т.н. Всичко това са произведения на изкуството на най-великата художница — природата. И тук не забравяйте, че сред отрицателните явления са скрити и положителни, че в най-безобразното има красиво. Но истински прекрасното не се страхува от безобразното. Доста често последното само подчертава красивото.

Търсете и едното и другото, определяйте ги с думи и умейте да ги виждате. Без това представата за прекрасното ще стане във вас едностраницива, сладникава, красивичка, сантиментална, а това е опасно за изкуството.

После изследвайте произведенията на изкуството — литературата, музиката, музейните предмети, красивите неща и др. Изследвайте всичко, което ви попадне под око и ще ви помогне да си изработите хубав вкус и любов към красивото.

Но правете това не със студения поглед на аналитика с молив в ръка. Истинският артист гори с това, което става около него, той се увлича от живота, който става обект на неговите проучвания и страсти, жадно погълща това, което вижда, старае се да запечати полученото извън себе си не като статистик, а като художник, не само в записната си книжка, а в сърцето. Та това, което той получава не е прост, а жив, трептящ, творчески материал. С една дума, не може в изкуството да се работи по хладен начин. Необходим ни е известен градус вътрешно нагряване, необходимо ни е чувственото внимание. Това се отнася и до процеса на търсене материал за творчество. Така например, когато

скулпторът търси и разглежда парчета мрамор, за да направи от тях Венера, това го вълнува. В този или друг цвят на камъка, в тази или друга негова жилка той предчувствува и усеща тялото на бъдещото си творение. И в нас, артистите на сцената, в основата на всеки процес на добиване творчески материал е вложено увлечение. Това, разбира се, не изключва грамадната работа на разума. Но нима не може да се мисли не студено, а горещо? Доста често в живота случаят помага за естественото и силно възбудждане на вниманието; тогава дори разсияният човек става наблювателен: Ето, например ще ви разправя един епизод от моя живот.

Бях по работа у един мой любим знаменит писател. Когато ме въведоха в кабинета му, аз се вцепених от учудване: писалището бе натрупано с ръкописи, хартии, книги, които свидетелствуваха за скорошната творческа работа на поета, а до писалището — голям турски барабан, тръби, грамаден тромбон и стойки за оркестър, които не са се събрали в съседната гостна. Те са влезли в кабинета през голямата широко разтворена двукрила врата. В съседната стая цареше хаос: мебелите бяха в беспорядък прибрани към стената, а освободеното място натрупано със стойки.

„Нима поетът твори в тази обстановка, под звуците на барабана, тръбите, тромбоните?“ — помислих аз. Нима това не е неочаквано откритие, което би привлякло вниманието дори на най-наблюдателния човек и би го накарало да направи всичко, за да разбере и обясни загадката? Не е чудно, че и моето внимание се напрегна и заработи с цялата си енергия.

О, ако артистите така силно се заинтересуваха от живота на писата и ролята, както аз тогава се заинтересувах от това, което ставаше в къщата на моя любимец! Ако те с такава наблюдателност винаги вникваха в това, което става около тях, в реалния живот! При такива условия процесът на търсенето би се извършвал така, както трябва да го прави истинският артист.

Обаче, не трябва да се забравя, че не е трудно да се наблюдава, когато заобикалящата ни действителност сама привлича нашето внимание. Тогава всичко става само по себе си, по естествен път. Но какво да се прави, когато нищо не запалва нашата любознателност, не ни вълнува, не ни тласка към разпитване, досещане, изследване на това, което виждаме?

Представете си например, че попаднеш в жилището на знаменития писател не в деня на оркестровата репетиция, а в обикновено време, когато стойките за ноти са изнесени и мебелите са на местата си. Тогава бих видял в жилището на любимия писател най-обикновена обстановка, която на пръв поглед нищо не би говорила на моето чувство, никак не би характеризирала живота на знаменития домакин, с нищо не би дразнила вниманието, любопитството и въображението, не би тласкала към разпитвания, досещания, наблюдения или изследвания.

В този случай е необходима изключителна природна наблюдателност, острота на вниманието, които помагат да се забележат характерните, почти неуловими черти и намеци на човешкия живот, или е нужно техническо потикване, спомагателен начин, който помага за възбуждане на дремещото внимание.

Но изключителните природни дарби не зависят от нас. А колкото се отнася до техническия начин, трябва отначало да го намерим, узнаем, да се научим да го владеем. За сега използвайте това, което вече е изпитано на практика и ви е добре известно. Говоря за потикване на въображението, което ви помага да го възбуджате, когато бездействува. Този начин ще пробуди вниманието, ще ви изведе от състоянието на студен наблюдател над чуждия живот и ще повдигне градуса на творческото горение.

Както и по-рано, задайте си въпрос и честно, искрено отговорете на: кой, какво, кога, къде, защо, за какво става това, което наблюдавате? Определяйте с думи това, което намирате красиво, характерно в жилището, в стаята, в нещата, които ви интересуват, което най-много характеризира техния стопанин. Определете назначението на стаята, предмета. Питайте се и отговаряйте: защо така, а не иначе са наредени мебелите, тези или онези неща и за какви навици на техните стопани намекват. Ето, например, приспособявайки се към току-що приведения от мен случай на посещението на любимия ми писател, попитайте се:

„Защо лъкът, турският шарф и дайрето се търкаляха на дивана? Кой се занимава тук с танци и музика? Самият домакин ли или и някой друг?“ За да отговорите на въпроса, трябва да търсите този неизвестен „някой“. Как да го намерите? С помощта на разпитване, разследване и досещане ли? По търкалящата се на пода женска шапка може да се

предположи присъствието на жена. Това потвърждават портретите на писалищната маса, сложени в ъглите и неокачени още на стените поради скорошното влизане в това жилище. Помъчете се също да изследвате албумите, които се търкалят по масите. Вие ще намерите навсякъде много снимки на една и съща жена, на едни снимки — красавица, а на други — пикантно некрасива, но винаги оригинална. Това ще ви открие тайната от чии капризи се ръководи животът на къщата, кой тук се занимава с живопис, танци и кой дирижира оркестър. Много ще ви подскажат досещанията на въображението; разпитванията, слуховете, които се създават около името на знаменития човек. От тях ще узнаете, че известният писател е влюбен в тази жена и тя е вдъхновителката на всички героини на неговите писеси, романи и повести. Може би това ще ви изплаши, защото тези досещания, допълнения и измислици, които по неволя трябва да допуснете, ще изопачат действителните сведения, събрани от вас? Не се страхувайте! Често пъти личните допълнения (ако им повярвате) само улесняват изяснението.

В потвърждение на тази мисъл ще ви приведа такъв случай: веднаж, като наблюдавах минувачите на булеварда, видях грамадна дебела баба, която караше малка детска количка, в която вместо дете се намираща клетка с птичка. Най-вероятното е, че минаващата покрай мен жена просто е сложила в количката товара си, за да не го мъкне на ръце. Но аз поисках другояче да видя действителността и реших, че бабичката е погребала всичките си деца и внучи, че в целия свят ѝ е останало само едно единствено любимо живо същество — птичето в клетката, и ето тя го разхожда по булеварда, както доскоро е разхождала последния си любим внук. Такова тълкуване е по-остро, по-сценично от самата действителност. Защо да не запечатам в паметта си моите наблюдения именно в такъв вид? Та аз не съм статистик, комуто е нужна точност на събираните сведения, а артист, за когото са ценни творческите емоции.

Описаната картина из живота, украсена от моето въображение, още живее в паметта ми и иска да се представи на сцената.

След като се научите да се вглеждате в обкръжаващия ви живот и да търсите в него творческия материал, трябва да се обърнете към изучаване на най-нужния ни материал, върху който главно се основава

нашето творчество. Говоря за тези емоции, които получаваме от личното, непосредствено общуване с живите обекти, т.е. хората.

Емоционалният материал е особено ценен, защото от него се образува „животът на човешкия дух на ролята“ — създание, което се явява като основна цел на нашето изкуство. Добиването на този материал е трудно, защото той е невидим, неопределен и само вътрешно осезаем.

Наистина много невидими, душевни преживявания се отразяват в мимиката, в очите, в гласа, в говора, в движенията и в целия наш органически апарат. Това облекчава задачата на наблюдателя, но и при такива условия не е лесно да се разбере човешката същност, защото хората рядко разтварят и показват своята душа такава, каквато тя е в същност. В повечето случаи те крият своите преживявания и тогава външният вид лъже, не помага на наблюдателя и нему става още по-трудно да отгатне скриваното чувство.

Нашата психотехника още не е изработила начини за облекчаване изпълнението на всички описани процеси, затова ми остава да се огранича само с няколко практически съвети, които в някои случаи могат да окажат известна помощ. Моите съвети не са нови и се състоят в следното: *когато вътрешният мир на наблюдавания от вас човек се разкрива от неговите постъпки, мисли, стремежи под влиянието на предлаганите от живота обстоятелства — следете внимателно тези постъпки и изучавайте обстоятелствата, съпоставяйте едините с другите и се питайте: „Защо този човек постъпи така или иначе, какво мислеши?“ Изваждайте от всичко това съответните заключения, определяйте вашето отношение към наблюдавания обект и с помощта на тази работа се мъчете да разберете душата му.*

Когато след дълго, проникновено наблюдение и изследване това ви се удаде, тогава артистът получава хубав творчески материал.

Но случва се, че вътрешният живот на наблюдавания човек не се подава на нашето съзнание, а е достъпен само на интуицията. В такъв случай трябва да се прониква в дълбоките скривалища на чуждите души и там да се търси материал за творчество с помощта, така да се каже, на пипалата на собственото чувство.

В такъв процес имаме работа с най-тънкото внимание и наблюдателност от подсъзнателен произход. Обикновеното внимание е

недостатъчно проникновено за извършване процеса на търсене материал в чуждите, живи човешки души.

Ако започна да ви уверявам, че нашата актьорска психотехника е достатъчно разработена за такъв процес, не бих казал истината и такава лъжа не би принесла практическа полза на работата.

В този най-сложен процес на търсене на най-тъньк емоционален творчески материал, който не се подава на нашето съзнание, остава ни да разчитаме само на своята житейска мъдрост, на човешкия опит, на чувствителността, на интуицията. Ще чакаме науката да ни помогне да намерим практически приспособимо вникване в човешката душа; ще се уним да се ориентираме в логиката, в последователността на нейните чувства, в психологията, в характерологията. Може би това ще ни помогне да изработим начини на търсене на подсъзнателния творчески материал не само във външния живот, който ни заобикаля, но и във вътрешния живот на хората.

VI. ОСВОБОЖДАВАНЕ НА МУСКУЛИТЕ

Ето какво се случи:

Като влезе в клас, Аркадий Николаевич извика на сцената Малолеткова, Вюнцов и мен и ни накара да повторим етюда с изгарянето на парите. Започнахме да играем.

От началото, в първата част, всичко вървеше добре. Но като стигнах до трагичното място, почувствувах, че в мен нещо почна да се колебае, после се затвори, сви се... там... тук... Аз се ядосах. „Няма да отстъпя!“ — реших аз и за да си помогна с външни средства, с всячка сила натиснах някакъв предмет, който се оказа стъклена пепелница. Но колкото по-силно я натисках, толкова по-силно се свиваха моите душевни клапи. И обратното — колкото повече се свиваха клапите, толкова по-силно натисках пепелницата. Изведнаж нещо изхруска, счупи се.

Веднага почувствувах силна, остра болка; топла течност ми намокри ръката. Намирацият се на масата лист бяла хартия почервеня. Маншетите ми почервеняха. Кръвта като фонтан се лееше от ръката ми.

Аз се изплаших, почувствувах замайване и ми стана лошо. Имах ли припадък или не — не зная. Помня суматохата. Помня Рахманов и Торцов. Единият от тях силно ми стискаше ръката, а другият я превръзваше с връв. Отначало ме поведоха, после — понесоха. Говорков силно пъхтеше над ухото ми под тежестта на товара. Трогна ме отношението му към мене. Доктора и болката, която ми причини, помня като в мъгла. После все повече усиливаща се слабост... замайване... Изглежда, че настъпи припадък.

Театралният ми живот временно се прекъсна. Естествено, прекъснаха се и записките в дневника ми. В него няма място за частния ми живот, толкова еднообразен в леглото.

При мен идва Шустов и образно ми разказа какво става в школата.

Оказа се, че нещастният случай с мене повлиял върху занятията и това станало причина да минат напред — в областта на работата над тялото.

Торцов казал:

— Ще трябва да нарушим строгата системност, теоретическата последователност на програмата и преди определеното време да ви кажа за един от важните моменти на артистическата работа — за процеса на *освобождаване на мускулите*.

Истинското място на този въпрос е там, където ще говорим за външната техника, т.е. за работата над тялото. Но фактите настойчиво говорят, че по-правилно е да се обърнем към този въпрос сега, в началото на програмата, когато се говори за вътрешната техника, или по-вярно за психотехниката.

Вие не можете да си представите колко са пакостни за творческия процес мускулното напрежение и телесното стягане. Когато се явяват в гласовия орган, хората с прекрасен по рождение глас почват да говорят прегракнало или стигат до изгубване способността да говорят. Когато напрежението се явява в краката, актьорът ходи като паралитик; когато напрежението е в ръцете — те се вкочаняват, превръщат се на дървета и се повдигат като бариери на линии. Такива напрежения, с всичките им последствия, стават в гръбнака, в шията, в раменете. Във всеки случай те по своему обезобразяват артиста и му пречат да играе. Но най-лошото е, когато напрежението стане в лицето и го изкривява, парализира или заставя да окаменява мимиката. Тогава очите изпъкват, свиването на мускулите предава неприятно изражение на лицето, което не съответствува на преживяваното от артиста чувство. Напрежението може да се появи в диафрагмата и в другите мускули, които участвуват в процеса на дишането, да наруши правилността на този процес и да предизвика задъхване. Всички тези условия не могат да не повлияят вредно върху преживяването, върху

външното въплъщение на това преживяване и върху самочувствието на артиста.

Искате ли да се убедите как физическото напрежение парализира цялата наша дейност, как напрежението на мускулите свързва психическия живот на човека? Да направим един опит: ето там на сцената стои пианото. Опитайте се да го вдигнете.

Учениците със силно физическо напрежение, един след друг повдигали ъгъла на тежкото пиано.

— Умножете по-скоро, докато държите пианото, 37 по 91 — заповядал Торцов на ученика. — Не можете ли? Тогава припомните си всички магазини по нашата улица, като започнете от ъгъла на напречната улица. И това ли не можете? Тогава изпейте каватината от „Фауст“. Не върви ли? Опитайте се да усетите вкуса на чорба от бъбреци или си припомните усещането при докосването на копринено кадифе, или миризмата на изгорено.

За да изпълни задачата на Торцов, ученикът отпуснал ъгъла на пианото, което задържал с голямо напрежение, и като си поел дъха за един миг, припомnil си всички въпроси, обмислил ги и започнал да им отговаря един след друг, като извиквал в себе си нужните усещания.

— И така, — направил заключение Торцов — за да отговорите на моите въпроси, трябва да пуснете тежкото пиано, да освободите мускулите си и едва след това да се отدادете на въспоменанията.

Това не показва ли, че мускулното напрежение пречи на вътрешната работа и още повече на преживяването? Докато съществува физическо напрежение, не може да става дума за правилно, тънко чувствуване и за нормален душевен живот на ролята. Затова преди да започнем да творим, трябва да приведете в ред мускулите си, за да не сковават свободата на действието. Ако човек не извърши това, той ще стигне на сцената до онova, което се разправя в книгата: „Моят живот в изкуството“. Там се разправя как артистът от напрежение си стискал юмруките и впивал ноктите в дланите или си стискал пръстите на краката и ги потискал с цялата тежест на тялото си.

А ето и нов, още по-убедителен пример — катастрофата с Названов! Той пострада за нарушение на природните закони и за насилие над тях. Нека горкият по-скоро да се поправи: а случилото се с него нещастие да послужи на самия него и на вас като поучителен

пример за това, което никога не трябва да се прави на сцената и което трябва веднаж завинаги да изживеете в себе си.

— И възможно ли е веднаж завинаги да се избавим от стягането и физическия напън? Какво каза за това Аркадий Николаевич?

— Аркадий Николаевич ни напомни писаното в книгата „Моят живот в изкуството“ за артиста, който страдал от силно мускулно напрежение. Той си изработил навик за непрекъсната механическа самопроверка. Щом пристъпвал прaga на сцената, мускулите му от само себе си се отпускали, освобождавали се от излишното съкращаване. Същото ставало и в трудните минути на творчество на сцената.

— Това с чудесно! — завиждах аз на щастливеца.

— Но не само силната мускулна спазма нарушава правилната работа на артиста. Дори най-малкото напрежение само на едно място, което не може веднага да се открие, може да парализира творчеството — продължаваше Паша, припомняйки си думите на Торцов. — Ето, например, случай от практиката, който потвърждава тези думи. Една артистка с чудесни дарби и темперамент не винаги ги проявява. Това и се удавало само в редки случаи. Много често у нея чувството се замествало от просто физическо напрежение или както го наричаме „надуване“. С нея много работили по отпускане на мускулите и успели доста много да постигнат, но и това ѝ помогнало само отчасти. Съвсем случайно забелязват, че в драматическите места на ролята дясната вежда на артистката съвсем слабо се напряга. Предложили и да си изработи механическия навик при преминаване към трудно място да премахва всяко напрежение от лицето си, като доведе последното до пълно освобождение. Когато успявала да постигне това, цялото напрежение на тялото от само себе си отслабвало. Тя като че се прераждала, тялото ѝ ставало леко, изразително, а лицето подвижно, ярко изразяващо преживяванията на душевния живот на ролята; вътрешното чувство получавало свободен изход навън, из скривалищата на подсъзнанието, сякаш са го пуснали от затвора на свобода. Съзнавайки тази свобода, артистката радостно изливала това, което се е натрупало в душата ѝ, и това я вдъхновявало.

Умнов, който днес ме посети, уверява, че Торцов казал, че тялото не може напълно да се освободи от всички излишни напрежения. Такава задача била не само неизпълнима, но дори излишна. Шустов уверява, също според думите на Торцов, че е нужно постоянно да освобождаваме мускулите си, както на сцената, така и в живота. Без това напрежението и свиването могат да стигнат до крайност и да задушат зародиша на живото чувство в момента на творчеството.

Но как да се съчетае противоречието: напълно не можем да отпуснем мускулите, а трябва да ги отпуснем?

На това Шустов, който дойде след Умнов, ми каза приблизително следното:

— У нервните хора мускулните напрежения са неизбежни във всички моменти на живота.

У актьора, както у всеки човек, те винаги ще се явяват при представленията. Ако намалим напрежението в гърба — то ще се появи в рамената, ако го премахнеш от там — току виж се прехвърлило в диафрагмата. И така през всичкото време ще се появяват тук или там мускулни свивания. Затова трябва постоянно и неуморно да се води борба с този недостатък и никога да не се прекратява. Злото не може да се унищожи, но необходимо е да се борим с него. Борбата се състои в това — да развием в себе си наблюдател или контролър.

Ролята на контрольора е трудна: той трябва неуморно, както в живота, така и на сцената, да следи никъде да не се появи излишно напрежение, мускулни стягания и свивания. При появяването на стягания, контрольорът трябва да ги отстранява. Този процес на самопроверка и премахване излишното напрежение трябва да бъде доведен до механическо, несъзнателно приучване. Това е малко — трябва да го превърнем в обикновен навик, в естествена необходимост и не само за спокойните моменти на ролята, но главно в моменти на висш нервен и физически подем.

— Как?! — не разбирах аз. — При вълнение — да не се напрягаме?!

— Не само да не се напрягаме, а напротив — колкото се може по-силно да отпускаме мускулите — потвърди Шустов.

— Аркадий Николаевич каза, — продължи Паша — че артистите в минути на силно въодушевление под влияние на излишното старание още по-силно се напрягат. Знаем как се отразява това на творчеството. За да не сгрешим, при силните подеми трябва особено да се грижим за най-пълното, крайно освобождаване на мускулите от напрежение. Навикът на непрекъсната самопроверка и на борба с напрежението трябва да стане нормално състояние на артиста на сцената. Това трябва да се постигне с помощта на дълги упражнения и систематическа тренировка. Трябва да стигнем до там, че в моменти на голямо въодушевление навикът да отпускаме мускулите си да ни стане естествен от нуждата за напрежение — разправяше Паша.

— А това възможно ли е?!

— Аркадий Николаевич твърди, че е възможно. „Нека напрежението се създава, — казва той — ако не можете да го избегнете. Но след него нека се явява проверката на контрольора.“

Разбира се, при изработване на механическия навик отначало трябва много да се мисли за контрольора и да се направляват неговите действия, а това отвлича от творчеството. Но по-късно освобождаването на мускулите или поне стремежът към него в минути на вълнение става естествено явление. Този навик трябва да се изработка всекидневно, систематически не само през време на учебни и домашни упражнения, но и в самия реален живот, извън сцената, т.е. през времето, когато човек ляга, става, обядва, разхожда се, работи, почива, с една дума, през цялото си съществуване. Мускулният контролор трябва го вгнездим в своята физическа природа, да го направим своя втора природа. Само в такъв случай мускулният контролор ще ни помага в момент на творчество. Ако работим над освобождаване на мускулите само в определени за това часове или минути, няма да получим желания резултат, защото такива ограничени от времето упражнения няма да изработят навика, няма да го доведат до границите на несъзнателното, механично приучване.

Когато се усъмних във възможността да се изпълни това, което ми обясни Шустов, той ми приведе за пример самия Торцов. Оказа се, че в ранните години на неговата артистическа дейност при състояние на повишена нервност мускулното напрежение достигало в него почти

до конвулсии. Но откакто си изработил механическия контролър, у него се създала необходимост при повишаване на нервността не да напряга, а напротив да отпуска мускулите.

Днес също ме посети милият Рахманов. Той ми донесе поздрав от Аркадий Николаевич и каза, че той му поръчал да ми покаже упражненията.

— Докато лежи, Названов няма какво да прави, — добавил Аркадий Николаевич — нека се занимава. Сега това е най-подходящото занятие за него.

Упражнението се състоеше в това: да легна по гръб върху гладка, твърда повърхност (например на пода) и да отбелязвам тези групи мускули, които без нужда се напрягат.

При това за по-ясно осъзнаване на своите вътрешни усещания могат да се определят с думи местата на стяганията и да си говорим: „Стягане в рамото, в шията, в лопатката, в кръста“.

Забелязаните напрежения трябва веднага да се отпускат едно след друго, като при това се търсят все нови и нови.

Пред Рахманов опитах да направя простото упражнение на лежане, но не на твърдия под, а в меката постеля.

Освободих напрегнатите мускули и оставих само необходимите, на които, както ми се струваше, трябваше да се опира тежестта на моето тяло, и ги назовах:

— Двете лопатки и кръста.

Но Иван Платонович запротестира:

— Индуите учат, милий ми, че трябва да лежим както лежат малките деца и животните. Като животните! — повтори той за убедителност. — Бъдете уверен!

По-нататък Иван Платонович обясни за какво е нужно това. Оказва се, че ако сложим дете или котка върху пясък и ги оставим да се успокоят или заспят, а после предпазливо ги вдигнем, на пясъка ще се отпечати формата на цялото тяло. Ако направим същия опит с възрастен човек, на пясъка ще останат само следи от ситно натиснатите лопатки и кръста, а останалите части на тялото, благодарение на постоянно хроническо обикновено напрягане на мускулите, по-слабо ще се допрат до пясъка и няма да се отпечатат.

За да заприличаме при лежането на децата и да получим отпечатък на тялото върху мека почва, трябва да се освободим от

всякакво мускулно напрежение. Такова състояние дава най-добра почивка на тялото. При такава почивка може за половин час или час така да се освежим, както при други условия няма да успеем да получим това в продължение на цялата нощ. Не напразно водачите на керваните прибягват до такива начини. Те не могат дълго да остават в пустинята и са принудени до минимум да съкращават своя сън. Те заместват продължителността на почивката с пълно освобождаване на тялото от мускулно напрежение, което обновява уморения организъм.

Иван Платонович се ползува от този начин всеки ден: между дневните и вечерни занятия. След десет минути почивка той се чувствува съвсем бодър. Без този отдих той не би могъл да издържи работата, която върши всеки ден.

Щом Иван Платонович си отиде, извиках при себе си в стаята нашия котарак и го сложих на една от най-меките възглавници на дивана, на която добре се очертаваше формата на неговото тяло. Реших да се уча от него как трябва да се лежи и почива с отпуснати мускули.

Аркадий Николаевич казваше: „Артистът, като малко дете, трябва на всичко да се учи от самото начало: да гледа, ходи, говори и т.н.“ — спомних си аз.

„Всичко това умеем да го правим в живота. Но нещастието е там, че по-голямата част от нас го правим лошо, не така както е установено от природата. На сцената трябва да се гледа, ходи, да се говори иначе — по-добре, по-нормално отколкото в живота, по-близко до природата: първо, защото недостатъците, изнесени пред светлината на рампата, повече се забелязват, и второ, защото тези недостатъци влияят и върху общото състояние на актьора на сцената.“

Тези думи очевидно се отнасят и до лежането. Ето защо сега лежим заедно с котака на дивана. Наблюдавам го как спи и се опитвам да му подражавам. Обаче не е лесна работа — да лежиш така, че нито един мускул да не се напряга и всички части на тялото да се допират до плоскостта, върху която лежиш. Няма да кажа, че е трудно да се отбележи и определи този или онзи напрягащ се мускул. Да го освободим от излишно свиване също не е трудно. Но лошото е там, че човек още не успял да се избави от едно напрежение, веднага се явява друго, трето и така до безкрай. Колкото повече се вслушваш към стяганията и свиванията на тялото, толкова повече се създават. При това човек се научава да различава усещания, които по-рано не се

забелязват. Това условие помага да се открият все нови и нови стягания. За късо време успях да се освободя от напрежение в областта на гърба и на шията. Няма да кажа, че от това почувствувах физическо обновление, но затова пък ми стана ясно колко много излишни, никому ненужни, вредни мускулни напрежения имаме. Когато човек си припомни за предателското свиване на веждата, започва сериозно да се страхува от физическото напрежение. Макар и да не постигнах пълно освобождение на всички мускули, все пак предвкусих наслаждението, което ще изпитам, когато достигна по-пълна мускулна свобода.

Главното нещастие е там, че се забърквам в мускулните си усещания. От това преставам да разбирам къде е ръката ми и къде главата.

Колко се изморих от днешното упражнение!

При такова лежане човек не може да почине!

... Сега при лежането успях да ослабя най-силните стягания и да стесня кръга на вниманието до границите на собствения си нос. При това главата ми се замая като при началото на световъртеж и аз успях да заспя като моя котарак. Okаза се, че мускулното отслабване при едновременно свиване кръга на вниманието се явява добро средство против безсънието.

Днес идва при мен Пущин и ми разправи за дресирането и тренирането. Иван Платонович, по указанията на Торцов, карал учениците да вземат най-разнообразни пози не само при хоризонтално, но и при вертикално положение, т.е. седейки; полуседейки, стойки, на колене, сами, на групи; със столове, с маса, с друга мебел. Във всички тези положения трябва, както и при лежането, да се отбелязват излишно напрягащите се мускули и да се наименуват. От само себе си се разбира, че това или друго напрежение на известни мускули е необходимо при всяка поза. Нека тези мускули да се напрягат, но само те, а останалите трябва да бъдат спокойни. Необходимо е също да се помни, че от напрежение до напрежение има разлика: за дадена поза мускулът трябва да се свие доколкото това е нужно, но напрежението може да се доведе до спазми и конвулсии. Такова излишно усилие е извънредно вредно за самата поза и за творчеството.

Като ми разказа подробно всичко, което е станало в класа, любезният Пущин ми предложи да направим заедно с него упражненията. Разбира се, аз се съгласих, въпреки слабостта ми и опасността за зарастващата рана. Тук стана сцена, достойна за перото на Джером-Джерома. Грамадният Пущин, червен и потен от напрежение, задушавайки се и пъхтейки, се търкаляше по пода и вземаше най-необикновени пози. А редом с него лежех аз, slab, дълъг, блед, с превръзка на ръката, в пижама на ивици, като цирков клоун. Какви ли премятания не правихме с милия дебелак! Лягахме поотделно и заедно, вземахме пози на борещи се гладиатори; стоехме отделно, а после заедно като фигури на паметник: ту аз стоех, а Пущин лежеше, съборен в праха, ту той стоеше прав, а аз на колене, после заедно вземахме молитвени пози или заставахме във фронт, като grenadiри.

При всички тези положения бе нужно постоянно освобождаване на тези или онези групи мускули и усилена проверка на контрольора. За това е необходимо добре приучено внимание, което да умеет бързо да се справя, да различава физическите усещания и да се оправя в тях.

При сложната поза е много по-трудно, отколкото при лежането, да се различат нужните и ненужните напрежения. Не е лесно да се задържат необходимите и да се премахнат излишните. В тази работа човек престава да разбира що е и от какво се управлява.

Щом си отиде Пущин, аз най-напред потърсих котарака. От кого да се уча на лекота и свобода на движенията, ако не от него?

И наистина, той е неподражаем! Недосегаем!

Какви ли положения не му измислях — и надолу с главата, и на страни, и на гръб! Той висеше на всеки крак поотделно, на четирите изведнаж и на опашката. И във всички тези положения можеше да се наблюдава как той, напрегнал се в първата секунда, веднага с необикновена лекота се отпускаше, освобождаваше се от излишните и определяше необходимите напрежения. Като разбра какво се иска от него, моят котарак се нагаждаше в позата и отдаваше необходимите сили. После той се успокояваше, готов да остане в определеното положение, колкото искам. Какво необикновено приспособяване! През време на моите сеанси с котарака неочаквано дойде...

Кой бихте помислили?! С какво да се обясни такова чудо?!

Дойде Говорков!!!

Колко му се зарадвах!

Още тогава, в полуспъзнание, когато изтичайки кръвта ми, лежех на ръцете му, а той ме носеше и пъшкаше над ухото ми, мътно почувствувах топлината на дъха му. Днес това усещане се повтори. Аз го видях друг, не такъв какъвто сме привикнали да го виждаме. Той днес се изказа особено за Торцов и разказа интересна подробност от урока.

Като говорил за освобождаването на мускулите и за необходимите напрежения, които поддържат позата, Аркадий Николаевич си припомnil един случай от своя живот: в Рим, в една частна къща, му се случило да присъствува на сеанса на една американка. Тя се интересувала от възстановяването на античните статуи, достигнали до нас в разбит вид — без ръце, крака, без глава, със счупено тяло, от което са оцелели само части. По запазените късове американката се опитвала да отгатне позата на статута. За тази работа й било необходимо да изучи законите за запазване равновесието на човешкото тяло и чрез личен опит да се научи да определя положението на центъра на тежестта при всяка вземана от нея поза.

Американката си изработила изключителна чувствителност към мигновеното определяне положението на центъра на тежестта. Бълскали я, подхвърляли, карали я да се спъва и да взема такива пози, в които изглеждало, че не може да устои, но тя винаги излизала победителка. Освен това тя, малка и слабичка, с леко бълсване съборила доста едър мъж. Това също било достигнато благодарение познаване законите на равновесието. Американката отгатнала опасните места, в които трябвало да бълсне противника, така че без усилие да наруши равновесието и да го събори на земята.

Торцов не открил тайната на нейното изкуство. Но затова пък от редица нейни примери разbral значението на способността за намиране положението на центъра на тежестта, от които зависи равновесието. Той видял до каква степен може да се доведе подвижността, гъвкавостта и приспособяването на тялото ни, в което мускулите извършват само тази работа, която им заповядва да върши високо развитото чувство на равновесие. Аркадий Николаевич ни кани да се учим на това изкуство (познаване центъра на тежестта на нашето тяло).

От кого да се уча, ако не от котарака? Затова след излизането на Говорков аз устроих с животното друга игра: бълсах го, хвърлях го, преобръщах го, мъчех се да го съборя, но това се оказа невъзможно. Той падаше само тогава, когато сам поискаше това.

Идва Пущин и ми разправи за проверката на Аркадий Николаевич върху работата по тренирането и дресирането. Okаза се, че днес са въвели съществени допълнения: Торцов искал всяка поза да бъде не само проверена от собствения контролър, механически освободена от напрежение, но и обоснована от измислицата на въображението, от предлаганите обстоятелства и от самото „ако“. От този момент тя престава да бъде поза, получава дейна задача и става действие. И наистина да допуснем, че съм издигнал нагоре ръката си и си казвам:

„Ако аз стоех така, а над мен на висок клонвисеше праскова, как би трябвало да постъпя и какво да направя, за да я откъсна?“

Щом повяврам в тази измислица и поради жизнената задача — да откъсна прасковата, веднага мъртвата поза ще се превърне в живо, истинско действие. Почувствуйте само истината в това действие и веднага самата природа ще ви дойде на помощ: излишното напрежение ще отслабне, а необходимото ще се затвърди и това ще стане без намесата на съзнателната техника.

На сцената не трябва да има необосновани пози. *Театралната условност няма място в истинското творчество и в сериозното изкуство.* Ако условността е необходима за нещо, то тя трябва да се обоснове, трябва да служи на вътрешната същност, а не на външната красота.

По-нататък Пущин ми разправи, че на днешния урок са направили няколко пробни упражнения, които той ми показа. Милият шишко много смешно легна на дивана, като взе първата хрумнала му поза: той увисна наполовина от дивана, приближи лицето си до пода и си протегна напред ръката. Получи се глупаво, безсмислено положение. Чувствуващо се, че му е неудобно и че не знае кои мускули трябва да напрегне и кои да отпусне. Той употреби контрольора, който му показва, както необходимите, така и излишните напрежения. Но дебелакът не успява да намери свободната, естествена поза, при която всички мускули биха работили правилно.

Изведнаж той извика:

— Ето, пълзи голяма хлебарка. По-скоро да я цапна!

В същия момент той се протегна към някаква точка — въображаемата хлебарка, за да я смаже, и изведнаж всички мускули естествено заеха местата си и правилно заработиха. Позата стана обоснована, на всичко можеше да се повярва: и на протегнатата ръка, и на увисналото тяло, и на крака опрян в гърба на дивана. Пущин замръ, като натискаше въображаемата хлебарка, и беше ясно, че телесният му апарат правилно изпълнява задачата.

Природата ръководи живия организъм по-добре от съзнанието и прославената актьорска техника.

Всички упражнения, направени днес от Торцов, трябваше да докажат на учениците, че на сцената при всяка поза или положение на тялото съществуват три момента:

Първият — излишното напрежение, неизбежно при всяка нова поза и при вълнението, което се явява при представление.

Вторият — механическо освобождаване от излишното напрежение с помощта на контрольора.

Третият — обосноваване или оправдаване на позата в случаи, ако тя самата не предизвиква вяра у артиста.

— *Напрежение, освобождение и оправдание.* Напрежение, освобождение и оправдание — повтаряше Пущин, сбогувайки се с мен.

Той си отиде. С помощта на котарака аз случайно проверих и разбрах смисъла на току-що показаните упражнения.

Ето как стана това. За да предразположа към себе си моя учител, аз го прегърнах и започнах да го милвам.

Но той, вместо да лежи, прескочи през ръката ми на пода, застана и леко, безшумно започна да се промъква към ъгъла на стаята, гдето, изглежда усети жертва.

Не можеше човек да не му се любува в тази минута. Внимателно следях всяко негово движение. За да не изпусна котарака от погледа си, трябваше да се извия подобно на „човека-змия“ в цирка. При моята болна привързана ръка се получи не лека поза. Веднага се възползвах от нея за проверка и пуснах по цялото си тяло своя новоизпечена контрольор по мускулните напрежения. В първия момент всичко беше много добре: напрягаха се само необходимите мускули. И естествено.

Съществуваше жива задача и действуваща самата природа. Но щом преместих вниманието си от котарака върху самия себе си, изведнаж всичко се измени. Вниманието ми се разпръсна, тук и там се появиха мускулни стягания, а необходимото напрежение се усили почти до размерите на мускулна конвулсия. Съседните мускули също без нужда заработиха. Живата задача и действие се прекратиха, а стъпи в сила обикновената актьорска конвулсия, с която трябва да се борим с „отпускане на мускулите“ и с „оправдание“.

В това време ми падна пантофът. Превих се, за да го обуя и завържа. Пак се получи трудна, напрегната поза при болната ми ръка.

Тази поза също проверих с помощта на контрольора!

И какво излезе! Додето моето внимание се съсредоточаваше върху самото действие, всичко беше в ред: силно се напрягаха необходимите за позата мускулни групи и в свободните мускули не се забелязваше излишно усилие. Но щом се отвлякох от самото действие и изчезна задачата, щом се отдаох на физическо самонаблюдение — появиха се излишни напрежения, а необходимите се превърнаха в стягания.

А ето още един хубав пример, който сякаш случаят нарочно ми предложи. През време на миене изхълъзна се из ръката ми сапунът и се търколи между умивалника и шкафа. Трябаше да го досегна със здравата ръка, а болната да държа отпусната. Пак се получи трудна поза. Моят контрольор не дремеше. Той по собствен начин проверяваше напрежението на мускулите. Всичко се оказа в ред: напрягаха се само необходимите двигателни групи мускули.

„Хайде да повторя по поръчка тази поза!“ — казах си аз. И повторих. Но... сапунът беше вече вдигнат и реална необходимост от вземане на поза вече нямаше. Отиде си живата задача. Остана мъртвата поза. Когато проконтролирах работата на мускулите, оказа се, че колкото по-съзнателно се отнасям към нея, полкова повече се създават ненужни напрежения, толкова по-трудно става да се оправя с тях и да се намерят необходимите.

Но ето, аз се заинтересувах от някаква тъмна ивица приблизително на същото място, където по-рано лежеше сапунът. Аз се опънах, за да се допра до нея и да разбера какво е това. Ивицата се оказа пукнатина на пода. Но работата не е до нея, а в това, че моите мускули и тяхното естествено напрежение пак се оказаха в пълен ред.

След всички тези опити стана ми ясно, че живата задача и истинското действие (реално или въображаемо, добре обоснованите предлагани обстоятелства, в които искрено вярва самият творящ артист) естествено вмъкват в работа самата природа. Само тя умее напълно да управлява нашите мускули, правилно да ги напряга или отпуска.

Полегнах си на дивана.

В полудрямката нещо ме беспокоеше. Нещо трябваше да се направи... Писмо ли да напиша?... Кому?... После разбрах, че това беше вчера, а днес... днес съм болен и ще ми правят превръзка...

Не, превръзката се знае... а... Пущин идва, каза нещо... а аз не го записах... Много важно. Да, припомних си: утре имаме генерална... Отело... Неудобно лежа... Разбирам, всичко ми стана ясно...

Двете ми рамена от напрягане се издигнали нагоре, защото някакви мускули силно се напрягаха... толкова силно, че не можех да ги отпусна... А контрольорът търси по цялото ми тяло и ме буди. Е, слава Богу, отпуснах ги! Намерих съвсем друга опорна точка и ми стана добре, удобно, къде по-добре... Като че ли по-дълбоко потънах в мекия диван, на който лежах... А ето сега пак нещо забравих. Помнех го и кой знае защо го забравих.

Да... разбирам, пак контрольорът, не, по-добре инспектор да се нарече. Инспектор на мускулите... Това е по-внушително. Пак за момент се събудих и разбрах, че в гърба има стягане. И не само в гърба, а и в раменете... И пръстите на левия крак са свити.

И така през всичкото време, в полудрямка аз заедно с контрольора търсех в себе си стяганията. Те не престават и сега, когато пиша.

Сега си спомням, че такова необяснимо беспокойство ме обзе и вчера, когато беше Пущин. А онзи ден, преди идването на доктора, трябваше дори да приседна от неудобство в гръбначния стълб. Приседнах — и ме отпусна.

Какво е това? През всичкото време в мен се създават стягания ли? Непрекъснато? Защо по-рано това не ставаше? Защото не забелязвах и още нямах контрольор ли? Значи, той се роди и живее

вече в мен? Или дори повече от това: именно защото той действува, намирам все нови и нови стягания, които по-рано не забелязвах. Или това са все стари, постоянни стягания, които започвам съзнателно да усещам в себе си. Кой ще реши?

Сигурно е едно — в мен става нещо ново... което по-рано го нямаше.

По думите на Шустов, Торцов преминал от неподвижността към жеста и ето как постъпвал с учениците и какъв извод направил.

Урокът станал в залата.

Построил всичките ученици в редица, като на преглед, Торцов им заповядал да вдигнат дясната си ръка, и всички като един изпълнили заповедта.

Ръцете, като тояги, тежко се вдигнали нагоре. Рахманов опипвал у всички мускулите на раменете и казвал: „Не е добре, отпуснете шията, гърба. Цялата ръка е напрегната...“ и т.н.

„Не умеете да вдигате ръце“ — заключил Торцов.

— Изглеждаше, че зададената ни задача е съвсем проста, но никой не можа да я изпълни. От учениците се искаше, така да се каже, изолирано действие, само на една група мускули — които движат рамото, а всички останали мускули — на шията, гърба, още повече на кръста — трябваше да останат свободни от всяко напрежение. Последните, както е известно, често отклоняват цялото тяло в противоположна на повдигащата се ръка страна, като помагат на движението.

Тези излишни съседни напрежения на мускулите напомнят на Торцов изхабените клавиши на роял, които при удар по тях се закачат един друг. От това при нотата „до“ звучат съседните „си“ и „до-диез“. Хубава би била музиката, на такъв инструмент! Хубава е и музиката на нашите движения, ако последните действуват подобно на развалените клавиши на рояла. Не е чудно, че при такива условия нашите движения не са определени, чисти, като у лошо смазана машина. *Движенията трябва да бъдат отчетливи като звънките тонове на рояла.* Без това рисунъкът на движенията на ролята ще бъде нечист, а предаването на нейния вътрешен и външен живот — неопределено, нехудожествено. Колкото е по-тънко чувството, толкова повече яснота, точност и пластичност изисква при своето физическо въплъщение.

— Имам такова впечатление от днешния урок, — продължаваше Шустов — че Аркадий Николаевич като механик ни развинти,

разпредели по части, по кокалчета, по отделни състави и мускули, всичките ги проми, изчисти, смаза, после пак ги събра, постави на предишното място и завинти. И след днешния урок се чувствувам погъвкъв, по-ловък, по-изразителен.

— А още какво имаше? — питах аз, заинтересуван от разказа на Шустов.

— От нас искаха — припомняше си Паша — при действието на отделните, „изолирани“ групи мускули — на раменете, ръцете, гърба или краката — всички други да останат без всякакво напрежение. Така например, при повдигане ръката от група мускули на рамото и нужното им напрежение ръката в лакътя, в китката, в пръстите трябва да остава във висящо положение и всички съответстващи групи мускули трябва да бъдат напълно свободни, меки, ненапрегнати.

— И вие успяхте ли да изпълните исканото? — интересувах се аз.

— Право казано, не — призна Паша. — Ние само предуслещаме, предчувствувахме тези усещания, които с време ще се изработят у нас.

— Нима това, което искаха от вас, е трудно? — не разбирах аз.

— На пръв поглед е лесно. Но никой от нас не успя да изпълни задачата така, както трябва. Нужна е нарочна подготовка. Какво да се прави! Трябва целите, в душата и тялото, от краката до главата, отново да се преустройваме и приспособяваме към исканията на нашето изкуство, или, по-вярно, към исканията на самата природа. Та изкуството е в голямо съгласие с природата. Нашата природа се разваля от условията на живота и лошите навици, наследдани от него. Недостатъците, които свободно минават в живота, се забелязват при осветената рампа и настойчиво се набиват в очите на зрителите.

Впрочем, това е ясно: на сцената човешкият живот се показва в тясното пространство на сценичната рамка също като в обектива на фотографическия апарат. На този живот, събран в театралния портал, гледат с бинокли; разглеждат го като миниатюр с лупа. При това от вниманието на зрителите няма да се изпълзнат никакви дреболии, ни най-малките подробности. Ако вдигаме ръцете си като бариери, в живота е търпимо, но на сцената недопустимо. Те предават сдървеност на човешката фигура, превръщат я в манекен. Струва ни се, че у такива актьори и душата е също вдървена, като ръцете. Ако към това се прибави и правият като прът гръбнак, получава се в пълния смисъл на

думата „дъб“, а не човек. Какво може да изрази такова „дърво“? Какви преживявания?

По думите на Паша на днешния урок не са успели да изпълнят най-простата задача — повдигане ръцете с помощта на съответните групи мускули на рамото. Същото упражнение и също така безуспешно направили със свиване на лакътя, после китката, първия, втория и третия пръсти и т.н. И този път цялата ръка се стремяла да вземе участие при движението на останалите ѝ части. Когато Торцов предложил да се направят всички показани движения по свиването на частите на ръката последователно от рамото до пръстите и обратно — от пръстите към рамото, всичко станало още по-несолучливо. И ясно е. Ако не се удава всяко от тези свивания, толкова по-трудно е да се изпълнят всички движения едно след друго, с логическа последователност.

Впрочем Торцов показвал упражненията не за да ги изпълнят незабавно. Той дал на Рахманов задачите за следващите му занятия в час по трениране и дресиране. Такива упражнения направили и с шията във всичките ѝ обръщания, и с гръбнака, и с кръста, и с краката, и особено с китките на ръцете, които Торцов нарича очи на тялото.

Дойде Пущин. Той бе толкова мил, че ми показа всичко, което ми обясни Шустов. Гимнастиката му беше извънредно смешна. Особено сгъването и разпускането на гръбнака по прецелени, като се почне от най-горния, до тила, и се свърши с най-долния, до таза. При закръглеността на фигурата на Пущин, неговата тълстина сякаш се преливаше, като даваше впечатление на плавност на движението. Съмнявам се, че е успял да достигне до прецелените на гръбнака и да ги намери поотделно. Това не е толкова просто, както изглежда. Аз успях да намеря само три прецелена, т.е. само три места на сгъване на гръбнака. А всичките подвижни прецелени са двадесет и четири.

Шустов и Пущин си отидоха. Сега дойде ред на котарака.

Започнах да играя с него и да наблюдавам най-разнообразните му невероятни и неподражаеми пози.

Такава хармония на движението, такова развитие на тялото, каквото имат животните, са непостижими за човека! С никаква техника не може да се постигне подобно съвършенство да владееш мускулите си. Само природата е способна несъзнателно да постигне такава виртуозност, лекота, отчетливост, непринуденост на

движенията, позите, такава пластика. Когато красавецът котарак скача, играе или се хвърля, за да улови пръста ми, пъхнат в дупката, той веднага минава от пълно спокойствие към мълниеносно движение, което е трудно да се улови. При това колко целесъобразно изразходва своята енергия! Как я разпределя! Като се готви към движение или скок, котаракът не губи силите си напразно, за излишни напрежения. У него те не съществуват. Той натрупва в себе си сила, та в решителния момент изведнаж да я отправи в този двигателен център, който му е необходим. Ето защо неговите действия са толкова точни, определени и силни. Увереността, заедно с лекостта, подвижността и свободата на мускулите създават изключителната пластика, с която ненапразно се славят зверовете от котешката порода.

За да се проверя и да се сравня с котарака, аз се разходих по тигърски с походката на моя Отело. При пъrvата стъпка, въпреки волята ми, всички мускули се напрегнаха, отчетливо си спомних моето физическо състояние на представлението и разбрах главната си грешка. Човек, свързан от конвулсии по цялото тяло, не може да се чувствува свободен и да живее на сцената правилен живот. Ако е трудно да се направи умножение при напрежение през време на вдигане рояла, то как е възможно да се владеят най-тънките, вътрешни чувства в сложната роля с тънката психика на Отело! Какъв хубав урок ми даде Торцов с представлението! Той ме накара да направя с апломб това, което в никой случай не трябва да се прави на сцената.

Това беше много умно и убедително доказателство за противното.

VII. ОТКЪСЛЕЦИ И ЗАДАЧИ

Днес занятията станаха в зрителната зала. Като влязохме, видяхме голям плакат с надпис:

откъслеци и задачи

Аркадий Николаевич ни поздрави с новия, извънредно важен етап в занятията и започна да ни обяснява какво нещо са откъслеците и как писето или ролята се дели на съставните си части.

Това, което ни разправи, бе както винаги, разбрано и интересно. Но въпреки това, за пръв път защитавам не урока на Торцов, а това, което стана след свършване на занятията, което ми помогна да разбера още по-добре обясненията на Аркадий Николаевич.

Работата се състои в това, че днес бях за пръв път в къщата на знаменития артист Шустов — вуйчо на моя приятел Паша.

На обяд великият артист запита племенника си какво има в школата. Той се интересуваше от нашата работа. Паша му каза, че сме стигнали до нов етап — до „откъслеци и задачи“.

— Познавате ли Шпондя? — запита старецът.

Оказа се, че някое от децата на Шустов учи драматическо изкуство при младия преподавател със смешно презиме Шпондя, последовател на Торцов. Затова всички юноши и деца знаеха нашата терминология. „Магическото ако“, „измислицата на въображението“, „истинското действие“ и други още неизвестни мен термини влизаха в употребление в детската им реч.

— Шпондя целия ден учи! — шагуваше се великият артист, докато пред него слагаха голяма мисирка. — Веднаж беше у нас. Поднасят ни същото ястие. А мен ме болеше пръста. Аз го накарах да нареже мисирката и да я разпредели.

„Деца! — обърна се Шпондя към моите крокодили — Представете си, че това не е мисирка, а цяла писето в пет действия. «Ревизор», например. Можете ли да я обхванете изведнаж, с един замах? Запомнете, че не само мисирката, но дори и цяла писето като

«Ревизор» не може да се обхване с един замах. Затова трябва да я разделим на най-големи късове. Ето така... и ето така...“

При тези думи вуйчо Шустов отдели краката, крилата, бялото месо и ги сложи на чинията.

— „Ето ви първите големи късове“ — заяви Шпондя. — Разбира се, моите крокодилчета си наостриха зъбите, искаха изведнаж да ги изгълтат. Но ние успяхме да задържим лакомниците. Шпондя се възползува от този назидателен пример и каза: „Запомнете, че изведнаж не можете да надвиете големите късове. Затова ги режете на по-малки части“. Ето... така... ето... — продължаваше да говори Шустов, като делеше краката и крилата.

— Дай си чинията, крокодил, — обърна се той към най-стария си син. — Ето ти голям къс. Това е първата сцена.

— „Поканих ви, господа, за да ви съобщя много неприятна новина“... — цитираше момчето, като подлагаше чинията си и престорено се мъчеше да говори басово.

— Евгений Онегин, вземи второто парче, с началника на пощата — обърна се великият артист към малкия си син Женя. — Княз Игор, Цар Феодор, ето ви сцената на Бобчински и Добчински; Татяна Репина, Екатерина Кабанова, вземете сцената на Мария Антоновна и Ана Андреева — шегуваше се вуйчо Шустов, слагайки късчета върху поднесените чинии на децата.

— „Яжте изведнаж!“ заповядала Шпондя — продължаваше вуйчото. — Но какво, стана!... Моите изгладнели крокодили се нахвърлиха и искаха да изгълтат всичко изведнаж.

Не успяхме да се опомним, когато те вече си напъхаха в устата големи късчета, един се задави, друг засумтя. Но... мина.

„Запомнете, — казваше им Шпондя — ако не можеш изведнаж да обхванеш голям къс, дели го на малки и още по-малки, а ако трябва, то и на още по-малки.“ — Добре! Разрязаха, сложиха в устата, дъвчат — описваше вуйчо Шустов това, което сам правеше.

— Майчице! Кораво и сухо! — неочеквано се обърна той с изкривено лице към жена си, със съвсем друг, домашен тон.

— „Ако късчето е сухо, — учеха го децата с думите на Шпондя — оживи го с красивата измислица на въображението.“

— Ето ти, татко, сос от магическото „ако“ — шегуваше се Евгений Онегин, като слагаше на баща си сос от зеленчук.

— Това ти е от поета: „предлаганото обстоятелство“.

— А това, татко, от режисьора — шегуваше се Татяна Репина, като му слагаше хрян от съда за сос.

— А ето ти и от самия актьор, — по-остро — шегуваше се цар Феодор, като му предлагаше да го посипе с пипер.

— Не искаш ли горчица — от художника „от лявото“ направление, за да бъде по-пикантно? — предлагаше на баща си Катя Кабанова.

Вуйчо Шустов разбърка с вилицата всичко, което му беше сложено, разряза мисирката на дребни късчета и започна да ги напоява с образувалия се сос. Той мачкаше, натискаше, обръщаше късчетата, за да се напоят по-добре с течността.

— Иван Грозний, повтаряй! — Евгений Онегин учеше детето: — „Късовете...“

— Къ... къ... — мъчеше се детето за удоволствие на всички.

— Късчетата добиват мириз в соса на „измислицата на въображението“.

Иван Грозний така го заплете, че всички присъствуващи избухнаха в продължителен смях.

— А вкусен е сосът от „измислицата на въображението“ — казваше старият Шустов, като продължаваше да обръща в пикантната течност дребно нарязаните късчета. — Пръстите си ще облизете. Дори тази подметка става за ядене и заприличва на месо — засрамваше той жена си. — Ето точно така и късчетата от ролята трябва по-силно и по-силно, ето така, още повече и повече да се напояват с предлаганите обстоятелства. Колкото е по-сухо късчето, толкова повече сос е необходим.

Сега да съберем заедно повече дребни напоени със сос късчета в един голям и...

Той ги пъхна в устата и дълго ги дъвка с блажен вид и смешно лице.

— Ето „истината на страстите“! — шегуваша се децата на театрален език.

Излязох си от Шустови в размисъл за късчетата. Целият ми живот сякаш се раздроби и издребня.

Вниманието, насочено в тази посока, неволно търсеше късчета в самия живот и в извършените действия. Така например: като се

сбогувах на тръгване, аз си казах: един къс. Когато се спусках по стълбата, на петото стъпало ми дойде мисълта: как да смяtam слизането надолу — за едно късче, или всяко стъпало трябва да се смята за отделен къс?! Какво ще се получи от това? Вуйчо Шустов живее на третия етаж, до него има поне шестдесет стъпала, следователно шестдесет къса ли? Ако е така то и всяка крачка по тротоара също ще трябва да се смята за късче? Много ще станат!

Не, — реших аз — слизането от стълбата е едно късче, пътят до в къщи друго. А какво е входната врата? Ето, аз я отворих. Какво е това — едно или много късчета? Нека бъдат много. Този път може да не се скъпя, щом по-рано съм направил големи съкращения.

И така слязох долу — две късчета.

Хванах дръжката на вратата — три късчета.

Натиснах я — четири късчета.

Отворих едното крило на вратата — пет късчета.

Престъпих прага — шест късчета.

Затворих вратата — седем.

Пуснах дръжката — осем.

Тръгнах си в къщи — девет.

Бълснах един минувач...

Не, това не е късче, а случайност.

Спрях се пред витрината на един магазин. Какво да направя в този случай? Трябва ли да смяtam четенето на заглавията на всяка книга за отделно късче или цялото преглеждане на изложената стока да пусна под един номер?

Ще ги пусна под един. — Десет.

Като се върнах в къщи, съблякох се, отидох до умивалника, протегнах ръка за сапуна и преброих:

двеста и седем.

Измих си ръцете —

двеста и осем.

Сложих сапуна —

двеста и девет.

Измих сапуна с вода —

двеста и десет.

Най-после легнах и се покрих с одеялото —
двеста и шестнадесет.

А по-нататък? В главата ми се появиха разни мисли. Нима всяка от тях трябва да се смята за ново късче? Не можах да разреща този въпрос, но си помислих:

— „Ако човек проучи с такава сметка трагедията «Отело», то ще надмине няколко хиляди късчета. Нима ще трябва да се помнят всички? Човек може да полудее! Ще се обърка! Трябва да се ограничи количеството. Как? С какво?“

Днес при първия случай помолих Аркадий Николаевич да разреши недоумението ми по повод голямата количества късчета. Той ми отговори така:

— Попитали един кормчия: „Как можете да помните по протежението на дългия път всички извивки на брега, всички плитки места, подводни скали?“

— Те не ме интересуват, — отговорил кормчията — *аз пътувам по фарватера* (дълбокото място, по което плават пароходите).

Актьорът също трябва да се движи в своята роля не по малките късчета, които са безброй и които не е възможно да се запомнят, а по най-големите, важни късове, по които върви творческият път. Тези големи, късове може да се оприличат на местата, които пресича линията на фарватера.

На основание на казаното, ако ви се случи да представите на кино вашето излизане от жилището на Шустов, преди всичко трябва да се запитате: „Какво правя?“

„Отивам си в къщи“.

Значи, връщането в къщи се явява като пръв голям и главен къс.

Но по пътя е имало спирания, разглеждания на витрини. В тези моменти вие не сте вървели, а напротив сте стояли на едно място и сте правили нещо друго. Затова преглеждането на витрините ще смятате като нов самостоятелен къс. После сте продължили да вървите, значи върнали сте се към първия къс.

Най-после стигате в стаята си и започвате да се събличате. Това е началото на нов къс от вашия ден. А когато сте легнали и почнали да мечтаете, създава се нов къс. По такъв начин вместо вашите двеста късчета ние изброихме всичко на четири: те са фарватерът.

Взети заедно, тези няколко къса създават главния, голям къс, т.е. връщането в къщи.

Сега — да допуснем, че като предавате първия къс, вие вървите, вървите, вървите... и нищо друго не правите. При предаването на втория къс — разглеждането на витрината — вие стоите, стоите,

стоите — и само толкова. При представяне на третия къс, вие се миете, миете, а при четвъртия — лежите, лежите и лежите. Разбира се, такава игра е скучна, еднообразна и режисьорът ще поиска от вас по-подробно развитие на всеки от късовете поотделно. Това ще ви накара да ги делите на съставни, по-малки части, да ги развивате, допълняте, да предавате всеки от тях ясно, с всички подробности.

Ако и новите късчета се покажат еднообразни, ще трябва отново да ги раздробите на средни, по-малки части и да повтаряте с тях тази работа, докато вървенето ви по улицата отрази всички характерни за това действие подробности: срещата с познати, поздравите, наблюденето на ставащото наоколо, сблъскването и др. Като изхвърлите излишните и съедините дребните късчета в по-големи, вие ще създадете фарватер (или схема).

След това Торцов започна да ни обяснява същото, което ни говори вуйчо Шустов на обяд. Ние само се споглеждахме с Паша и се усмихвахме, като си спомняхме как великият артист наряза големите парчета от мисирката на по-дребни части, как ги къпеше във „ваната от сос“ на „измислиците на въображението“, как събираще с вилицата напоените дребни късчета в по-големи, как ги слагаше в устата и с удоволствие ги дъвчеше.

— И така, — завърши Аркадий Николаевич — от най-големите — към средните, от средните — към малките, от малките — към най-малките късчета, за да ги съединим после отново и да се върнем към най-големите.

— Деленето писите и ролите на дребни късчета се допуска само като временна мярка — предупреди ни Торцов. — Писата и ролята не могат дълго да остават в такъв раздробен вид, на такива късчета. Разбитата статуя, нарязаната на парчета картина не се явяват като художествено произведение, колкото и да са прекрасни отделните им части. С малките късчета имаме работа само в процеса на подготвителната работа, а към момента на творчеството те се съединяват в големи късове, при което обемът им се довежда до максимум, а количеството до минимум: колкото са по-едри късчетата, толкова са по-малко по количество, а колкото са по-малко, толкова е по-лесно да обхванеш с тяхна помош цялата писа и ролята изцяло.

Процесът на разделяне ролята на дребни части за анализ и изучаването им ми е ясен, но как да създадем от тях големи късове —

не ми е ясно.

Когато заявих това на Аркадий Николаевич, той ми обясни:

— Да допуснем, че сте раздробили някой малък школен етюд на сто късчета, че сте се забъркали в тях, изгубили сте — цялото, но играете доста добре всяко късче поотделно. Но не можем да си представим, че простият, ученически етюд е дотолкова сложен и дълбок по вътрешно съдържание, че да можем да го разделим на сто основни, самостоятелни късчета. Явно е, че много се повтарят или са близки един на друг. Като вникнете във вътрешната същност на всяко късче, ще разберете, че — да допуснем първото късче, петото с десетото до петнадесетото, двадесет и първото и т.н. говорят за едно и също, а — да допуснем — второто късче до четвъртото, с шестото до деветото, с единадесетото до четиринадесетото и т.н. са органически близки помежду си. В резултат вместо сто малки — два големи съдържателни къса, с които е лесно да се работи. При това условие трудният, забъркан етюд се обръща в прост, лек, достъпен. Накъсо казано, големите късове, добре разработени, лесно се усвояват от артистите. Такива късове, разпределени по цялата пиеса, изпълняват за нас ролята на фарватер; той ни показва верния път и ни превежда между опасните плитки места, подводни скали, сложните нишки на пиесата, между които лесно може човек да се заблуди.

За съжаление, много артисти минават без това. Те не умеят да анатомират пиесата, да се оправят в нея и затова са принудени да имат работа с голямо количество безсъдържателни, отделени едно от друго късчета. Те са толкова много, че артистът се забърква и губи представа за цялото.

Не вземайте пример от тези актьори, не раздробявайте пиесата без нужда, прокарвайте линията на фарватера само по най-големите, добре разработени късове.

Техниката на процеса на деление на късове е доста проста. Задайте си въпроса: „Без какво не може да съществува разглежданата пиеса?“ — и след това започнете да си припомните главните й етапи, без да влизате в подробности. Да допуснем, че имаме работа с Гоголевия „Ревизор“. Без какво не може той да съществува?

— Без ревизор! — реши Вюнцов.

— Или по-вярно, без целия епизод с Хлестаков — поправи Шустов.

— Съгласен съм — призна Аркадий Николаевич. — Но работата не е само в Хлестаков. Нужна е подходяща атмосфера за трагикомичния случай, изобразен от Гогол. Тази атмосфера в писата я създават мошеници, като Градоначалника, Земляника, Ляпкин-Тяпкин, клюкарите Бобчински и Добчински и т.н. От това следва, че писата „Ревизор“ не може да съществува не само без Хлестаков, но и без наивните жители на града, от който „макар и три години да препускаш, до никакво царство няма да стигнеш“.

— А още без какво не може да съществува писата?

— Без глупавия романтизъм, без провинциалните кокетки като Мария Антоновна, благодарение на която става годежът и тревогата в целия град — каза някой.

— А още без какво не може да съществува писата? — продължаваше да разпитва Торцов.

— Без любопитния началник на пощата, без благоразумния Осип, без рушветчицъ, без писмото на Тряпичкина, без пристигането на Испанския ревизор — припомнха си учениците, прекъсвайки се един друг.

— Сега разгледахте писата от висотата на птичи полет, по главните ѝ епизоди и с това разделихте „Ревизор“ на съставните му, органически части. Те са главните, най-големи късове, от които е образувана писата.

Също такова деление на части за анализ става във всяко от средните и малки късчета, които после също образуват най-големите късове.

Има случаи, когато трябва да се въвеждат свои собствени — режисьорски или актьорски — късчета в недоизработените писи на слаби автори. Това може да се извини само с необходимостта. Но има любители на собствени измислици, които правят същото с гениалните цялостни класически произведения. Добре е, ако във въвежданите късчета се окаже някакво органическо сродство с природата на това произведение. Най-често и това не се случва. Тогава върху живия организъм на прекрасната писа се образува израстък, който умъртвява къса или цялата писа.

В края на урока, оценявайки всичко минато днес, Аркадий Николаевич каза:

— Значението на късовете за артиста ще узнаете с време, на практика. Каква мъка е да излизаш на сцената в лошо проанализирана и лошо разработена роля, неразделена на ясни късове! Колко е тежко да се играе такова представление, колко е уморително за артиста и колко дълго продължава и плаши със своята грамада! По-иначе се чувствува човек в добре подготвена и разработена роля. Гримира се и мисли само за най-близкия, първия къс, разбира се, във връзка с цялата пьеса и с крайната й цел. Изиграва първия къс и пренася вниманието си върху втория и т.н. Такова представление ни се струва леко. Когато мисля за такава работа, спомням си за ученика, който се връща в къщи от училище. Ако пътят е дълъг и далечината го плаши, знаете ли какво прави той? Ученикът взема камък и го хвърля напред, колкото се може по-далеч от себе си и... се тревожи: „Ами ако не го намеря!“ Но той го намира, радва се и с нова разпаленост хвърля същия камък по-нататък и пак се тревожи, като го търси. От такова разделяне на дългия път на части, с приятната перспектива за домашната почивка ученикът престава да мисли за разстоянието и не го забелязва.

Вървете и вие във вашите роли и етюди от един голям къс към друг, неизпускайки пред вид крайната цел. Тогава дори и дългата трагедия, която започва от осем часа вечерта и свършва след полунощ, ще ви се стори кратка.

— Разделянето писата на късове ни необходимо не само за анализ и изучаване на произведението, но и поради друга, по-важна причина, скрита в самата вътрешна същност на всеки къс, — обясняваше ни Аркадий Николаевич на днешния урок.

Работата се състои в това, че във всяко късче е вложена творческа задача. Задачата органически се ражда от своя къс, или, напротив, сама го ражда.

Вече казахме, че не може да се вмъква в писата чужд, неотнасящ се до нея, взет от страни къс, същото не може да се прави и със задачите. Те, както и късовете, трябва логически и последователно да произлизат една от друга.

Пред вид съществуващата между тях логическа връзка, всичко което по-рано говорихме за късовете, е приложимо и за задачите.

— Ако е така, то съществуват големи, малки, важни и второстепенни задачи, които може да се сливат помежду си. Значи, задачите също образуват линията на фарватера — припомнях си аз това, което знаех за късовете.

Именно задачите представляват тези светлини, които показват линията на фарватера и не позволяват да се заблудим във всеки отделен участък от пътя. Това са основните етапи на ролята, от които се ръководи артистът през време на творчеството.

— Задача?! — замислено разсъждаваше Вюнцов. — В аритметиката... задачи! Тук... също задачи! Човек нищо не може да разбере! Хубаво да се играе — ето задача! — заключи той.

— Да, това е голяма задача, задача на целия наш живот! — потвърди Торцов. — А колко трябва да се направи за нея? Помислете само: да минете първия, втория, третия и четвъртия курсове на школата. Нима това не са задачи? Наистина не толкова големи, колкото да станеш велик артист!...

А за да минете всеки от курсовете, колко пъти трябва да дойдете в школата, колко уроци ще изслушате, трябва да ги разберете и усвоите; колко упражнения ще направите! Нима това не са задачи?!

Наистина по-малки отколкото преминаването на всеки от курсовете! А за да идвате всеки ден в школата, колко пъти трябва на време да се събудите, на време да станете, да се умиете, да се облечете, да тичате по улицата. Това също са задачи, но още по-малки.

— А за да се умие човек, колко пъти трябва да използва сапуна, да натрива ръцете си, лицето! — припомняше Вюнцов. — А колко пъти трябва да намърква панталона, палтото, да се закопчава!

— Това също са задачи, но най-малките — оценяваше Торцов.

Животът, хората, обстоятелствата, ние самите непрекъснато поставяме пред себе си и един пред друг редица препятствия и се промъкваме между тях, като през храсталаци. Всяко от тези препятствия създава задача и действие за преодоляването ѝ.

Човек във всеки момент от живота си желае нещо, стреми се към нещо, побеждава нещо. Но въпреки това, понякога, ако целта му е значителна, той не успява през целия си живот да завърши започнатото.

Големите, световни, общочовешки задачи се решават не от един човек, а от поколения и векове.

На сцената тези големи общочовешки задачи се изпълняват от гениалните поети — като Шекспир и гениалните артисти — като Мочалов, Томазо Салвини.

Сценичното творчество е постановка на големи задачи и истинско, производително, целесъобразно действие за тяхното изпълнение. Колкото се отнася до резултата, той сам се създава, ако всичко предидущо е правилно изпълнено.

Грешките на большинството актьори се състоят в това, че те мислят не за действието, а само за резултата от него. Като минават самото действие, те се стремят към резултата по прав път. Получава се пресилване на резултата, насилие, което може да доведе само до занаятчийство.

Учете се и привиквайте на сцената не да пресилвате резултатите, а истиински, производствено, целесъобразно да изпълнявате задачите на действието през всичкото време, докато се намирате на сцената. Трябва да обичате своите задачи и да умеете да намирате за тях активни действия. Ето например: измислете си сега задача и я изпълнете — предложи ни Аркадий Николаевич.

Докато ние с Малолеткова дълбоко обмисляхме, Шустов се приближи до нас с такова предложение:

— Да допуснем, че двамата сме влюбени в Малолеткова и сме ѝ направили предложение. Какво ще правим, ако това се случеше в действителност?

Преди всичко нашето трио си набеляза сложните предлагани обстоятелства, раздроби ги на късове и задачи, които пораждаха действие. Когато активността му отслабваше, ние въвеждахме ново „ако“ и „предлагани обстоятелства“, които пораждаха свои задачи. Трябваше да ги разрешаваме. Благодарение на такива непрекъснати потиквания, ние бяхме заети така, че дори не забелязахме кога вдигнаха завесата. Зад нея се оказа сцената празна с пригответи и опрени по стените декори за някакво случайно представление.

Аркадий Николаевич ни предложи да отидем на сцената и там да продължим нашия опит, което и направихме. След като свършихме, Торцов каза:

— Помните ли един от първите наши уроци, през време на който аз също ви предложих да излезете на празната сцена и там да действувате? Тогава вие не можахте да направите това и безпомощно се лутахте по сцената, като пресилвахте образите и страстите. Днес, въпреки че се намерихте на сцената без никаква обстановка, мебели и вещи, мнозина от вас се чувствувахте свободно и леко. Какво ви помогна?

— Вътрешните, действени задачи — казахме ние с Паша.

— Да — потвърди Торцов. — Те направляват артиста по верен път и го задържат от пресилване. Задачата дава на артиста съзнанието за неговото право да излиза на сцената, да остане на нея и да живее там свой живот, аналогичен с ролята.

Жалко само, че днешният опит не убеди в това всички, тъй като у някои ученици и днес задачите бяха не за действие, а за самите задачи. Благодарение на това те изведнаж се изродиха в показни, актьорски „дяволии“. Това стана с Веселовски. У други, като например у Веляминова, пък задачата беше чисто външна, близка до себелюбуване. У Говорков, както винаги, задачата се свеждаше до блясване с техниката си. Всичко това не може да даде добър резултат и извика само желание да се действува външно, а не истински. У

Пущин задачата не беше лоша, но много разсъдъчна, литературна.
Литературата е хубаво нещо, но тя не е всичко в актьорското изкуство.

Днес Аркадий Николаевич каза:

— Сценичните задачи имат много разновидности. Но не всички са нужни и полезни; много от тях са вредни. Затова е важно артистите да умелят да се оправят в качеството на задачите, да избягват ненужните, да намират и задържат необходимите.

— По какви признания можем да ги разпознаваме? — исках да разбера.

— Под думите „необходими задачи“ аз разбирам:

1. Преди всичко задачи от нашата, актьорска страна на рампата, а не от другата страна, където са зрителите. Задачи, които се отнасят до писето, отправени към партньорите, изпълнителите на другите роли, а не към гледащите зрители от партера.

2. Задачи на самия артист-човек, аналогични със задачите на ролята.

3. Творчески и художествени задачи, т.е. тези, които помагат за изпълнение на основната цел на изкуството: създаване „живота на човешкия дух на ролята“ и неговото художествено предаване.

4. Истински, живи, дейни, човешки задачи, които движат ролята напред, а не актьорски, условни, мъртви, които нямат отношение към представяното лице, а въведени за забава на зрителите.

5. Задачи, на които може да повярва самият артист, партньор и зрителят.

6. Увлекателни, вълнуващи задачи, които са способни да възбудят процеса на истинското преживяване.

7. Точни задачи, т.е. характерни за изпълняваната роля; не приблизително, а напълно определено свързани със самата същност на драматическото произведение.

8. Съдържателни задачи, отговарящи на вътрешната същина на ролята, а не дребни, минаващи по повърхността на писето.

Остава ми само да ви представя от много разпространените в нашата работа и най-опасни механически, моторни, актьорски задачи, които водят направо към занаята.

— Така че — направих заключение аз — вие признавате външни или вътрешни задачи, т.е. физически или психически?

— И елементарно-психически — добави Торцов.

— Какви са тези задачи? — не разбирах аз.

— Представете си, че влизате в стаята, поздравявате, ръкувате се, кимвате с глава и ме приветствувате. Това е обикновена, механическа задача. Тук не е нужна психологията.

— Как! Значи на сцената не можем да се поздравяваме? — учуди се Вюнцов.

Аркадий Николаевич побърза да го успокои:

— Може да се поздравявате, но механически да обичате, да страдате, да мразите и да изпълнявате живи, човешки задачи по моторен начин, без всякакво преживяване, както обичате да правите това, не може.

— Друг път — продължаваше да обяснява Аркадий Николаевич — вие протягате, стискате ръка и едновременно се мъчите да изразите с поглед своето чувство на любов, уважение, признателност. Това е обикновена задача и в нейното изпълнение има част и от психологията. Такива задачи на наш език се наричат елементарно психологически.

А ето и трети случай. Да допуснем, че вчера между нас е станало скарване! Аз съм ви оскърбил публично. А днес, при срещата, ми се иска да се приближа, за да протегна, ръка и с това стискане да ви поискам прошка, да кажа че съм виновен и да моля да се забрави станалото. Да протегнеш ръка на вчерашния си враг — съвсем не е проста задача и трябва много да премислиш, да пречувствуваш и да преодолееш в себе си, преди да я изпълниш.

Такава задача може да се признае за психологическа и при това доста сложна.

Във втората половина на урока Аркадий Николаевич каза:

— Колкото и да е вярна задачата, най-главното и важно нейно свойство се заключава в привлекателността ѝ за самия артист. Трябва задачата да се харесва и да привлече към себе си, та на артиста да се иска да я изпълни. Такава задача има притегателна сила, тя като магнит привлича творческата воля на артиста.

Задачите, които притежават всички тези необходими за артиста свойства, ние наричаме *творчески задачи*. Освен това, важно е задачите да бъдат според силите, достъпни, изпълними. В противен

случай те ще насиляват природата на артиста. Ето, например: каква е вашата задача в обичната ви сцена „с пеленките“ от Бранд?

— Да се спаси човечеството — отговори Умнов.
— За кого е интересно това? — запита Аркадий Николаевич.
— За публиката — отговори нашият срамежлив психолог.
— Не се грижете за нея. Мислете за себе си — отговори Торцов.
— Ако сам се заинтересувате, зрителите ще тръгнат след вас.

— И за мен не е интересно това. Бих искал психологическа задача... по-добра.

— Ще успеете. Рано е още да се вдълбочавате в психология и във всякакви други задачи. След време ще стигнете и до тях. За сега се ограничете с най-простата, физическата. Всяка задача може да се направи увлекательна.

— От тялото никак не може да се отдели... душата. Лесно е да се смесят... да се сгреши... и гледай... — засрамен убеждаваше Умнов.

— Ето, ето! Аз казвам същото — съгласяващо се Торцов. — Във всяка физическа, във всяка психическа задача и в нейното изпълнение има много от едното и другото. Не могат да се разделят. Да предположим, че трябва да изиграете Салери в пьесата на Пушкин „Моцарт и Салери“. Психиката на Салери, който е решил да убие Моцарт е много сложна: трудно е да се решиш да вземеш чашата, да налееш в нея вино, да изсипеш отровата и да поднесеш тази чаша на своя приятел и гений, от музиката на когото се възхищаваш. А всичко това са физически действия. Но колко психика има в тях! Или, повтарно казано, всичко това са сложни, психически действия, но в тях колко има от физическото! А ето ви най-простото телесно действие, а именно: приближаваш се до друг човек и му удряш плесница. Но за да направиш това искрено, колко сложни психически преживявания трябва предварително да изживееш! Извършете ред физически действия с чашата вино, с плесницата, оправдайте ги вътрешно с „предлаганите обстоятелства“ и „ако“, а после определете къде се свършва телесната и започва душевната област. Ще видите, че това не е толкова просто да се реши и че е лесно да се смесят. Но това да не ви плаши. Ползвайте се от неопределеността на границата между физическите и психически задачи. При избора на задачите не установявайте прекалено границите между физическата и духовна природа. Правете това приблизително, така да се каже, с окомера на

вашето чувство, с постоянно отклонение на страната на физическата задача. Няма да държа за грешката. Това ще ви бъде само полезно в момента на творчеството.

— Защо явната грешка може да ни бъде полезна? — учудвахме се ние.

— Защото благодарение на нея вие няма да заплашвате вашето чувство, защото грешката ще ви застрахова от вътрешно насилие. Вярното изпълнение на физическата задача ще ви помогне да създадете правилно психическо състояние. То ще прероди физическата задача в психическа. Както вече казах, на всяка физическа задача може да се даде психическо обосноваване.

Да се уговорим за сега да имаме работа само с физическите задачи. Те са по-леки, по-достъпни и изпълними. При тях е по-малка опасността да изпаднем в пресилване. След време ще поговорим и за психическите задачи, за сега ви съветвам във всички свои упражнения, етюди, откъслеци, роли преди всичко да търсите физическата задача.

Предстоят ни важни въпроси: как да извлечем задачата от къса? Психотехниката на този въпрос се заключава в това, да измислим за изследваното късче съответно наименование, което най-добре характеризира вътрешната му същност.

— За какво е нужно такова кръщаване? — иронизираше Говорков.

На това Аркадий Николаевич отговори:

— Знаете ли вие, какво представлява добре отгатнатото наименование, което определя вътрешната същност на къса?

То се явява като негов синтез, екстракт. За да го получим, необходимо е да „накиснем“ къса, като ликър, да изтискаме от него вътрешната същност, да я кристализираме и на получения „кристал“ да намерим съответното наименование. Докато артистът търси тази дума, той с това вече опитва, изучава къса, кристализира го и го синтезира. При избора на наименование се намира и самата задача.

Вярното название, което определя същността на къса, разкрива вложената в него задача.

За да разберете на практика тази работа, да я направим макар с откъслека „с пеленките“ от „Бранд“ — каза Аркадий Николаевич. — Вземете двата първи къса, двата епизода. Аз ще ви припомня съдържанието им.

Агнеса, жената на пастора Бранд, е изгубила единствения си син. С мъка тя преглежда останалите след него пеленки, дрешки, играчки, различни неща — спомени. Всеки предмет се облива със сълзи от тъгуващата майка. Споменът разкъсва сърцето ѝ. Нещастието е произлязло от там, че те живеят във влажна, нездравословна местност. На времето, когато детето е боледувало, майката е молила мъжа си да напуснат енорията. Но Бранд — фанатик и предан на своята идея не иска да пожертвува дълга си на пастор, заради семейното щастие. Това ги лишава от сина им.

Напомням съдържанието на втория къс — епизод: идва Бранд. Той сам страда, страда и за Агнеса. Но дългът на фанатик го кара да

прибегне до жестокост и той увещава жена си да подари на циганката нещата и играчките, останали от умрялото дете, понеже те пречат на Агнеса да се отдава Богу и да провежда основната идея на техния живот — служене на ближния.

Сега направете „екстракт“ от вътрешната същност на двата къса и измислете за всеки от тях съответното наименование.

— Но какво има тук за мислене? Всичко е ясно. Названието на първата задача е майчина любов, а названието на другата задача — дългът на фанатика — заяви Говорков.

— Добре, нека бъде така — съгласи се Торцов. — Не смятам да влизам в подробности на самия процес на „кристализирането“ на къса. Тази работа ще изучим във всички подробности, когато ще имаме работа с ролята и писцата.

За сега ще ви посъветвам никога да не определяте наименованието на задачата със съществително име. Запазете го за наименование на къса, сценичните задачи трябва непременно да се определят с глагол.

— Защо? — учудвахме се ние.

— Ще ви помогна да отговорите на въпроса, но с условие по-рано вие сами да опитате и изпълните в действие тези задачи, които току-що бяха означени със съществителни имена, а именно: 1) майчината любов и 2) дългът на фанатика.

Вюнцов и Веляминова се заловиха за това. Първият направи сърдито лице, опули очи, изправи гърба си и го напрегна до вкоченясане. Той стъпваше твърдо по пода, удряше токове, говореше басово, надуваше се, като се надяваше с тези средства да си предаде твърдост, сила, решителност за изразяване на някакъв дълг „изобщо“. Веляминова също се кривеше, като се мъчеше да изрази нежност и любов „изобщо“.

— Не намирате ли — каза Аркадий Николаевич, като направи преглед на тяхната игра, че съществителните имена, с които определихте вашите задачи, тикнаха единия към създаване образ на уж силен човек, а другата — на представяне на страстта — майчина любов? Вие се представяхте за хора на страстта и любовта, но не бяхте такива. Това стана, защото съществителното говори за представа, за известно състояние, за образ, заявление.

Като говори за тях, съществителното име само образно или формално определя тези представи, като не се опитва да намеква за активност, за действие. А при това всяка задача трябва да изразява действие.

— Но, извинете моля, съществителното име може да показва, да изобразява, да представя, а това, виждате ли, също е действие! — спореше Говорков.

— Да, действие, само че не истинско, производително и целесъобразно, каквото изисква нашето изкуство, а това е актьорско „представлявано действие“, което ние не признаваме и гоним от театъра.

Сега ще видим какво ще стане, ако преименуваме задачата от съществително име в съответен глагол — продължаваше Аркадий Николаевич.

— Как става това? — питахме ние.

— За това има едно просто средство — каза Торцов — а именно: преди да назовете глагола, поставете пред трансформираното съществително думата „искам“: „искам да правя... какво?“

Ще се опитам да покажа този процес с пример. Да допуснем, че опитът става с думата „власт“. Поставете пред нея думата „искам“. Ще се получи „искам власт“. Такова искане е много общо и нереално. За да го оживите, поставете определена цел. Ако тя ви се стори примамлива, у вас ще се създаде стремеж и зов за действие към нейното изпълнение. Ето това трябва да определите с точно наименование, което да изрази вътрешната му същност. И то с глагол, който определя живата, активна задача, а не простата бездействена представа, понятие, което създава съществителното име.

— Как да намерим такава дума? — не разбирах аз.

— За това си кажете: „Искам да направя... какво... за получаване на власт?“ Отговорете на въпроса и ще узнаете как ще трябва да действувате.

— Искам да бъда властник — бързо реши Вюнцов.

— Думата да бъда определя статично състояние. В нея няма активност, необходима за действената задача — забеляза Аркадий Николаевич.

— Искам да получа власт — поправи Веляминова.

— Това е малко по-близо до активност, но все пак много общо и неизпълнимо отведенаж. И наистина, опитайте се да седнете на този стол и да поискате да получите власт „изобщо“. Нужна е по-определенна, по-близка, по-реална, по-изпълнена задача. Както виждате, не всеки глагол е пригоден, не всяка дума — потиква към активно, производително действие. Трябва да умеем да избираме названието на задачата.

— Искам да получа власт, за да ощастливи цялото човечество — предложи някой.

— Това е красива фраза, но в действителност е трудно да се повярва във възможността на нейното изпълнение — възрази Аркадий Николаевич.

— Искам власт, за да се насладя от живота, за да живея весело, за да се ползвам от почит, за да изпълня своите прищевки, за да удовлетворя своето самолюбие — поправи Шустов.

— Това искане е по-реално и по-лесно осъществимо, но за да го изпълните, ще трябва предварително да разрешите редица спомагателни задачи. Такава крайна цел не се постига изведенаж. Към нея се приближават като по стъпалата на стълба до горния етаж. Там не можеш се изкачи с една крачка. Преминете и вие всички стъпала, които водят към вашата задача, и пребройте тези стъпала.

— Искам да бъда умен, делови човек, за да си създам доверие. Искам да се отлича, да обърна върху себе си внимание и т.н.

След това Аркадий Николаевич се върна към сцената с „пеленките“ от „Бранд“ и за да вмъкне в работа всички ученици, направи такова предложение:

— Нека всички мъже влязат в положението на Бранд и да измислят наименование на неговата задача. Те по-добре ще разберат неговата психика. Колкото се отнася до жените, те да станат представителка на Агнеса. За тях е по-достъпна тънкостта на женската и майчина любов.

Раз, два, три! Турнирът между мъжката и женската половина на класа започва.

— Искам да получа власт над Агнеса, за да я накарам да принесе жертва, за да я спася и упътя.

Не успях да довърша фразата си, когато жените се нахвърлиха върху мене и ме отрупаха със своите искания.

— Искам да си спомням за умрялото!
— Искам да се приближа до него, да общувам с него!
— Искам да го лекувам, да го милвам, да се грижа за него.
— Искам да го възкреся! — Искам да вървя след умрялото! —
Искам да усетя близостта му! — Искам да го почувствува в сред
нешата! — Искам да го извикам от гроба! — Искам да го върна! —
Искам да забравя за смъртта му! — Искам да заглуша мъката!

Малолеткова крещеше по-високо от всички само една фраза:

— Искам да се уловя за него и да не се разделям!
— Ако е така, — на свой ред заявиха мъжете — ще се борим! —
Искам да подгответя, да разположа към себе си Агнеса! — Искам да я
приласка! — Искам да ѝ дам да почувствува, че разбирам мъките ѝ!
— Искам да ѝ нарисувам съблазнителните радости след изпълнението
на дълга. — Искам да ѝ обясня великите задачи на человека.

— А ако е така, — викаха в отговор жените — искам да трогна
мъжа си със своята мъка!

— Искам той да види моите сълзи!
— Искам още по-силно да се впия в него и да не го изпускам! —
крещеше Малолеткова.

Мъжете отговориха:

— Искам да я наплаша с отговорността пред човечеството!
— Искам да я заплаша с наказание и раздяла!
— Искам да изразя отчаяние от невъзможността да се разберем
един други!

Докато продължаваше тази престрелка, раждаха се все нови
мисли и чувства, които изискваха за своето определение съответните
глаголи, а глаголите на свой ред извикваха вътрешен подтик към
активност.

Като се мъчех да убедя жените, аз се борех с тях и когато вече
всички задачи, които ми подсказаха умът, чувството и волята, бяха
изчерпани, у мен се яви усещане за вече изиграна сцена. Това
състояние ме задоволяваше.

— Всяка от изброените задачи по своему е вярна и в тази или
друга степен извиква действие — каза Аркадий Николаевич. — За
едни по-активни натури, задачата: искам да си спомням за умрялото —
малко говори на чувството. На тях им трябваше друга задача: искам да
го уловя и да не го изпускам. Какво? Нешата, спомените, мислите за

умрялото. Но ако предложите тези задачи на други, те ще останат студени към тях. Важно е всяка задача да привлече и възбуджа.

Сега, струва ми се, накарах ви сами, на практика, да отговорите на зададения от мен въпрос: „*Защо задачата трябва да се определя не със съществително име, а непременно с глагол?*“

Ето за сега всичко, което мога да ви съобщя за късовете и задачите. Останалото ще ви доразправя след време, когато ще знаете повече за нашето изкуство и за неговата психотехника, когато ще имате писеса и роли, които ще можем да делим на късове и задачи.

VIII. ЧУВСТВО КЪМ ПРАВДАТА И ВЯРАТА

... 19 ... Г.

Урок с плакат. На него е написано:

ЧУВСТВО КЪМ ИСТИНАТА И ВЯРАТА.

До започването на часа учениците бяха заети на сцената в търсене загубената кесия с пари на Малолеткова.

Изведнаж неочеквано се раздаде гласът на Аркадий Николаевич. Той вече отдавна ни наблюдаваше от партера.

— Как сценичната рамка добре ни поднася това, което става пред осветената рампа. Вие искрено преживявахте през време на търсенето, всичко беше истина, на всичко можеше да се повярва, малките физически задачи се изпълняваха точно; те бяха определени и ясни, вниманието изострено; необходимите за творчеството елементи действуваха правилно и задружно... С една дума, на сцената се създава истинско изкуство — неочеквано той направи заключение.

— Не... Какво изкуство? Действителност беше, истинска правда, „истинска случка“, както вие я наричате — възразиха учениците.

— Повторете тази „истинска случка“.

Сложихме кесийката на същото място и започнахме да търсим това, което беше вече намерено, което не се нуждаеше вече от търсене. Разбира се, нищо не излезе.

— Не, този път не почувствувах нито задача, нито действие, нито истинска правда... — критикуваше Аркадий Николаевич. — Защо не можете да повторите току-що преживяното в действителност? Изглежда, че за това не е нужно да бъдеш актьор, а просто човек.

Учениците започнаха да обясняват на Торцов, че първият път е трябало да търсят, а втория път не е имало нужда от това и те само са се престрували, че търсят. Първия път бе истинска действителност, а втория — подправка, представление, лъжа.

— Тогава изиграйте същата сцена на търсене без лъжа, само с истината — предложи Аркадий Николаевич.

— Но... — мънкахме ние — това не е така просто. Трябва да се подгответим, да репетираме, да преживеем...

— Как да преживеете? А нима не преживявахте, когато търсехте кесията?

— Но това беше действителност, а сега ние трябва да създадем и преживеем измислица.

— Значи на сцената трябва да се преживява някак другояче, отколкото в живота? — питаше Торцов.

Дума по дума, с помощта на всички нови въпроси и обяснения, Аркадий Николаевич ни обясни, че в реалната действителност истинската правда и вяра се създават от само себе си. Така например: сега, когато учениците търсеха на сцената загубената вещ, създадоха се истинска правда и вяра. Но това стана, защото на сцената в това време ставаше не игра, а реална действителност.

Но когато тази действителност не съществува на сцената и там става игра, създаването на правдата и вярата изисква предварителна подготовка. Тя се състои в това, че отначало правдата и вярата се зараждат във въображаемия живот, в художествената измислица, а след това се пренасят на сцената.

Така че, за да извикаме в себе си истинската правда и да възпроизведем на сцената търсенето на кесията, което току-що стана в действителност, трябва най-напред като че ли да обърнем някакъв лост и да се пренесем във въображаемия живот — обясни Торцов. — Там ще си съзладете своя измислица, подобна на действителността. При това магическото „ако“ и вярно възприетите предлагани обстоятелства ще ви помогнат да почувствувате и съзладете на сцената сценичната правда и вяра. Така че в живота правдата е това, което е, което съществува, което човек положително знае. На сцената правда се нарича това, което не съществува в действителност, но което може да се случи.

— Извинете, моля — попита Говорков. — За каква правда може да се говори в театъра, когато там всичко е измислица и лъжа, като започнем със самата пиеца на Шекспир и свършим, разбирайте ли, с картонената кама, с която Отело се убива.

— Ако ви смущава тава, че неговата кама на е стоманена, а от картон, — възрази Аркадий Николаевич на Говорков — ако именно тази груба, бутафорска подправка вие наричате на сцената лъжа, ако заради нея клеймите цялото изкуство и преставвате да вярвате в истинността на сценичния живот, успокойте се: в театъра е важно не

това, че кинжалът на Отело е картонен или металически, а това, че вътрешното чувство на самия артист, което оправдава самоубийството на Отело е вярно, искрено и истинско. Важно е това как би постъпил самият човек-актьор, ако условията и обстоятелствата на живота на Отело бяха истински и камата, с която се самоубива, истинска кама.

Решете какво за вас е по-интересно и по-важно, на какво искате да вярвате: на това ли, че в театъра и в писата съществува реалната правда на факти, събития, на материалния свят, или на това, че зародилото се в душата на артиста чувство, предизвикано от несъществуващата в действителност сценична измислица, е истинско и вярно?

Ето за тази правда на чувствата ние говорим в театъра. Ето тази е сценичната правда, която е нужна на актьора в момент на неговото творчество. Няма истинско изкуство без такава правда и вяра! И колкото по-реална е външната обстановка на сцената, толкова по-близо до органическата природа трябва да бъде преживяването на ролята от артиста.

Но често виждаме на сцената съвсем друго нещо. Там създават реалистическа обстановка от декорации, вещи, в които всичко е истина, а при това забравят истинността на самото чувство и преживяване на изпълнителя на ролята. Такова несъответствие на истинността на нещата с неистинността на чувствата само по-силно подчертава отсъствието на истински живот в изпълнението на ролята.

За да не става това, старайте се винаги да оправдавате извършващите се постъпки и действия на сцената със своето „ако“ и предлаганите обстоятелства. Само при такова творчество вие ще можете докрай да задоволите своето чувство за правда и да повярвате в истинността на своите преживявания.

Този процес ние наричаме „процес на оправдаването“.

Исках напълно да разбера това важно нещо, за което говори Торцов и го помолих да формулира на кратко: какво нещо е правдата в театъра. Ето какво ми отговори:

— Правдата на сцената е това, в което ние искрено вярваме както вътре в себе си, така и в душите на нашите партньори.

Правдата е неделима от вярата, а вярата — от правдата. Те не могат да съществуват една без друга, а без тях двете не може да има нито преживяване, нито творчество.

На сцената всичко трябва да бъде убедително както за самия артист, така и за партньорите и за зрителя. Всичко трябва да внушава вяра във възможността да съществуват в истинския живот чувства, аналогични на тези, които изпитва на сцената творящият артист. Всеки момент от пребиваването ни на сцената трябва да бъде утвърден от вярата в истинността на преживяваното чувство и в истинността на извършващите се действия.

— Ето каква вътрешна правда и наивна вяра в нея са необходими за артиста на сцената — завърши Аркадий Николаевич.

Днес бях в театъра сред крясък и шум. През антракта в актьорското фоайе влезе Аркадий Николаевич и поведе беседа с артистите и с нас — учениците. Като се обърна към мене и към Щустов, между другото той каза:

— Колко е жалко, че не видяхте днешната репетиция в театъра! Тя би ви показвала нагледно какво е истинска правда и вяра на сцената. Работата се състои в това, че ние репетираме сега стара французка пьеса, която започва така: едно момиченце се втурва в стаята и съобщава, че нейната кукла я заболял стомах. Едно от действуващите лица предлага да се даде на куклата лекарство. Момиченцето си излиза. След известно време то се връща и съобщава, че болната е оздравяла. В това се състои сцената, върху която по-нататък е построена трагедията „Незаконни родители“.

В бутафорските театрални вещи не се намери кукла. Вместо нея взеха едно дръвче, завиха го в парче красива, лека материя и го дадоха на момиченцето, което изпълняваше ролята. Детето веднага призна дръвчето за своя дъщеря и ѝ отаде цялото си любещо сърце. Но нещастието се състоеше в това, че малолетната майка на куклата не беше съгласна с автора на пьесата по методите за лекуване на стомаха: тя не признаваше лекарствата и предпочиташе клизмата. В този смисъл бе извършена от изпълнителката съответната редакционна поправка в авторския текст: момиченцето замести думите на пьесата със свои собствени. При това то привеждаше много основателни доводи, взети от личния му опит: той я бе научил на това, че клизмата повече действува и е по-приятна от очистителното.

След свършване на репетицията детето за нищо не искаше да се раздели с дъщери си. Бутафорът охотно ѝ подари мнимата кукла — дръвчето, но не можеше да ѝ даде материята, която бе нужна за вечерното представление. Стана детска трагедия с викове и сълзи. Те се прекратиха само след като на детето предложиха да заменят леката, красива материя с евтин, но топъл вълнен парцал. Момиченцето намери, че при разстройство на стомаха топлото е по-полезно,

отколкото красотата и разкошът на материията и охотно се съгласи на размяната.

Ето това е вярата и правдата!

— Ето от кого трябва да се учим да играем! — възхищаваше се Торцов.

— Спомням си и друг случай — продължи той. — Веднаж нарекох племенницата си жаба, защото скачаше по килима. Момиченцето за цяла седмица взе тази роля и се движеше само на ръце и крака. Тя преседя няколко дни под масите, зад столовете и въглите на стаите, като се криеше от хората и от възпитателката си.

Друг път я похвалиха, че седи мирно, като голяма, на обяд и веднага голямата немирница стана важна и започна да учи възпитателката си на добри маниери. Това беше най-спокойната седмица за домашните, тъй като момиченцето съвсем не се чуваше. Помислете само — цяла седмица доброволно да сдържа темперамента си заради играта и да намира в такава жертва удоволствие. Това не е ли доказателство за гъвкавостта на въображението и примирителността и невзискателността на детето при избора на тема за игра! Това не е ли вяра в истинността и правдата на своята измислица!

Достойно за учудване е колко дълго децата могат да задържат своето внимание върху един обект и действие! Приятно им е да остават в едно и също настроение, в обикнатия образ. Илюзията за истински живот, създавана от децата в играта, е толкова силна, че им е трудно да се върнат от нея към действителността. Те си създават радост от всичко, което им попадне. Достатъчно е да си кажат „като че ли“, и измислицата вече живее в тях.

Детското „като че ли“ е много по-силно от нашето магическо „ако“.

Децата имат още едно свойство, което трябва да възприемем от тях: те знаят на какво трябва да вярват и какво не трябва да забелязват. И момиченцето, за което ви разправих, скъпеше чувството си на майка и умееше да не забелязва дръвцето.

Нека и актьорът се интересува на сцената от това, на което може да повярва, а това, което му пречи, нека си остане незабелязано. Това ще му помогне да забрави тъмния отвор на портала и условностите на представлението.

Когато в изкуството стигнете до правдата и вярата на децата в техните игри, тогава ще можете да станете велики артисти.

Аркадий Николаевич каза:

— Говорих ви в най-общи черти за значението и ролята на правдата в творческия процес. Сега да поговорим за неправдата, за лъжата на сцената.

Добре е човек да притежава чувството на правда, но също трябва да има и чувство на лъжа.

Учудва ви, че разделям и противопоставям тези две понятия. Това го правя, защото самият живот го изисква.

Всред ръководителите на театри, артистите, зрителите, критиците има много такива, които обичат на сцената само условността, театралността, лъжата.

У някои това се обяснява с лошия, извратен вкус, у други — с преситеност. Последните, подобно на гастрономите, търсят на сцената острото, пикантното; те обичат подправките в постановката и играта на артистите. Нужно им е „особеното“, което го няма в живота. Реалната действителност им е омръзнала и те не искат да се срещат с нея на сцената. „само не така, както е в живота“ — казват те и за да се отдалечат от него, търсят на сцената повече завои.

Всичко това се оправдава с научни думи, статии, лекции, измислени модерни теории, уж предизвикани от изисканото разбиране на тънкостите на изкуството. „В театъра е нужна красотата! — казват те. — Ние искахме да си почиваме, да се веселим, да се смеем на представлението! Ние не искахме да страдаме и да плачем“. „Достатъчно страдание има в живота“ — казват други.

В противоположност на тези хора има много ръководители на театри, артисти, зрители, критици, които обичат и признават на сцената само жизнеността, естествеността, реализма — правдата. Тези хора искат нормална, здрава храна, хубаво „месо“, без пикантни и вредни „сосове“. Те не се боят от силни, очистващи душата впечатления; те искат в театъра да плачат, да се смеят, да преживяват, косвено да участвуват в живота на писаната. Те искат на сцената отражение на истинския „живот на човешкия дух“.

Прибавете към казаното, че и в единия и в другия случай има изкривявания, при които остротата и прегъването стигат до границите на чудовищността, а простотата, естествеността стигат до границите на краен натурализъм.

Както първата, така и втората крайност граничат с най-лошата преструвка.

Всичко казано ме кара да отделям истината от лъжата и да говоря за тях поотделно.

Но да ги обичаме или мразим — това е едно, а съвсем друго е... Впрочем... — спъна се Аркадий Николаевич и след пауза, като не завърши почнатата фраза, обърна се към Димкова и Умнов:

— Изиграйте вашата любима сцена „с пеленките“ от „Бранд“.

Те изпълниха заповедта с трогателна сериозност, но и с обикновения труд и пот.

— Кажете ми — обърна се Аркадий Николаевич към Димкова — защо сега бяхте страхлива и по любителски неуверена?

Димкова мълчеше, свиваше се и навеждаше очи.

— Какво ви пречи?

— Не зная! Не играя така, както чувствувам... Кажеш дума — и ти се иска да върнеш казаното.

— Защо е това? — разпитваше я Аркадий Николаевич, докато тя призна, че панически се страхува от фалш и преструвки.

— А! — улови се за тези думи Торцов. — Вие се страхувахте от лъжата?

— Да — призна Димкова.

— А вие, Умнов? Защо във вашата игра имаше толкова старание, надуване, тежест, мъчителни паузи? — разпитваше Торцов.

— Исках по-дълбоко да проникна... да уловя живото чувство, словото... та човек... та душата му да трепти... Трябва да се повярва... да се убеди в истинността.

— Вие търсите в себе си истинската правда, чувство, преживяване, подтекста на думите? Така ли?

— Именно! Именно!

— Ето ви налице представители на два разни типа актьори — обърна се Аркадий Николаевич към учениците. — И двамата ненавиждат лъжата на сцената, но всеки по своему. Димкова панически се страхува от нея и цялото си внимание отдава само на

лъжата. Тя само за нея мисли през време на пребиваването на сцената. За правдата не си спомня, не успява да си спомни, тъй като страхът от лъжата я владее напълно. При такова заробване и дума не може да става за творчество.

С Умнов имаме същото омагьосване, но не поради страх от лъжата, а напротив — от най-страстна любов към правдата. Той съвсем не мисли за първата, тъй като изцяло е погълнат от втората. Трябва ли да ви обяснявам, че борбата с лъжата, също както и любовта към правдата заради самата любов към правдата могат да доведат само до лоша игра?

Не може да се излиза да се твори на сцената само с настойчивата мисъл: „да не изфалшивя“. Не може да се излиза и с единствената грижа да се създаде на всяка цена правдата. От такива мисли само повече ще лъжеш.

— Как да се спасим от това? — питаше, почти плачейки, бедната Димкова.

— С два въпроса, които направляват творчеството. Когато ви завладее неотстъпната мисъл за лъжата, попитайте се за самопроверка, като стоите пред осветената рампа: — „Действувам ли или се боря с лъжата?“

Ние излизаме на сцената не за да се борим със своите недостатъци, а за истинско, продуктивно и целесъобразно действие. Ако то достига своята цел, това значи, че лъжата е победена. За да проверите правилно ли действувате, задайте си друг въпрос:

„За кого действувам: за себе си или за зрителя, или за живия човек, който стои пред мен, т.е. за партньора, който се намира при мен на сцената?“

Вие знаете, че артистът не е съдия сам на себе си в момент на творчество. Зрителят също не е съдия, докато гледа. Своето заключение той прави в къщи. Съдията е партньорът. Ако артистът действува върху него, ако го е накарал да повярва в правдата на чувствата и общуването — значи творческата цел е достигната и лъжата победена.

Този, който в момент на творчество не представлява, не се преструва, а истински, продуктивно, целесъобразно и при това непрекъснато действува, този, който общува на сцената не със зрителя, а с партньора, той се задържа в областта на писаната и ролята, в

атмосферата на живия живот, правдата, вярата, „аз съм“. Той живее с правдата на сцената.

— Има и друг начин на борба с лъжата — утешаваше Аркадий Николаевич развълнуваната Димкова. — Да се изтръгне лъжата. Но кой ще поръчителствува, че на освободилото се място няма да се настани друга, по-голяма неправда?

Трябва да постъпваме иначе и под посочената лъжа да слагаме зърното на истинската правда. Нека последната изблъска първата както новият растящ зъб у децата изтиква млечния зъб. Нека добре оправданото „ако“, предлаганите обстоятелства, увлекателните задачи, верните действия изтласкат актьорските шаблони, преструвки и лъжа.

Ако знаехте колко е важно и необходимо осъзнаването на правдата и изтикането от нея на лъжата! Този процес, който ние наричаме изкореняване на лъжата и шаблоните, трябва незабелязано, постоянно да действува и проверява всяка наша стъпка на сцената.

Всичко, което говорих сега за грижите за правдата, се отнася не само до Димкова, но и до вас, Умнов, — забеляза Аркадий Николаевич, като се обърна към нашия „чертожник“.

Едно трябва да запомните добре: на сцената никога не преувеличавайте изискванията на правдата и значението на лъжата. Пристрастието към първата довежда до превишаване на правдата, заради самата правда. Това е най-лошата неправда. Колкото се отнася до извънредния страх от лъжата, той създава неестествена предпазливост, също една от най-големите сценични „неправди“. Към последната, както и към правдата на сцената, трябва да се отнасяме спокойно, справедливо, без придиране. Правдата е нужна в театъра дотолкова, доколкото може искрено да й се вярва, доколкото тя помага да убеждаваме сами себе си и партньора на сцената и уверено да изпълняваме поставените творчески задачи.

От лъжата също може да се извлече полза, ако разумно се отнасяме с нея.

Лъжата е камертон за това, което актьорът не трябва да прави.

Не е нещастие, ако за минута съркаме и изфалшивим. Важното е, че едновременно с това камертона ѝ ни определя границата на вярното, т.е. на правдата, важното е в момент на грешка той да ни отправи на верен път. При тези условия минутното отклонение и фалш

ще бъдат за артиста дори полезни, като му покажат границата, по-нататък от която не може да се стига.

Такъв процес на самопроверка е необходим в творчеството. Освен това, той трябва да бъде непрекъснат, перманентен.

От вълнение, в обстановката на публичното творчество, артистът през всичкото време иска да изразява повече чувство, отколкото има у него всъщност. Но от къде да го вземе? У нас няма запасни складове на емоции за регулиране театралните преживявания. Може да се сдържи или преувеличи действието, да се даде повече отколкото трябва старание, което уж изразява чувството. Но всичко това не го усилва, напротив унищожава го. Това е външно надиграване, преувеличаване.

Протестите на чувството на правдата се явяват като най-добър регулатор в тези минути. Към тези протести трябва да се вслушваме дори тогава, когото артистът правилно живее вътрешно ролята. Но често в този момент неговият външен изобразителен апарат от нервност се престарава и несъзнателно надиграва. Това неминуемо довежда до лъжа.

В края на урока Торцов ни разказа за един артист, който има много тънко чувство на правда, когато разглежда играта на другите, като седи в зрителната зала. Но като отиде на сцената и стане действуващо лице от изпълняваната пиеса, губи чувството на правда.

— Трудно е да се повярва — говореше Аркадий Николаевич — че един и същ човек, който току-що е осъждал с тънко разбиране фалша и преструвките на своите другари, като отиде на сцената, прави още по-големи грешки от тези, които току що е критикувал.

У такива и подобни на него актьори чувството на правда у зрителя и изпълнителя са различни.

... 19 ... Г.

Аркадий Николаевич разправяше на урока:

— Когато правдата и вярата и истинността на това, което прави артистът, се създават на сцената от само себе си, разбира се, това е най-доброто.

Но какво да правим, когато това не става?

Тогава трябва с помощта на психотехниката да търсим да създадем тази правда и вярата в нея.

Човек не може да твори нещо, в което сам не вярва, което не смята за правда.

Къде да търсим и как да създадем правдата и вярата в самия себе си? Не във вътрешните ли усещания и действия, т.е. в областта на психическия живот на человека-артист? Но вътрешните чувства са много сложни, неуловими, капризни, те мъчно се задържат. Там, в душевната област, правдата и вярата или се раждат от само себе си, или се създават чрез сложна психотехническа работа. Най-лесно е да се намери или извика правдата и вярата в областта на тялото, в най-жалките, прости физически задачи и действия. Те са достъпни, устойчиви, видими, осезаеми, подчиняват се на съзнанието и на заповед. При това те лесно се задържат. Ето защо най-напред се обръщаме към тях, та с тяхната помощ да се приближаваме към създаваните роли.

Да направим опит.

— Названов, Вюнцов! Идете на сцената и изиграйте етюда, който най-малко ви се удава. За такъв смятам етюда „изгаряне на парите“.

Вие не можете да го овладеете преди всичко затова, че искате изведенаж да повярвате на всичко страшно, измислено от мен във фабулата. „изведенаж“ да заиграете „изобщо“. Опитайте се да овладеете трудния етюд по части, като започнете от най-простите физически действия, разбира се в пълно съответствие с цялото. Нека всяко най-малко спомагателно действие стигне до правдата, тогава цялото ще протече правилно и вие ще повярвате в истинността му.

— Дайте, моля, бутафорните пари — обърнах се аз към стоящия зад кулисите дежурен работник.

— Те не са нужни. Играйте без тях — спря ме Аркадий Николаевич.

Аз започнах да броя несъществуващите пари.

— Не вярвам! — спря ме Торцов, щом посегнах да взема въображаемата пачка.

— На какво не вярвате?

— Вие дори не погледнахте това, до което се допряхте.

Погледнах въображаемите пачки, нищо не видях, протегнах ръка, и я оттеглих обратно.

— Поне за приличие да си свиехте пръстите, а то пачката ще падне. Не я хвърляйте, а я сложете. За това е нужна една секунда. Не се скъпете за нея, ако искате да оправдате и физически да повярвате на това, което правите. Кой развързва така? Намерете край на връвта, с който е превързана пачката. Не така! Това не става изведенаж. В повечето случаи краищата се завързват и пъхат под връвта, за да не се развърже пачката. Не е така лесно да се оправят краищата. Ето така — одобри Аркадий Николаевич. — Сега пребройте всяка пачка.

Ух! Колко бърже направихте това. Най-опитен касиер не може да преброи толкова бързо старите, изтъркани банкноти.

Виждате ли до какви реалистични подробности, до какви малки правди трябва да достигаме, за да може нашата природа физически да

появява на това, което правим на сцената.

Действие след действие, секунда след секунда, логически и последователно Торцов направляваше моята физическа работа. През време на пребояването на въображаемите пари аз си спомних постепенно как, в какъв ред и последователност става в живота този процес.

От всички подсказани ми от Торцов логически действия в мен се създаде съвсем друго отношение към нищото. То сякаш се запълни от въображаемите пари или, по-вярно, извира правilen, запълнен от въображаемия, в действителност не съществуващ обект. Съвсем не е едно и също — безсмислено да мърдаш пръстите си, или да броиш мръсните, изпомачкани рубли, които мислено имах пред вид.

Щом почувствувах истинската правда на физическото действие, веднага ми стана удобно на сцената.

При това, въпреки волята ми, се появяха неочеквани действия: аз навих връвта и я сложих на масата редом с банкнотите. Тази дреболия ме стопли със своята правда. Освен това, тя предизвика цяла редица нови и нови неочеквани действия. Например, преди да броя пачките, аз дълго ги почуквах в масата, за да ги изравня и сложа в ред. При това Вюнцов, който бе до мен, разбра моето действие и се разсмя.

— Защо се смеете? — попита аз.

— Много естествено излезе — обясни той.

— Ето какво ние наричаме докрай и напълно оправдано физическо действие, в което може органически да повярва артистът! — извира от партера Аркадий Николаевич.

След къса пауза Аркадий Николаевич започна да разказва:

— Това лято, след дълго отсъствие, отново живях на дача около Серпухов, в която по-рано няколко години подред прекарвах ваканцията. Къщата, в която наемах стаи, се намираше далече от станцията. Но ако се върви по права линия — през дола, пчелина и гората, разстоянието се съкраща. На времето си, благодарение на честото ходене, аз бях отъпкал пътечка, която през годините на моето отсъствие бе обрасла с висока трева. Трябваше отново да я пробия с краката си. Отначало бе трудно: често не отклонявах от вярното направление и попаднах на пътя, целия изрит от трапове поради голямото движение по него. Този път води съвсем на друга страна от станцията. Трябваше да се връщам назад, да откривам следите си и да

прокарвам пътеката по-нататък. При това се ръководех от познатото разположение на дърветата и пъновете, от възвищенията и надолнищата. Споменът ми за тях беше запазен в паметта и направляваше търсенията ми.

Най-после се очерта, дълга линия от изтъкана трева и аз отивах по нея на станцията и обратно.

При честите си отивания в града случваше ми се всеки ден да се ползувам от късия път, благодарение на което пътеката се отъпка много скоро.

След нова пауза Аркадий Николаевич продължи:

— Днес с Названов ние набелязахме и оживихме линията на физическите действия в етюда „изгаряне на парите“. Тази линия е също един вид „пътека“. Тя ви е добре позната в реалния живот, но на сцената трябваше отново да я отъпвате. Редом с тази правилна линия, у Названов е натрупан друг неправилен навик. Той е създаден от шаблони и условности. И той, против волята си, се отклоняваше. Тави неправилна линия може да се оприличи на междуселския път, изровен от колелата. Пътят всяка минута отвеждаше Названов на страна от вярното направление — към простия занаят. За да избегне тази линия, той трябваше да търси отново да прокарва вярната линия на физическите действия. Тя може да се сравни с отъпканата трева в гората. Сега Названов трябва още повече да я „отъпче“, докато тя се превърне в „пътека“, която веднаж завинаги да определи правилния път на ролята.

Тайната на моя метод е ясна. Тя не се намира в самите физически действия като такива, а в тази правда и вяра в тях, като тези действия ни помагат да извикаме и да чувствуваме в себе си.

Подобно на малките, средни, големи и най-големи късове, действия и др. съществуват в нашата работа и малки, големи, най-големи правди и моменти на вяра в тях. Ако не можеш да обхванеш изведнаж голямата правда на цялото, голямо действие, трябва да го разделиш на части и да се мъчиш да повярваш поне на най-малката от тях.

Аз постъпих така, когато отъпках пътека в дола и гората. Тогава ме ръководеха и най-малките намеци, въспоменания за верния път (пънове, трапове, хълмчета). С Названов аз също вървях не по големите, а по най-малките физически действия, като търсех в тях

малките правди и моменти на вяра. Едните раждаха други, те заедно предизвикваха трети, четвърти и т.н. На вас ви се струва, че това е малко? Лъжете се, това е много. Знаете ли, че често от усещането на една малка правда и един момент на вяра в истинността на действието артистът изведнаж проглежда, може да се почувствува в ролята, и да повярва в голямата правда на цялата пиеса? Един момент от жизнената правда подсказва верния тон на цялата роля.

Колко такива примери бих могъл да ви приведа от моята практика! Случва се през време на условната, занаятчийска игра на актьора нещо неочеквано: пада стол, или артистката си изпуска кърпата и трябва да се повдигне, или се е изменил мизансценът и трябва неочеквано да се премести мебел. Подобно на това, както притокът на чист въздух освежава задушната стая, така и случайността, вмъкнала се от истинския живот в условната атмосфера на сцената, оживява мъртвата, шаблонна игра.

Артистът трябва да вдигне кърпата или стола неочеквано, тъй като случайността не е репетирана с ролята. Такова неочеквано действие става не по актьорски, а по човешки и създава истинска, жизнена правда, на която не може да не се вярва. Такава правда рязко се отличава от условната, театрална, актьорска игра. Всичко това извиква на сцената живо действие, взето от самата истинска действителност, от която актьорът се е отклонил. Понякога е достатъчен такъв момент, та актьорът да тръгне по верен път или да му се даде нов творчески тласък. От него сякаш протича съживителен ток по цялата представяна сцена, а може би дори и по цялото действие или по цялата пиеса. От артиста зависи да вмъкне ли в линията на ролята случайния момент, вмъкнал се от живия, човешки живот, или да се отрече от него и го изхвърли от ролята.

Иначе казано, артистът може да се отнесе към случайността в качеството си на действуващо лица от писата и да включи тази случайност само за един път в партитурата на ролята, в линията на живота ѝ. Но той може също за секунда да излезе от ролята, да отдалечи против волята си попадналата на сцената случайност, т.е. да вдигне кърпата или стола, а после отново да се върне към условния живот на сцената, към прекъснатата актьорска игра.

Ако една малка правда и момент на вяра могат да доведат актьора в творческо състояние, то цял ред такива моменти, логически и

последователно редуващи се един след друг, ще създадат твърде голяма правда и цял дълъг период от истинска вяра. При това едните ще поддържат и усилват другите.

Не пренебрегвайте малките физически действия и се учете да се ползвате от тях заради правдата и вярата в истинността на това, което правите на сцената.

Аркадий Николаевич каза:

— Знаете ли, че малките физически действия, малките физически правди и моменти на вяра в тях придобиват на сцената голямо значение не само в простите места на ролята, но и в най-силните, кулминационни места, при преживяването на трагедията и драмата? Ето, например: с какво сте заети, когато играете втората, драматическа половина на етюда „изгаряне на парите“? — обърна се към мене Аркадий Николаевич. — Вие се хвърляте към камината, изваждате от огъня пачка пари, после свестявате гърбавия, тичате да спасите бебето и т.н. Ето етапите на физическите действия, по които естествено и последователно се развива създаваният от вас физически живот на ролята в най-трагическата сцена на етюда.

А ето и друг пример:

С какво е зает близкият приятел или жената на умиращия? Със запазване спокойствието на болния, изпълнение предписанията на лекаря, измерване температурата, компреси, синапени пластири. Всички тези малки действия придобиват решаващо значение за живота на болния и затова се изпълняват като свещенодействие, в тях се влага цялата душа. И не е чудно: при борбата със смъртта небрежността е престъпна, тя може да убие болния.

А ето ви и трети пример:

С какво е заета леди Макбет в кулминационния момент на трагедията? С просто физическо действие: измиване на кървавите петна от ръцете.

— Извинете, моля — Говорков побърза да защити Шекспир. — Нима великият писател е създавал своите шедьоври, за да си мият, разбирате ли, неговите герои ръцете или да извършват други натуралистични действия?

— Какво разочарование, нали? — иронизира го Торцов. — Да не се мисли за „трагическото“, да се откажете от любимото от вас най-напрегнато, актьорско напъване, от пресилването, от „патоса“ и „вдъхновението“ в кавички! Да забравите за зрителя, за

произвежданото върху него впечатление и вместо всички подобни актьорски прелести да се ограничите с малки физически, реалистически действия, с малки физически правди и искрена вяра в тяхната истинност!

След време ще разберете, че това е нужно не за натурализма, а за правдата на чувството, за вярата в неговата истинност, че и в самия живот възвишените преживявания често се проявяват в най-обикновени малки натуралистически действия.

Ние, артистите, трябва широко да се ползваме от това, че тези физически действия, поставени всред важни предлагани обстоятелства, придобиват голяма сила. В тези условия се създава взаимодействието на тялото и душата, на действието и чувството, благодарение на което външното помага на вътрешното, а вътрешното предизвиква външното: измиването кървавите петна помага за изпълнение на честолюбивите планове на леди Макбет, а честолюбивите планове я карат да измира кървавите петна. Ненапразно в монолога на леди Макбет през всичкото време се редуват грижата за петната със спомените за отделните моменти от убийството на Банко. Малкото реално, физическо действие на измиване петната добива голямо значение в по-нататъшния живот на леди Макбет, а големият вътрешен стремеж (честолюбивите планове) се нуждае от помощта на малкото физическо действие.

Но има още по-проста и практическа причина, защо правдата на физическите действия придобива важно значение в минути на творчески подем. Работата се състои в това, че в силната трагедия артистът трябва да довежда себе си до висшата точка на творческото напрежение. Но не е лесно против волята си да постигнеш това възвищено напрежение, което се ражда само от творческо увлечение! При такъв противоестествен подход не е трудно да се объркаш и вместо истинско чувство да извикаш просто, занаятчийско, актьорско пресилване и мускулно напрежение. Пресилването е леко, познато, обикновено до механическа заученост. Това е пътят на най-малкото съпротивление.

За да се запазим от тази грешка, трябва да се уловим за нещо реално, устойчиво, органическо, осезаемо. Ето тук ни е необходимо ясното, точното, вълнуващото, но лесно изпълнимо физическо действие, типично за преживявания момент. То ще ни отправи

естествено, механически по верния път, и в трудните за творчество моменти няма да ни позволи да се отклоним по лъжлив път.

Именно в тези минути на повишени преживявания в трагедията и драмата простите, правдиви физически действия, за които е лесно да се улови актьорът, получават изключително по важността си значение. Колкото са по-прости, по-достъпни и по-изпълними, толкова по-лесно е да се уловим за тях в трудния момент. Вярната задача ще ни доведе към вярна цел. Това ще запази актьора от пътя на най-малкото съпротивление, т.е. от шаблона, от занаята.

Има и още едно извънредно важно условие, което дава още по-голяма сила и значение на простото, малко, физическо действие.

Това условие се заключава в следното: кажете на актьора, че неговата роля, задача, действие са психологични, дълбоки, трагични, и веднага той ще започне да се напряга, да пресилва самата страст, „да я къса на парчета“, или да се къпе в своята душа и напразно да насиљва чувството си.

Но ако дадете на артиста най-простата физическа задача и я обвиете с интересни, вълнуващи предлагани обстоятелства, той ще започне да изпълнява действието без да се плаши и без да се замисля над това скрито ли е в това, което прави, психология, трагедия или драма.

Тогава чувството на правдата ще стъпи в своите права, а това е един от най-важните моменти на творчество, към които ни довежда артистическата психотехника. Благодарение на такъв подход чувството се спасява от насилие и се развива естествено и пълно.

У големите писатели дори най-малките физически задачи са заобиколени с големи и важни предлагани обстоятелства, в които са скрити съблазнителни възбудители за чувствата.

Така че, както виждате, в трагедията трябва да постъпваме обратно на това, което прави Умнов, а именно: да не изискваме от себе си вътрешното чувство, а да мислим само за правилното изпълнение на физическото действие в окръжаващите ни по писата предлагани обстоятелства.

Към трагическите моменти трябва да се приближаваме не само с напъване и насилие, както Умнов, но и без дърпане и нервничене, като Димкова, и при това не изведнаж, както това правят большинството актьори, а постепенно, последователно и логично, като усещаме всяка

малка и голяма правда на физическите действия и искрено вярваме в тях.

Когато усвоите такава техника на приближаване към чувството, у вас ще се изработи съвсем друго, правилно отношение към моментите на драматически и трагически подем. Те ще престанат да ви плашат.

Често пъти разликата между драмата, трагедията, фарса и комедията се състои само в онези предлагани обстоятелства, сред които протича действието на изобразяваното лице. Във всичко останало физическият живот тече еднакво. И във фарса и в трагедията хората седят, ходят, ядат.

Но нима това ни интересува? Важното е за какво става това; важни са предлаганите обстоятелства, „ако“-то. Те оживяват и оправдават действието. Последното получава съвсем друго значение, когато попада в трагически или други условия на живота на писаната. Там то се превръща в големи събития, в подвиг. Разбира се, това става с одобрението на правдата и вярата. Ние обичаме малките и големи физически действия за тяхната ясна, осезаема правда; те създават живота на нашето тяло, а това е половината от живота на цялата роля.

Ние обичаме физическите действия, защото те лесно и незабелязано ни въвеждат в самия живот на ролята, в нейното чувствуване. Ние обичаме физическите действия още и за това, че те ни помагат да задържим вниманието на артиста в областта на сцената, писаната, ролята и да направляваме вниманието му по устойчивата, здрава и вярно установена линия на ролята.

Аркадий Николаевич накара мен и Вюнцов да повторим това, което бе направено от нас на един от предидущите уроци в етюда „изгаряне на парите“. Аз бях в настроение, сравнително бързо си припомнх намереното тогава и изпълних всички физически действия.

Колко е приятно да се усеща на сцената правдата не само с душата, но и с тялото! В такова състояние актьорът чувствува под себе си почва, на която може твърдо да стои и да бъде уверен, че никой не може да го обърка!

— Колко е приятно актьорът да вярва в себе си на сцената и да чувствува, че и другите също му вярват! — извиках аз след свършване на играта.

— А какво ви помогна да намерите тази правда? — попита Аркадий Николаевич.

— Въображаемият обект! Нищото!

— Или, по-вярно, — физическите действия с това нищо — поправи ме Аркадий Николаевич. — Това е важен момент и трябва още да говорим за него. Помислете само: вниманието, разхвърляно по целия театър, се приковава към несъществуващия обект, към нищото. То се намира на сцената, в най-сгъстения живот на пьесата, то отвлича творящия от зрителите и от всичко, което е на сцената. Нищото съсредоточава вниманието на артиста отначало върху себе си, после върху физическите действия и ни кара да ги следим.

Нишото помогна и на вас да разчленявате големите физически действия на съставните им части и всяка от тях да изучавате поотделно. На времето си, в ранното ви детство, когато съсредоточено сте се учили да гледате, да слушате, да ходите, вие сте изучавали всяко малко, спомагателно, съставно действие. Извършете същата работа и на сцената. В артистическото детство също трябва да се учате на всичко от самото начало.

— А какво още ви помогна да достигнете правдата в етюда „изгаряне на парите“? — разпитваше Торцов.

Мълчех, понеже не можех изведнаж да съобразя.

— Помогна ви логиката и последователността на вашите действия, които се стремях да получа от вас. Това е още по-важен момент, върху който трябва да се спирате доста дълго.

Логиката и последователността също участвуват във физическите действия; те създават в тях ред, стройност, смисъл и помагат да се създава истинско, продуктивно и целесъобразно действие.

В реалния живот ние не мислим за това. Там всичко става от само себе си! Когато на пощата или в банката ни дават пари... ние не ги броим така, както това направи Названов до моето поправяне на етюда. В банката броят парите така, както това направи Названов след моята работа с него.

— Разбира се! В банката човек може да сбърка с някоя стотарка и всички се страхуват от това, а с нищото грешката не е страшна. На сцената загуба няма — разсъждаваха учениците.

— В живота, благодарение честото повторение на едни и същи обикновени действия, се създава, ако мога така да се изразя, „механическа“ логика и последователност на физическите и други действия — обясняваше Торцов. — Необходимите за подсъзнателно изостряне на вниманието и инстинктивна самопроверка се появяват сами по себе си и невидимо ни ръководят.

— Логика и пос... ледова... тел... ност на дейс... тви... я... та... механическа... изо... стре... ност... самопро... вер... ка — наблюскваше си Вюнцов в главата умните думи.

— Ще ви обясня какво означава „логика, последователност на действията“, „тяхната механичност“ и други названия, които ви плашат. Слушайте сега:

Ако трябва да напишете писмо, не започвате със запечатването на плика, нали? Вие пригответе хартия, перо, мастило, съобразявате какво трябва да предадете и излагате своите мисли на хартията. Едва след това вземате плика, надписвате го, слагате писмото и го запечатвате. Защо постъпвате така? Защото сте логични и последователни в своите действия.

А виждали ли сте, как актьорите пишат писмо на сцената? Те се хвърлят към масата, въртят безсмислено по въздуха перото над първия попаднал се лист хартия; как да е пъхат небрежно прегънатата хартия в плика, допират плика до устните си, и... готово.

Актьорите, които постъпват така, са нелогични и непоследователни в своите действия. Ясно ли ви е това?

— Ясно! — зарадва се Вюнцов.

— Сега да поговорим за механичността на логиката и последователността във физическите действия. През време на ядене вие не си бълскате главата над всички дреболии: как да държите вилицата и ножа, как да действувате с тях, как да дъвчете и гълтате. Вие хиляди пъти сте яли през живота си, всичко в този процес е свикване, стигащо до механичност, и затова става от само себе си. Вие инстинктивно разбираете, че без логика и последователност на действията не ще успеете да се нахраните и утолите глада си. Кой следи за логиката и за механическите действия? Вашето подсъзнателно изострено внимание, вашата инстинктивна самопроверка. Разбираете ли?

— Да... разбираме!

— Така става в реалния живот. На сцената е друго. Там, както знаете, ние изпълняваме действията не защото ни са жизнено, органически необходими, а защото авторът и режисьорът ни заповядват.

На сцената изчезва органическата необходимост от физическото действие заедно с неговата „механическа“ логика и последователност, заедно с толкова естественото в живота подсъзнателно внимание и инстинктивна самопроверка.

Как да минем без тях?

Трябва да заместим механичността със съзнателна, логична и последователна проверка на всеки момент от физическото действие. След време, благодарение на честото повтаряне, от само себе си се създава от този процес навик.

Ако само знаехте колко е важно по-скоро да привикнете към усещане логиката и последователността на физическите действия, към правдата, която те носят със себе си, към вярата в истинността на тази правда!

Вие не можете си представи с каква бързина тези усещания и потребността от тях се развиват у нас след правилни упражнения.

Това е малко: потребността от логика и последователност, от истина и вяра сама по себе си се пренася във всички други области — в мисълта, желанията, чувствата, с една дума — във всички елементи.

Логиката и последователността ги дисциплинират, а особено — вниманието. Те ни привикват да задържаме обекта на сцената или вътре в себе си, да следим за изпълнение на дребните съставни части не само на физическите, но и на вътрешните, душевни действия.

Като почувствувах външната и вътрешна правда и ѝ повярваме, от само себе си се създават отначало вътрешните позиви за действие, а след това и самото действие.

Ако всички области на човешката природа на артиста заработят логично, последователно, с истинска правда и вяра, преживяването ще се окаже съвършено.

Да създадеш артисти, които се отнасят логично и последователно, с истинска правда и вяра към всичко, което става на сцената, в областта на пьесата и ролята — това не е ли велика задача!

За нещастие, урокът бе прекъснат от припадъка на Димкова. Трябваше да я изнесем и да повикаме доктора.

— По въпросителния поглед на Названов разбирам какво чака — каза Аркадий Николаевич, като влезе в клас. — Той желае по-скоро да научи как да овладее начина на въздействие върху чувството чрез малките физически действия.

В това много ще ви помогне работата над „безпредметното действие“.

Вие вече видяхте тази работа и знаете в какво се състои нейната помощ.

Спомняте си в началото, при изпълнение на етюда „изгаряне на парите“, Названов действуваше с нищото без всякакъв смисъл, без кормило и платна, без да знае какво прави, защото в него на сцената изчезна изостреното внимание, проверката, механическата логика. Аз взех ролята на съзнанието на Названов, помъчих се да го накарам да си спомня, да разбере смисъла и връзката между малките съставни части на голямото действие (пребояването на парите), логически и последователен вървеж на тяхното развитие. Аз приучвах Названов да си създава съзнателен контрол над всяко малко, спомагателно действие.

Видяхте до какво доведе това. Названов си спомни, узна, почувствува истината, живота в своите действия на сцената и започна истински, продуктивно и целесъобразно да действува. Днес той без особено старание си спомни всичко.

Нека Названов десетици, стотици пъти да повтори същата установена работа и тогава в неговите логически и последователни действия на сцената ще се създаде механичност.

— Виждате ли, може да се случи толкова да се упражним в безпредметните действия, че после, на представлението, когато, знаете ли, ни дадат реални неща, да не можем да се справим с тях и да се объркаме — присмиваше се Говорков.

— И наистина защо още отначало да не се упражняваме с истински предмети? — попита някой.

— Колко много неща ще ни трябват! — забеляза Шустов.

— Неотдавна ние строихме къща, мъкнахме греди и тухли — напомних аз.

— Има и други, по-важни причини. Тях ще ви ги обясни Говорков с практически пример — забеляза Аркадий Николаевич. — Говорков! Идете на сцената и пишете писмо с реалните вещи, които се намират на кръглата маса.

Говорков се качи на сцената и изпълни заповедта. Когато свърши, Торцов запита учениците:

— Следихте ли всичките му действия и повярвахте ли му?

— Не! — почти в един глас заявиха учениците.

— Какво пропуснахте и какво ви се стори неправилно?

— Първо, аз не забелязах от къде взе хартия, перо — каза един.

— Попитайте Говорков — кому и какво писа. Той няма да може да каже, тъй като сам не знае — забеляза друг.

— За толкова късо време не може да се напише и обикновена записка — критикуващ трети.

— А аз помня, и при това в най-малки подробности, как Дузе, в ролята на Маргарита Готие („Дамата с камелиите“ от Дюма) написа писмо на Арман. От тогава изминаха няколко десетки години, а и сега още помня всяка най-малка подробност от нейното действие — писането на писмото до любимия човек — забеляза Аркадий Николаевич.

После отново се обърна към Говорков:

— Сега извършете същото упражнение с „безпредметно действие“.

Трябаше дълго да се занимава, преди да успее да го упъти и му напомни стъпка по стъпка, логически и последователно всички малки съставни части на голямото действие. Когато Говорков си ги спомни и ги направи в последователен ред, Аркадий Николаевич попита учениците:

— Сега повярвахте ли, че пише писмо?

— Появяхме.

— Видяхте ли и запомнихте ли как и от къде той взе хартията, перото, мастилото?

— Видяхме и запомнихме.

— Почувствувахте ли, че преди да пише писмото, Говорков мълчаливо обмисляше съдържанието му и после логично и

последователно го пренасяше върху хартията?

— Почувствувахме.

— Какво заключение трябва да се направи от примера?

Ние мълчехме, понеже още не знаехме какво да отговорим.

— Заключението е следното — каза Аркадий Николаевич — че зрителят, като гледа действията на артиста на сцената, също трябва механически да чувствува „механичността“ на логиката и последователността на действията, която ние несъзнателно знаем в живота. Без това зрителят няма да повярва в правдата на това, което става на сцената. Дайте му тази логика и последователност във всяко действие. Дайте му я отначало съзнателно, а после, след време, и по навик тя ще стане обикновена до механичност.

— Има и още едно заключение — каза Говорков. — То се състои в това, че и с реалните предмети трябва да извършваме всяко физическо действие на сцената.

— Вие сте прав, но на сцената работата с реалните предмети се оказва по-трудна, отколкото с нищото — забеляза Торцов.

— Защо, знаете ли?

— Защото при реалните предмети много действия, инстинктивно, поради механичността в живота, сами се пропускат, така че играещият не успява да ги проследи. Да се уловят тези пропускания е трудно, а ако ги допуснем, получават се празници, които нарушават линията на логиката и последователността на физическите действия. На свой ред, нарушената логика унищожава правдата, а без правда няма вяра и преживяване, както у самия артист, така и у зрителя.

При „бездметното действие“ се създават други условия. При него по неволя трябва да се прикове вниманието към всяка най-малка съставна част на голямото действие. Без това човек не може да си припомни и изпълни всички спомагателни части на цялото, а без тях не може да се усети цялото голямо действие.

Отначало трябва да помислим, а после да изпълним действието. При това, благодарение логиката и последователността на нашите постъпки, по естествен път се приближаваме към правдата, от правдата към вярата и към самото истинско преживяване.

Сега разбирате защо на първо време ви препоръчвам начина с „бездметните действия“ и временно ви лишавам от реалните

предмети.

Отсъствието им ви кара по- внимателно, по-дълбоко да вниквате в самата природа на физическите действия и да я изучавате.

С жадност и страст се уловете за предлагания от мен начин на упражнения и с тяхната помощ доведете действието до органическата правда.

— Извинете, моля, — възрази Говорков — нима може безпредметното действие да се нарича физическо и дори органическо?

Подкрепи го Шустов. И той намираше, че действието с реалните, истински обекти и действието с въображаемите обекти (с нищото) — по своята природа са два различни видове действия.

— Например, пиенето на вода. То предизвиква цял ред действително физически и истински органически процеси: всмукване на течността в устата, вкусови усещания, гълтане...

— Ето, ето! — прекъсна го Торцов. — Всички тези тънкости трябва да се повтарят и при безпредметното действие, тъй като без тях не може да има гълтане.

— С какво да се повтори, когато в устата няма нищо?

— Гълтайте слюнка, въздух, не е ли все едно! — предложи Аркадий Николаевич. — Вие ще ме уверявате, че не е същото като да гълташ вкусно вино. Съгласен съм. Има разлика. Но и при това ще останат много моменти на физическа правда, достатъчни за нашите цели.

— Извинете, моля, такава работа отвлича от главната същност на ролята. В живота пиенето става от само себе си и не изисква внимание — продължаваше Говорков.

— Не, когато опитвате течността на вкус, тогава се изисква вашето внимание — възразяваше Аркадий Николаевич.

— Но когато не се опитва вкусът, тогава човек не се замисля.

— При безпредметните действия става същото. Както вече ви казах, — направете ги стотина пъти, разберете, спомнете си всички техни отделни, съставни моменти и тогава вашата природа ще узнае, почувствува познатото действие и сама ще ви помогне при неговото повторение.

* * *

След урока, докато учениците се сбогуваха и се разотиваха, Аркадий Николаевич даваше указания на Иван Платонович. Аз ги чух, тъй като Торцов говореше високо:

— С учениците трябва да се постъпва също така. Нека в първо време преподавателят вземе върху себе си ролята на съзнанието на ученика и да му посочва погрешно пропуснатите от него малки, съставни, спомагателни действия.

На свой ред нека учениците помнят, че те трябва да знаят тези съставни части на големите действия и техния логически, последователен ход на развитие. Трябва да приучат своето внимание упорито да следи точното изпълнение наисканията на природата в областта на действието; трябва винаги да чувствуват на сцената логиката и последователността на физическите действия, това да стане тяхна естествена потребност и нормално състояние на сцената; трябва да обичат всяка малка съставна част на големите действия, както музикантът обича всяка нота от предаваната от него мелодия.

До сега ти винаги следеше учениците истински, продуктивно и целесъобразно да действуват на сцената, а не да се представляват за действуващи. Това е хубаво! Продължавай и занапред същата работа на уроците по „трениране и дресиране“. Като преди да пишете писма, нареждайте масата за ядене, пригответе разни яденета, пийте въображаем чай, шийте си дрехи, построявайте си къщи и др. и др. Но само че от сега нататък извършвайте всички тези действия безпредметно, с нищо, като помните, че тези упражнения са ни нужни за утвърждаване вътре в артиста истинската, органическа правда и вяра чрез физическите действия.

Сега Названов знае как нищото го накара да вникне във всеки момент от физическото безпредметно действие на пребояване на парите. Дovedете тази извънредно важна работа на вниманието до висока степен на техническо съвършенство. След това заобиколете същото физическо действие с най-разнообразни предлагани обстоятелства и магическото „ако“. Например: ученикът напълно познава физическия процес на обличане. Попитай го: „Как се обличате през свободен ден, когато не трябва да бързате за училище?“

Нека той си припомни и се облече така, както се облича, през свободен ден.

„Как се обличате в работен ден, когато имате още много време до започване на занятията?“

Също, когато закъснява за училище.

Също, когато в къщи има тревога или пожар.

Също, когато не си е в къщи, а на гости и т.н.

Във всички тези моменти хората се обличат физически почти еднакво: съвсем еднакво всеки път обуват панталоните, връзват вратовръзката, закопчават копчетата и пр. Логиката и последователността на всички тези физически действия почти не се променя при никакви обстоятелства. Тази логика и последователност трябва веднаж завинаги да се усвои, да се изработи в съвършенство, във всяко дадено физическо действие. Менят се предлаганите обстоятелства и магическите или други „ако“, всред които стават, едни и същи физически действия. Околната обстановка оказва влияние върху самото действие, но затова няма защо да се грижим. Вместо нас за това се грижи самата природа, жизненият опит, навикът, самото подсъзнание. Те следят вместо нас всичко, което трябва. Ние трябва да мислим само физическото действие да се изпълнява правилно в дадените предлагани обстоятелства, логично и последователно.

Ето в тази работа — изучаване и поправяне на действието — много ще ви помогнат упражненията с „безпредметното действие“, чрез което ще узнаете правдата. Ето защо придавам на тези упражнения съвсем изключително значение и още веднаж те моля, Ваня, да се отнесеш към тях с изключително внимание.

— Да! — отговори по военному Иван Платонович.

Логиката и последователността на физическите действия здраво влязоха в нашето съзнание. Само с тях е заето нашето внимание през време на упражненията, етюдите, тренирането, дресирането и др. Ние си измисляме всевъзможни опити в клас и на сцената. Освен това грижата за логиката и последователността на физическите действия влязоха в нашия реален живот. Създаваме си един вид игра, която се състои в непрестанното следене един друг и в уличаване в нелогичност и непоследователност на физическите действия.

Ето, например, днес понеже закъсня нареддането на училищната сцена, трябваше да чакаме урока на Аркадий Николаевич в коридора съседен на училищния театър. Изведнаж Малолеткова изпища:

— Милички, не мога! Изгубила съм си ключа от стаята!

Всички почнаха да търсят загубеното.

— Не е логично! — закачаше Говорков Малолеткова.

— Вие най-напред се навеждате, а после, разбирате ли, започвате да съобразявате къде да търсите! От това заключавам, виждате ли, че извършвате физическите действия не за търсене, а за кокетство с нас, зрителите.

— Ой, милички, залепи се — горещеше се Малолеткова.

През това време Вюнцов вървеше след Веляминова.

— Хей, готово! Загуби! Не е последователно, не вярвам! Търсите с ръка по дивана, а гледате мене. Разбира се, грешите! — не я оставяше на мира Вюнцов.

Добавете към това забележките на Пущин, Веселовски, Шустов, отчасти и моите, и ще ви стане ясно, че положението на търсещите беше безизходно.

— Глупави деца! Не смейте да се осакатявате! — неочеквано се раздаде гръмовитият глас на Аркадий Николаевич.

Учениците замръзнаха в недумение.

— Насядайте всички по пейките, а вие, Малолеткова и Веляминова, се разхождайте по коридора! — заповядваше Аркадий Николаевич с необикновено строг за нас глас.

— Не така! Нима така се ходи! Петите навътре, пръстите навън! Защо не си свивате колената? Защо в бедрата има малко движение? Следете за центъра на тежестта на вашето тяло! Без това няма смисъл, няма последователност във вашите движения! Не вярвам! Какво, не умеете да ходите ли? Къде е правдата и вярата в това, което правите? Защо се клатите като пияни? Гледайте къде стъпвате!

Аркадий Николаевич ставаше все по–взискателен, а колкото по–взискателен ставаше, толкова повече измъчваните ученички изгубваха самообладание. Торцов ги обърка до такава етапен, че те преставаха да разбираят къде им са коленете, петите, стъпалата. Като търсеха тези двигателни мускулни групи, на които Аркадий Николаевич даваше работа, бедните, объркани жени, превеждаха в действие не онова, което беше нужно. Това предизвикваше нови изисквания на учителя.

Свърши се с това, че те се объркаха и Веляминова замря посред коридора с широко разтворена уста и с очи, пълни със сълзи, като се страхуваше да се помръдне.

Когато погледнах Торцов, с учудване видях, че той и Рахманов са си покрили устата с кърпи и се тресат от смях.

Скоро шагата се разясни.

— Нима не разбирате, — говореше Аркадий Николаевич — че вашата глупава игра унищожава смисъла на мяя метод? Нима работата се състои във формалното установяване логиката и последователността на съставните части на голямото физическо действие? Не са ми нужни те, нужна ми е истинската правда на чувствованията и искрената вяра в нея от творящия артист.

Без такава правда и вяра всичко, което става на сцената, всички логически последователни физически действия стават условни, т.е. пораждат лъжа, на която не може да се вярва.

Най-опасното за мяя метод, за цялата система, за нейната психотехника, най-сетне за цялото изкуство, е формалното отношение към нашата сложна творческа работа, тясното, елементарно нейно разбиране. Да се научиш да разчленяваш големите физически действия на техните съставни части, формално да установяваш логиката и последователността между тези части, да измисляш съответните упражнения, да ги правиш с учениците, без да се грижиш за най-главното, т.е. за довеждане физическите действия до истинската правда и вяра, е работа лека и доходна!

Каква съблазън за експлоататорите на системата!

Няма нищо по-глупаво и вредно за изкуството от „системата“ заради самата „система“. Не може да се прави от нея цел, не може средството да се превръща в същност. В това е най-голямата лъжа.

Именно тази лъжа вие създавахте сега, през време на търсенето на нещо изгубено, когато влязох тук. Вие се улавяхте за всяко малко физическо действие не заради търсене на правдата и създаване вярата в нейната истинност, а за формалното изпълняване на логиката и последователността на физическите действия като такива. Това е глупава и вредна игра, която няма никакво отношение към изкуството.

Освен това, давам ви и приятелски съвет: никога да не отдавате своето изкуство, творчество, методи, неговата, психотехника и др. да бъде разкъсано от критиците и придиричките хора. Те могат да лишат артиста от здравия смисъл и да го доведат до паралич или вцепеняване. Защо да ги развивате в себе си и в другите с помощта на глупава игра? Оставете я, иначе в най-скоро време излишната предпазливост и панически страх от лъжата окончателно ще ви парализират. Търсете лъжата до толкова, доколкото тя ви помага да намирате правдата. Не забравяйте при това, че критикарят и придиричките хора най-много създават неправдата, тъй като този, към който са придиричви, въпреки волята си престава да изпълнява избраната от него действена задача и вместо нея започва да изопачава самата правда. В това изопачаване е скрита най-голямата лъжа. По дяволите критикарят и вън и вътре във вас, — т.е. и в гледащия зрител и още повече в самите вас! Критикарят с удоволствие се вселява във вечно съмняващата се душа на артиста.

Изработете в себе си здрав, спокоен, мъдър, разбиращ критик — най-добър приятел на артиста. Той не пресушава, а оживява действието, той помага да го възпроизвеждаме не формално, а истински. Критикът умее да гледа и вижда прекрасното, докато дребнавият придиричкът критикар вижда само лошото, а хубавото изпуска из погледа си.

Същото ще посъветвам този от вас, който следи работата на другите ученици. Нека тези, които контролират чуждото творчество, се ограничат с ролята на огледало и честно, без придирикане, да кажат: вярват ли или не вярват на това, което виждат и чуват; нека посочат тези моменти, които смятат за вярно предадени. Повече от тях не се иска.

Ако театралният зрител беше толкова строг и придирчив към правдата на сцената, както сте вие в живота, то ние, клетите актьори нямаше да можем да се явяваме на сцената.

— А нима зрителят не е строг към правдата? — попита някой.

— Той е строг, но не е придирчив като вас. Напротив! Добрият зрител най-много иска да вярва на всичко в театъра, иска сценичната измислица да го убеждава, и това желание често идва до наивност, стигаща до анекдоти.

Ще ви разправя един необикновен случай, който наскоро стана с мен.

Една вечер, у едни познати, дето се забавляваше младежта, старият Шустов направи ловък фокус. Той пред всички свали ризата на един от присъствуващите гости, без да му пипне палтото и жилетката, а като развърза само вратовръзката и разкопча копчетата на ризата.

Знаех в какво се състои тайната на фокуса, тъй като бях случаен свидетел на предварителните приготовления за него и чух как Шустов се уговаряше със своя помощник. Но аз забравих това, когато гледах самия фокус, и се възхищавах от стария Шустов в новата му роля.

След експеримента всички се учудваха и обсъждаха техниката на изпълнението на това, което видяха, и аз заедно с тях обсъждах фокуса, като забравих или по-вярно не исках да мисля за това, което знаех. Исках да го забравя, за да не се лиша от удоволствието да вярвам и да се възхищавам. Не мога да си обясня иначе това глупаво забравяне и наивност.

Театралният зрител също така иска да го „лъжат“, приятно му е да вярва в сценичната правда, и да забрави, че в театъра се играе, че не е истински живот.

Подкупвайте зрителя с истинската правда и вярата в това, което ще правите на сцената.

— Днес над втората част на етюда „изгаряне на парите“ ще извършим същата работа, която няколко дни по-рано извършихме над първата му част — обяви Аркадий Николаевич, като влезе в клас.

— Тази задача е по-сложна, може и да не я изпълним с успех — забелязах аз, като станах, за да отидем с Малолеткова и Вюнцов на сцената.

— Нищо, — успокои ме Аркадий Николаевич — аз ви давам този етюд, не за да го изпълните непременно с успех, а за да разберете по-добре при тази трудна задача какво не ви достига и на какво трябва да се учене. За сега правете това, което можете. Ако не успеете да овладеете целия етюд изведнаж, създайте поне част от него: създайте само линията на неговото външно физическо действие. Нека в нея се почувствува правдата.

Ето, например, можете ли за известно време да оставите своите работи, да отидете на повикването на жена ви в трапезарията и да погледате как къпе детето?

— Мога, това не е трудно!

Станах и тръгнах за съседната стая.

— О, не! — побърза да ме спре Аркадий Николаевич. — Оказва се, че и това не можете правилно да направите. Пък и така — да влизате на сцената в стаята и да излизате от нея зад кулисите — не е лесна работа. Затова не е чудно, че сега допуснахте толкова много непоследователни и нелогични действия.

Проверете сам колко малки, едва забележими, но необходими физически действия и истини пропуснахте. Ето, например: преди излизането вие бяхте зает не с дреболии, а с важни работи, т.е. с подреждането на обществени документи и проверка на касата. Защо изведнаж захвърлихте вашата работа, защо не тръгнахте, а избягахте от стаята, сякаш се спасявахте от срутване на тавана? Нищо страшно не се е случило: повиква ви жена ви и толкоз. Освен това, нима в живота бихте отишли при малко дете със запалена папироса в устата? Та бебето ще се разкашля от пушека. Пък и майката едва ли би пуснала

човек, който пуши в стаята, където къпят новородено. Затова предварително намерете място за папиросата, оставете я тук, в тази стая, а после вървете. Всяко от посочените малки, спомагателни действия не е трудно да се изпълни.

Така и направих: сложих папиросата в гостната и отидох зад кулисите, където чаках да вляза.

— Ето сега вие извършихте всяко от малките действия поотделно и от тях се образува едно голямо действие: излизане от трапезарията. Лесно е да му се повярва.

Моето връщане в гостната се подхвърли също на многобройни поправки, но този път защото не действувах просто; аз се спирах на всяка дреболия и повече отколкото трябваше я играх и преигравах. Това също създава лъжа на сцената.

Най-после стигнахме до най-интересния, драматичен момент. При връщането на сцената, отивайки обратно към масата, на която оставил книжата, видях, че Вюнцов ги гори и тъпо, по идиотски се радва на своята игра.

Като усетих трагичния момент, аз, като боеви кон, който е чул сигнал за настъпление, се хвърлих напред. Темпераментът ме подхвана и ме бълсна към пресилване, от което не успях да се сдържа.

— Стойте! Напуснахте правия път! Излязохте от релсите! Тръгнахте по лъжлива диря! — спря ме Аркадий Николаевич. — Проследете сам по пресните следи с какво живяхте сега.

— Представих трагедия — разказах се аз.

— А какво трябваше да правите?

Оказа се, че трябваше просто да затичам до камината и да извадя от огъня горящата пачка пари. Но за това по-рано трябва да си разчистя пътя, да отблъсна гърбавия. Така и направих. Но Торцов намери, че при такъв слаб тласък не може да става дума за катастрофа и за смърт.

— Как да предизвикам и оправдая по-рязко действие?

— Ето гледайте — каза ми Аркадий Николаевич. — Аз ще запаля тази хартия и ще я хвърля тук, в голямата пепелница, а вие застанете по-далече и щом видите пламъка, тичайте, за да спасите още недогорелите ѝ остатъци.

Едва Аркадий Николаевич направи това, за което говореше, аз се хвърлих към запалената хартия, по пътя бълснах Вюнцов и едва не му

счупих ръката.

— Виждате ли — улови ме Аркадий Николаевич — нима това, което направихте сега, прилика на това, което направихте преди? Сега можеше да се случи катастрофа, когато по-рано беше обикновена преструвка.

От моите думи, разбира се, не следва да заключите, че препоръчвам да се чупят на актьорите ръцете и да допускаме осакатяване на сцената. От тях следва само това, че вие не взехте под внимание едно важно обстоятелство, а именно: парите пламват за момент и за да ги спасите, трябва също така да действуват много бързо. Това вие не направихте и нарушихте истината и вярата в нея. Сега да вървим по-нататък.

— Как?... И повече нищо? — искрено се учудих аз.

— Какво още? Вие спасихте всичко, което можеше да се спаси, а останалото изгоря.

— А убийството?

— Нямаше никакво убийство.

— Как нямаше убийство?

— Е, да. За лицето, което вие представлявате за сега, не съществува никакво убийство. Вие сте огорчен от пропадането на парите. Но вие дори не забелязахте, че бълснахте идиота. Ако знаехте за станалото, навярно нямаше да се вкамените, а щяхте да побързате да помогнете на умиращия.

— Да, така е... но все пак трябва да се направи нещо в тази сцена. Та това е драматичен момент!

— Разбирам! Просто казано, вие искате да представите трагедия. Но по-добре е да се въздържите. Да вървим по-нататък.

Стигнахме до нов, труден момент: трябваше да се вкаменя или, по думите на Аркадий Николаевич, „трагически да бездействувам“.

Аз замрях и... сам почувствувах, че пресилвам.

— Ето ги, милички! Стари-стари, познати от времето на баба и дядо! И още колко здрави, силни, закоравели шаблони! — дразнеше ме Торцов.

— В какво се проявяват те?

— Опулени от ужас очи, трагическо потриване на челото, стискане главата с ръце, прекарване на пръстите по косата, притискане

ръцете към сърцето. Всички тази шаблони съществуват от триста години.

— Сега хайде да разчистим тази смет! — командаваше той. — Долу всички шаблони! Оставете играта с челото, със сърцето, с косите! Вместо тях дайте ми най-малкото, но истинско, продуктивно и целесъобразно действие, правдата и вярата.

— Как мога да дам действие в драматическо бездействие? — чудех се аз.

— А как мислите; има ли действие в драматическото или друго бездействие? Ако има кажете в какво се състои.

Трябваше да претърся всички кътчета на паметта си, за да си спомня с какво е зает човек в момент на драматическо бездействие. Аркадий Николаевич ми разказа следния случай:

— На една нещастна жена трябвало да се съобщи ужасната новина за неочекваната смърт на мъжа ѝ. След дълго, предпазливо подготвяне печалният вестител трябвало да произнесе фаталните думи. Бедната жена замряла. Но лицето ѝ не изразило нищо трагическо (не както на сцената, където актьорите в такива моменти обичат да си поиграят). Замирането, при пълното отсъствие на изразителност, било страшно. Трябвало да останат неподвижни няколко минути, за да не нарушат извършващия се в нея вътрешен процес. Най-после се раздвижили и това я избавило от вцепеняването. Тя се опомнила и... паднала в несвист.

След дълго време, когато станало възможно да говорят за миналото, попитали я за какво е мислила в момента на своето трагическо бездействие?

Оказалось се, че пет минути преди известието за смъртта тя се готовела да отиде някъде за покупка на разни неща за мъжа си. Но понеже той е умръял, трябвало да прави нещо друго. Какво? Да създаде нов живот? Да се прости със стария? Преживяла в един момент целия минал живот, застанала лице в лице с бъдещето, тя не успяла да го отгатне, не намерила за по-нататъшния живот необходимото равновесие... и загубила съзнание от своята безпомощност. Съгласете се, че няколкото минути драматическо бездействие са били достатъчно активни. И наистина: да преживееш в толкова късо време своето дълго минало и да го оцениш! Това не е ли действие?

— Разбира се, но то не е физическо, а чисто психическо.

— Добре, съгласен съм. Нека това да бъде не физическо, а никакво друго действие. Да не се замисляме много над названието и да не го определяме точно. Въз всяко физическо действие има нещо от психическото, а в психическото — от физическото.

Един известен учен казва, че ако се опитаме да опишем своето чувство, ще се получи разказ за физическо действие.

А от себе си ще кажа, че колкото е по-близо действието до физическото, толкова по-малко рискуваш да насиљваш чувството.

Но... добре, нека да е така: нека говорим за психиката, нека имаме работа не с външното, а с вътрешното действие, не с логиката и последователността на външните физически действия, а с логиката и последователността на чувствата. Толкова по-трудно и важно е да се разбере какво трябва да се прави. Човек не може да изпълни това, което сам не разбира, без риск да попадне в игра „изобщо“. Нужен е ясен план и линия на вътрешното действие. За да ги създадем, трябва да знаем природата, логиката и последователността на чувствата. До сега имахме работа с логиката и последователността на осезаемите, видими, достъпни за нас физически действия. Сега се сблъскваме с логиката, последователността на неуловимите, невидими, недостъпни, неустойчиви вътрешни чувства. Тази област и новата задача, застанала пред вас, е значително по-сложна.

Лесно е да се каже: природата, логиката и последователността на чувствата! Всичко това са най-сложни психологически въпроси, още малко изследвани от науката, която не ни е дала никакви практически указания и основи в тази област.

Нищо не остава, освен да намерим изход от трудното положение с помощта на своите, така да се каже, домашни средства. За тях ще поговорим следния път.

— Как да решим най-сложния въпрос за „логиката и последователността на чувствата“, без помощта на които не можем да оживим паузата на „трагическото бездействие“?

Ние сме артисти, а не учени. Нашата сфера е активността, действието. Ние се ръководим от практиката, от човешкия опит, от спомените из живота, от логиката, последователността, правдата и вярата в това, което правим на сцената. И аз от тази страна ще пристъпя към разрешаването на въпроса.

След известна пауза Аркадий Николаевич продължи:

— Този начин, на който ме е научила практиката, е смешно прост. Той се състои в това да се попитам: „Какво бих направил в реалния живот, ако бих изпаднал в «трагическо бездействие?»“ Отговорете си само на този въпрос — искрено, по човешки, и нищо повече.

Както виждате, и в областта на чувствата аз се обръщам за помощ към простото физическо действие.

— Виждате ли, не мога да се съглася с това, защото в областта на чувствата няма физически действия; там има психологически.

— Не, лъжете се. Преди да вземе решение, човек до последна степен активно действува вътре в себе си, в своето въображение: той вижда с вътрешно зрение какво и как може да стане, той мислено изпълнява набелязаните действия. Освен това, артистът физически чувствува това, за което мисли, и едва сдържа в себе си вътрешния подтик за действие, като се стреми към външно въплъщение на вътрешния живот.

— Мисловните представи за действие помагат да се извика най-важното — вътрешната активност, подтикът към външно действие — настояващо на своето Аркадий Николаевич. — При това забележете, че целият процес става в тази област, която се явява наша сфера за нормално, естествено творчество. Нали цялата работа на артиста става не в действителния, реален, „същински“, а във въображаемия,

несъществуващ, но който може да съществува, живот. Той се явява за нас, артистите, истински живот.

Затова твърдя, че ние, артистите, като говорим за въображаемия живот и действия, имаме право да се отнасяме към тях като към истински, реални, физически действия. Затова начинът за познаване логиката и последователността на чувствата чрез логиката и последователността на физическото действие практически напълно се оправдава.

Както всяко при сложните задачи, всичко се обърка в главата ми. Трябаше да си спомня, да събера и оцена поотделно всеки факт, всяко предлагано обстоятелство на етюда: благополучие, семейство, дълг пред него и общественото дело, на което служа; отговорност на келнера, важност на оправдателните документи; любов, влечење към жената и сина; вечно стърчащия пред мен гърбав изрод; предстояща ревизия и общо събрание, катастрофа, страшно зрелище на горящите пари и документи; инстинктивния порив да ги спася; вцепеняване, безумие, провала. Всичко това се създаде в моята представа, в моите видения, и се отразяваше върху чувствата ми. Като поставех фактите на място, трябаше да разбера до какво те водят, какво ме чака занапред, какви улики има против мен.

Първата от тях е — голямата хубава квартира. Тя намеква за живот не според средствата, който довежда до разсипничество. Пълното отсъствие на пари в касата и наполовина изгорените оправдателни документи; мъртвият идиот и нито един свидетел на моята невинност; удавилото се дете. Тази нова улика говори за подготвяно бягство, за което бебето и гърбавият идиот щяха да бъдат голяма пречка. Съдът ще каже: „Ето защо злодеят най-напред е свършил с тях двамата.“

Смъртта на сина вмъква в престъпното дело не само мен, но и жена ми. Освен това, поради убийството на брата й, неизбежно ще станат усложнения в личните ни отношения. Затова и от нейна страна не мога да чакам застъпничество.

Всички факти, „ако“ и предлаганите обстоятелства така се смесиха и забъркаха в главата ми, че в първата минута не намерих друг изход, освен да бягам и да се скрия.

Но след секунда съмнението започна да гризе прибързаното решение.

„Къде да бягам? — казах си аз. — Нима животът на беглец е по-хубав от затвора, а самото бягство нима няма да се яви като най-силна улика против самия мен? Не, няма да бягам от съда, а ще разкажа всичко, както се случи. Защо да се страхувам? Аз не съм виновен. Не съм виновен ли? Е добре, докажи го!“

Когато обясних моите мисли и съмнения на Аркадий Николаевич, той ми каза:

— Запишете всички ваши съображения на книга, след това ги преведете в действие, именно защото те ви интересуват по въпроса: какво бих правил в реалния живот, ако изпаднеш в „трагическо бездействие“?

— Как да привеждаме съображенията в действие? — не разбираха учениците.

— Много просто. Да допуснем, че пред вас лежи списъкът на вашите съображения. Четете го. Хубава квартира, никакви пари, изгорени документи, двама мъртви и др.

Какво правихте, докато писахте и четехте тези редове? Вие си спомняхте, подбирахте, оценявахте случилите се факти, които могат да ви уличат. Ето ви първите съображения, приведени в действие. Четете по-нататък по списъка: като идвate до заключение, че положението ви е безизходно, вие решавате да бягате. В какво се състои вашето действие?

— Пререшавам предишния и създавам нов план — определих аз.

— Ето ви второто действие. Вървете по-нататък по списъка.

— По-нататък аз пак критикувам и унищожавам току-що замисления план.

— Това е вашето трето действие. По-нататък!

— По-нататък решавам, чистосърдечно да заявя това, което се е случило.

— Това е четвъртото ви действие. Сега остава само да изпълните всичко набелязано. Ако това бъде изпълнено не по актьорски — формално, „изобщо“, а по човешки — истински, продуктивно и целесъобразно, тогава не само във вашата глава, но и в цялото ваше същество, във всички негови вътрешни „елементи“, се създава живо, човешко състояние, аналогично със състоянието на изобразяваното от вас лице.

При всяко повтаряне на паузата на „трагическото бездействие“, в момента на самото ѝ изпълнение на сцената, преглеждайте отново вашите съображения. Всеки ден те ще ви се представят не напълно такива като предидущия път. Не е важно дали ще бъдат по-лоши или по-добри, важното е, че ще бъдат днешни, обновени. Само при това условие няма да повтаряте веднаж заученото, няма да си натрапвате шаблон, а ще разрешавате една и съща задача по новому, постепенно все по-добре, по-дълбоко, по-пълно, по-логично, по-последователно. Само при тези условия ще успеете да запазите в тази сцена живата, истинска правда, вяра, продуктивното и целесъобразно действие. Това ще ви помогне по човешки, искрено да преживявате, а не по актьорски, условно да представлявате.

По такъв начин, на въпроса „какво бих правил в състоянието на «трагическото бездействие»“, т.е. в много сложното психологическо състояние, вие си отговорихте не с научни термини, а с цял списък много логични и последователни действия.

Както виждате, ние по домашному, незабелязано, практически разрешаваме въпроса за логиката и последователността на чувствата в този малък мащаб, който сега ни е необходим за работата.

Тайната на метода се състои в това, че поради невъзможността сами да се оправим в сложния, психически въпрос за логиката на чувствата, оставяме го на спокойствие и пренасяме изследването в друга, по-достъпна за нас област — логиката на действията.

Така ние решаваме въпроса не по научен, а по чисто практически път — по житейски начин, с помощта на нашата човешка природа, жизнен опит, инстинкт, усет, логика, последователност и самото подсъзнание.

Като създаваме логическата и последователна външна линия на физическите действия, с това узnavаме, ако внимателно вникнем, че паралелно с тази линия вътре в нас се ражда друга — линията на логиката и последователността на нашите чувства. Това е ясно: вътрешните чувства незабелязано за нас пораждат действия и са неразрывно свързани с живота на тези действия.

Ето още един убедителен пример как логиката и последователността на оправданите физически и психически действия довеждат до правдата и вярата в чувствата.

Днес Аркадий Николаевич пак накара мен, Вюнцов и Малолеткова да изиграем етюда „изгаряне на парите“.

Отначало, в сцената на преброяването на парите, кой знае защо не ми вървеше и Аркадий Николаевич трябаше, както първия път, стъпка по стъпка да направлява моята работа. Като почувствувах правдата на физическите действия и като повярвах в тяхната истинност, аз се запалих: стана ми леко и приятно на сцената, въображението заработи правилно.

При преброяването на парите случайно погледнах гърбания — Вюнцов, и за пръв път пред мене застана въпросът: кой е той и защо постоянно стърчи пред очите ми? Докато не се изяснят взаимоотношенията ми с гърбания, стана ми невъзможно да продължа етюда.

— Виждате ли! — тържествуваше Торцов, когато му казах това.
— Малките истини поискаха все по-големи и по-големи.

Ето измислицата, която с помощта на Аркадий Николаевич съчиних за оправдаване на взаимоотношенията ми с партньора:

Красотата и здравето на моята жена са купени с цената на чудовищността на нейния брат-изрод. Работата се състои в това, че са близнаци. При раждането им животът на майката бил в опасност, акушерът трябало да прибегне до операция и да рискува живота на едното дете, за да спаси живота на другото и на родилката. Всички останали живи, но момченцето пострадало: то раства идиот и гърбаво. На здравите се струвало, че някаква вина е легнала върху семейството и постоянно крещи.

Тази измислица ме раздвижи и промени моето отношение към нещастния изрод. Аз почувствувах искрена нежност към него, започнах да го гледам с други очи и дори почувствувах нещо като угрizение на съвестта заради миналото.

Как се оживи цялата сцена на преброяването на парите от присъствието на нещастния идиот, който търсеше радост в горящите хартийки! От съжаление към него аз бях готов да го забавлявам с

всякакви глупости: почукване на пачките о масата, с комически движения и мимика, смешни жестове при хвърляне на хартиите в огъня и с други шеги, които ми идваха на ум. Вюнцов се отзоваваше на моите експерименти и добре реагираше на тях. Неговата чувствителност ме потикваше към нови измислици. Създаде се съвсем друга сцена: приятна, жива, топла, весела. Тя всяка минута извикваше отзук в зрителната зала. Това също ободряваше и насырчаваше. Но ето дойде моментът да отида в трапезарията. При кого? При жена си? А коя е тя? Сам по себе си израсна пред мен нов въпрос.

Този път също ми стана невъзможно да играя по-нататък, докато не се изясни въпросът — коя е моята жена. Съчиних извънредно сантиментална измислица. Дори не ми се иска да я записвам. Но въпреки това, тя ме вълнуваше и ме караше да вярвам, че ако всичко беше така, както го рисуваше моето въображение, то жена ми и синът биха ми станали безкрайно скъпи. С радост бих работил за тях безспорно.

Сред оживяващия живот на етюда, предишните актьорски начини на игра започнаха да изглеждат оскърбителни.

Колко леко и приятно ми беше да отида да погледам сина си, като го къпеха! Този път не трябваше да ми напомнят за папиросата, която сам грижливо оставих в гостната. Нежното и грижливо чувство към детето изискваше това.

Връщането към масата с книжата стана ясно и нужно. Та нали работя за жена си, за сина си и за гърбавия!

След като познах своето минало, изгарянето на обществените пари получи съвсем друго значение. Сега бе достатъчно да си кажа: „какво би направил, ако всичко това ставаше в действителност“ и веднага от безпомощност сърцето ми започна да бие по-силно. Колко страшно ми се представи близкото бъдеще, което надвисваше над мене! Трябваше да открия завесата на бъдещето.

Затова неподвижността ми стана необходима, а „трагическото бездействие“ се оказа пълно с действие. Едното и другото ми бяха нужни, за да съсредоточа цялата си енергия и сила върху работата на въображението и мисълта.

По-нататъшната сцена — опит за спасяване на вече умрелия гръблю — излезе естествена сама по себе си. Това е ясно при моето ново отношение към гърбавия, станал ми роднина и близък човек.

— Една правда логически и последователно търси и ражда други правди — каза Аркадий Николаевич, когато му обясних своите преживявания. — Отначало вие търсехте малките правди на действието „броене на парите“ и се радвахте, когато успяхте да си спомните до най-малки подробности как физическият процес броене на пари става в реалния живот. Като почувствувахте правдата на сцената в момента на броене на парите, почакахте да достигнете такава жизнена правда и в другите моменти, при сблъскването с действуващите лица: с жената и с гърбация. Вие поискахте да узнаете защо гърбавият постоянно стърчи пред вас. С помощта на житетската логика и последователност създадохте правдоподобни измислици, на които лесно може да се повярва. Всичко взето заедно ви накара да живеете на сцената естествено, по законите на природата.

Сега иначе започнах да гледам на омръзния ми етюд и той извика в мен живи отзуци на чувствата. Не може да не се признае забележителният метод на Торцов. Но струва ми се, че неговият успех се основава на действието на магическото „ако“ и на предлаганите обстоятелства. Те ме раздвижаха, а не създаването на физически и въображаеми действия. Затова не е ли по-просто да се започва направо с тях? Защо да губим време за физически действия?

Казах за това на Аркадий Николаевич.

— Разбира се! — съгласи се той. — Аз предлагах с това да се започне... отдавна, преди няколко месеца, когато за пръв път изиграхте етюда.

— Тогава ми беше трудно да раздвижа въображението си — спомних си аз.

— Да, а сега то се е пробудило и ви е леко не само да намирате измислици, но също вътрешно да ги преживявате, да чувствувате правдата и да ѝ вярвате. Защо стана такава промяна? Защото по-рано хвърляхте семената на въображението върху камениста почва и те загиваха. Вие почувствувахте правдата, но не вярвахте на това, което правехте. Външните кривения, физическото напрежение и неправилният живот на тялото са неблагоприятна почва за създаване на правда и преживявания. Сега имате правилен, не само душевен, но и физически живот. В него е цялата правда. Вие ѝ повярвахте не с ума, а с усещането на добавената органическа, физическа природа. Не е чудно, че при тези условия измислицата на въображението пуска

корени и дава плодове. Сега мечтаете не на вята, както по-рано, не в „пространството“, както по-рано, не „изобщо“, а значително по-обосновано. Сега мечтите имат не абстрактен, а реален смисъл. Те вътрешно оправдават външното действие. Правдата на физическите действия и вярата в тях възбужда живота на нашата психика.

Но най-важното от всичко, което узнахте днес, се заключава в следното: сега вие бяхте не на сцената, в жилището на Малолеткова, не играехте, а реално съществувахте. Там вие истински живеехте в своето въображаемо семейство. Такова състояние на сцената на наш език наричаме „аз съм“. Тайната се състои в това, че логиката и последователността на физическите действия и чувства ни доведоха до правдата, правдата извика вярата и всичко заедно създаде „аз съм“. А какво е „аз съм“? То означава: аз съществувам, живея, чувствувам и мисля еднакво с ролята!

Иначе казано, „аз съм“ довежда до емоция, чувство, преживяване.

„Аз съм“ — това е състена, почти абсолютна правда на сцената.

Днешното изпълнение е важно още с това, че то нагледно показва новото свойство на правдата. То се състои в това, че малките правди извикват големи, големите — още по-големи, по-големите — най-големи и т.н.

Достатъчно беше да извършите малките физически действия и да почувствувате в тях истинската правда и ви се стори, че недостатъчно правилно броите парите, поискава ви се да разберете за кого правите това, кого забавлявате и т.н. и т.н.

Създаването на сцената на състоянието „аз съм“ се явява резултат на свойството да се стремим към по-голямата правда.

Там където е правдата, вярата и „аз съм“, там неизбежно е и истинското, човешкото, (а не актьорското) преживяване. Това са най-силните „примамки“ за нашето чувство.

Като влезе в клас, Аркадий Николаевич заяви:

— Сега вече знаете какво нещо е правдата и вярата на сцената. Остава да проверим дали я има във всеки от вас.

Пръв беше извикан на сцената Говорков. Аркадий Николаевич му поръчаше да изиграе нещо.

Разбира се, на нашия главен представленджия му потрябва неговата неизменна партньорка — Веляминова.

Както винаги, те играеха никаква си безсмислица без да щадят живота.

След свършване на играта им Аркадий Николаевич каза на Говорков:

— От ваша гледна точка на ловък техник, който се интересува само от външното на сценичното представление, всичко ви се струваше правилно и вие се любувахте на майсторството си.

Но аз не ви съчувствувам, защото търся в изкуството естественото, органическо творчество на самата природа, която оживява мъртвата роля на истинския човешки живот.

Вашата лъжлива правда помага да се представляват „образите и страстите“. Моята правда помага да се създават самите образи и предизвикват самите страсти. Между вашето и моето изкуство има такава разлика, каквато съществува между думите „изглежда“ и „е“. На мен е нужна истинската правда — вие се задоволявате с правдоподобието. Нужна ми е вярата — вие се ограничавате с доверието на зрителите към вас. Като ви гледа зрителят на сцената, спокоен е, че всичко ще бъде направено по точно установлен начин на игра. Зрителят се доверява на вашето майсторство, както вярва на гимнастика, че няма да падне от трапеца.

Във вашето изкуство зрителят си е зрител. В моето изкуство той става неволен свидетел и участник в творчеството; той се увлича в живота, който става на сцената, и му вярва.

Вместо отговор на обяснението на Аркадий Николаевич, Говорков нервно заяви, че Пушкин има по-друго мнение за правдата в

изкуството. За да потвърди своето мнение, Говорков приведе думите на поета:

*„Тъмата на ниските истини ми е по-скъпа
от възвисяващата ни лъжа“.*

— Съгласен съм с вас... и с Пушкин също. Това доказват приведените мисли, в които поетът говори за лъжа, на която вярваме. Благодарение на тази вяра, лъжата ни възвисява. Ако я нямаше, нима можеше да съществува благодетелното, възвисяващо влияние на лъжата? Представете си, че на първи април, когато е прието хората да се лъжат, дойдат при вас и почнат да ви уверяват, че правителството е решило да ви издигне паметник за артистически заслуги. Ще се издигнете ли от такава лъжа?

— Не съм глупак, разбирате ли, и не вярвам на глупавите шеги!
— отговори Говорков.

— Така че, за да се възвисите, трябва да „появявате на глупавите шеги“ — хвана се за думите му Аркадий Николаевич.

— В други стихове Пушкин потвърждава почти същото мнение:

„От измислицата ще се облея със сълзи“.

Не можеш да се обливаш със сълзи от това, на което не вярваш.
Да живее лъжата и измислицата, на които ние вярваме, тъй като те могат да възвисят както артиста, така и зрителя! Такава лъжа става истина за този, който е повярвал в нея. Това още по-силно потвърждава, че на сцената всичко трябва да стане истинска правда във въображаемия живот на артиста. Но това не виждам във вашата игра.

Във втората половина на урока Аркадий Николаевич поправи току-що изиграната от Говорков и Веляминова сцена. Торцов проверяваше играта по малките физически действия и искаше да получи правдата и вярата също така, както това правеше с мен в етюда „изгаряне на парите“.

Но... стана инцидент, който трябва да опиша, защото предизвика доста поучително възражение. Това стана така:

Неочаквано Говорков престана да играе и стоеше мълчалив с нервно и зло лице, с треперещи ръце и устни.

— Не мога да мълча! Трябва, виждате ли, да се изкажа — започна той след известно време, като се бореше с вълнението си. — Или аз нищо не разбирам, и тогава трябва да напусна театъра, или, извинете, моля, това, на което тук ни учат, е отрова, против която трябва да протестираме.

Ето вече половин година, откакто ни карат да преместваме столовете, да затваряме вратите, да палим печките. В името на реализма скоро ще ни накарат да си чоплим носа. Но, извинете, моля, преместване столове по сцената не създава още изкуство. Правдата не се състои в показване на всевъзможни натуралистически глупости. По дяволите такава правда!

„Физически действия“? Не, извинете, моля! Театърът не е цирк. Там, разбирате ли, физическото действие — да уловиш трапеца или ловко да скочиш на коня — е извънредно важно, от това зависи животът на акробата.

Но великите световни писатели, извинете моля, не за това пишат своите гениални произведения, за да се упражняват техните герои във физическо действие! А нас само това ни карат да правим. Ние се задушаваме.

Не ни навеждайте към земята. Не свързвайте крилата ни! Дайте ни да полетим високо, близко към вечното... надземното... мировото, там, знаете ли, във висшите сфери! Изкуството е свободно! Нужен му е простор, а не малки правди. Нужен му е размах, знаете ли, за голям полет, а не за пълзене като бублечки по земята! Ние искахме красивото, облагородяващото, възвишеното! Не ни затваряйте небето!

„Прав е Торцов, че не пуска Говорков да хвърчи под облаци. Това той не може — мислех си аз. — Как? Говорков, архипредставленджията, иска да лети към небето?! Да прави изкуство, вместо да прави упражнения?!“

След като Говорков свърши, Аркадий Николаевич каза:

— Вашият протест ме учуди. До сега ви считахме актьор на външната техника, тъй като в тази област много ярко се проявяхте. Но ето неочаквано узнаваме, че вашето истинско призвание са

задоблачните сфери, че ви е нужно вечното, мировото, именно това, в което още никак не сте се проявили.

На къде най-после летят вашите артистически стремежи: тук ли, към нас, в зрителната зала, пред която се показвате, за която винаги представлявате, или на другата страна на рампата, т.е. на сцената, към поета, към артистите, към изкуството, на които служите, към „живота на човешкия дух на ролята“, която преживявате? Според вашите думи, стремите се към последното. Толкова по-добре! Проявете по-скоро вашата духовна същност и изхвърлете любимия си ваш начин на игра с тъй наречения възвишен стил, който е нужен на зрители с лош вкус.

Външната условност и лъжа са безкрили. На тялото не е дадено да лети. В най-добрая случай то може да подскочи няколко метра над земята, или да застане на пръсти и да се надигне на горе.

Летят въображението, чувството, мисълта! Само на тях са дадени невидими криле, без материя и плът; само за тях можем да говорим, когато мечтаем, по вашите думи, за „надземното“. В тях са скрити живите спомени на нашата памет, самият „живот на човешкия дух“, нашата мечта.

Ето кое може да прониква не само „във висините“, но и много по-далече — в онези светове, които още не са създадени от природата, а живеят в безграницата фантазия на артиста. Но именно те — вашите чувства, мисли, въображение — те летят по-далече от зрителната зала, на която вие сте роб. Затова те трябва да ви крещят с вашите думи: „Не ни притискайте към земята! Ние се задушаваме. Не ни връзвайте крилата! Дайте ни да полетим високо, близко към вечното, мировото! Дайте ни възвишеното, а не изтърканите актьорски шаблони!“

Аркадий Николаевич описа изтъркаността на актьорския патос и декламационния маниер на Говорков.

— Ако бурята на вдъхновението не подхваща вашите криле и не ви отнася като вихър, у вас трябва да се раздвижи линията на физическите действия, тяхната правда и вяра.

Но вие се страхувате от нея, намирате за унизително да правите задължителните за артиста упражнения. Защо искате да правите изключение от общото правило?

Танцьорките всяка сутрин се потят и пъшкат през време на своите задължителни упражнения преди вечерните полети на

„пръсти“. Певецът сутрин мучи, пее нотите, развива диафрагмата, търси в главата си и в носа резонатори, та вечер да излезе в пеене душата си. Артистите от всички видове изкуства не пренебрегват своя телесен апарат и физически упражнения, които изисква техниката.

Зашо вие искате да бъдете изключение? В същото време, когато се стремим да получим най-тясна, непосредствена връзка между нашата физическа и духовна природа, за да въздействуваме чрез едната върху другата, вие се стремите да ги разединявате. Освен това — вие дори се опитвате съвсем да се откажете (на думи, разбира се) от едната от половините на своята природа — от физическата. Но природата ви се е надсмяла, тя не ви е дала това, което толкова скъпите: възвишено чувство и преживяване, а вместо тях ви е оставила само физическата техника на актьорското представяне и самопоказване.

Вие повече от всички се опиянявахте от външния, занаятчийски начин, от актьорския декламаторски патос, от всевъзможните обикновени шаблони.

Кой от нас е по-близко до възвишено — вие ли, който се повдигате на пръсти и на думи „летите в небесата“, а всъщност сте цял във властта на зрителната зала, или аз, на който е нужна артистическата техника с нейните физически действия, та с помощта на вярата и правдата да предавам сложните човешки преживявания? Решавайте сам: кой от нас е повече на земята?

Говорков мълчеше.

— Чудно! — извика Торцов след пауза. — За възвишено най-много повтарят тези, които имат най-малко данни за него, които са лишени от невидимите крила за полет. Тези хора говорят за изкуство и творчество с лъжлив патос, неразбрано и заплетено. Напротив, истинските артисти говорят за своето изкуство просто и ярко.

Не принадлежите ли вие към числото на първите?

Помислете по този въпрос, а също и за това, че в ролите, предназначени ви от самата природа, бихте могли да станете прекрасен артист и полезен деятел в изкуството.

След Говорков игра Веляминова. За мое учудване, тя доста добре изпълни всички прости упражнения и по своему ги оправда.

Аркадий Николаевич я похвали, а после ѝ предложи, да вземе от масата ножа за разрязване на книги и да се заколи.

Щом се стигна до трагедия, Веляминова изведенаж стана банална, започнало „да разкъсва страстта на парчета“, а когато дойде до най-силното място, изведенаж неочеквано закрещя с див глас така, че всички ние не се сдържахме и се изкикотихме.

Торцов каза:

— Имах една леля, която се омъжи за аристократ и се оказа чудесна „светска дама“. С изключително изкуство, сякаш балансираше на острието на ножа, леля ми блестящо провеждаше своята великосветска „политика“ и във всички случаи излизаше победителка. И всички ѝ вярваха. Но веднаж трябвало да се подмаже пред роднините на знаменит покойник, когото опявали в препълнена църква. Като се приближила до ковчега, леля ми взела оперна поза, погледнала мъртвеца в лицето, издържала ефектната пауза и пред цялата църква издекламирала: „Сбогом, друже! Благодари за всичко!“ Но чувството на правдата ѝ изменило: тя направила кникс и никой не повярвал на мъката ѝ. Приблизително същото се случи сега с вас. В комедийните места изплетохте тантелен рисунък на ролята и аз ви вярвах, но в силното драматическо място направихте кникс. Изглежда, че имате странно чувство към правдата — чувствително към комедията и изкълчено в драмата. И вие, както Говорков, трябва да намерите своето истинско място в театъра. Навреме да разбереш своето „амплоа“ е важно нещо в нашето изкуство.

Аркадий Николаевич продължи прегледа на чувството към правдата и вярата в нея и пръв извика Вюнцов.

Той играеше с мен и Малолеткова етюда „изгаряне на парите“.

Аз твърдя, че първата половина Вюнцов преживяваше превъзходно, както никога. Той ме учуди този път с чувството за мярка и отново ме накара да се убедя в неговата безспорна дарба.

Аркадий Николаевич го похвали и веднага направи уговорка:

— Но защо в сцената на смъртта изиграхте такава „правда“, каквато никога не бихме искали да видим на сцената: напъни в корема, повдигане, уригване, страшна гримаса, конвулсии по цялото тяло...

На това място вие се отдадохте на натурализма заради самия натурализъм. На вас ви беше нужна правдата на смъртта заради самата правда на смъртта. Вие живеехте не със спомените за последните минути на „живота на човешкия дух“, а вас ви интересуваха зрителните спомени на външното, физическо умиране на тялото.

Това е неправилно.

В писата на Хауптман „Ханеле“ е допуснат натурализъм — но това е направено, за да се подчертава по-остро основната същност на цялата писана. Такъв начин, може да се приеме. Но защо без нужда да отбираме от реалния живот това, което трябва да се отхвърля като ненужна смет? Такава задача и такава правда са антихудожествени и впечатлението от тях ще бъде такова. Отвратителното не създава прекрасно, враната не ражда гъльб, от копривата няма да израснат рози.

Така че не всяка правда, която познаваме от живота, е добра за театъра.

Сценичната правда трябва да бъде истинска, неукрасена, но очистена от излишните житейски подробности. Тя трябва да бъде по реальному правдива, но поетизирана от творческата измислица.

Нека правдата на сцената да бъде реалистична, но тя трябва да бъде художествена и да ни възвисява.

— А в какво се състои такава художествена правда? — нервно попита Говорков.

— Зная какво искате: да поговорим за висшите материи на изкуството. Може, например, да ви разкажа, че между художествената и нехудожествената правда има такава разлика, каквато съществува между картина и фотографията: последната предава всичко, а първата само същественото; за да се запечати на платното това съществено, нужен е талантът на художника. Или, по повод играта на Вюнцов в етюда „изгаряне на парите“, може да се отбележи, че за зрителите е важно това, че гърбавият умира, а не че смъртта се придружава от такива и такива физиологически явления; това ще бъдат подробности на фотография, вредни за една картина. Само един съществен признак, който характеризира умирането, и толкова, а не всички признания от този род. Иначе главното — смъртта, загубата на близък човек — ще отстъпи на втор план, а ще изпъкнат второстепенните признания, от които на зрителя ще се повдига точно там, където би трябвало да плаче.

Виждате ли, известно ми е какво се говори в тези случаи, но аз мълча! Защо? Защото някои малко взискателни хора се успокояват: след късо обяснение, те вече всичко знаят за художественото в областта на творчеството. Твърдя, че такова съзнание е вредно. То не дава нищо и едновременно приспива любопитството, любознательността, които са крайно необходими за артиста.

Ако ви отговоря с решителен отказ, това напротив, ще ви възбуди, заинтригува, развълнува, ще ви накара да се наострите, сами да се вглеждате и търсите отговора на неразрешения въпрос.

Ето защо ви заявявам: не се наемам с думи да определя и формулирам художественото в изкуството. Аз съм практик и мога не на думи, а на дело да ви помогна да познаете, т.е. да почувствувате какво е художествената правда. Но за това ще трябва да се сдобиете с голямо търпение, защото мога да направя това само в продължение на целия курс, или по-вярно, това от само себе си ще ви стане ясно, когато преминете цялата „система“, след като сами проследите в себе си пътя на зараждането, очистването, кристализацията на простата житейска, човешка правда, в художествена. Това се създава не изведнаж, а в продължение на целия процес на формиране и растеж на ролята. *Като погълъщаме в себе си главната същност на ролята, като*

й даваме съответната красива сценична форма и израз, като отхвърляме излишното, ние с помощта на подсъзнанието, артистичността, таланта, усета, вкуса, правим ролята поетична, красива, хармонична, проста, ясна, облагородяваща и пречистваща зрителите. Всички тези свойства помагат на сценичното творение да не бъде само вярно и изпълнено с правда, но и художествено.

Ето тези извънредно важни усещания към красивото и художественото не могат да се определят със суха формула. Те искат чувство, практика, опит, собствена любезнителност и време.

След Вюнцов Малолеткова изпълни етюда с „подхвърленото дете“. Съдържанието на този етюд е следното: Малолеткова се връща в къщи и на прага намира подхвърлено дете. Скоро изтощеното дете умира на нейните ръце. Отначало тя с необикновена искреност се зарадва на намереното дете и се отнесе към него като към жива кукла. Тя скачаше, тичаше с него, повиваше го, целуваше го, любуваше му се, забравила, че има работа с парче дърво, завито в покривка.

Но неочеквано бебето престана да реагира на нейната игра. Малолеткова дълго се вглежда в него, за да разбере причината. При това лицето ѝ промени израза си. Колкото повече учудване и страх се отразяваше на него толкова тя ставаше по-съсредоточена. Тя предпазливо сложи детето на дивана и отстъпи. Като се отдалечи, Малолеткова окаменя в трагическо учудване. Ето всичко. Нищо повече. Но колко правда, вяра, наивност, младост, обаяние, женственост, вкус, истински драматизъм имаше в това! Колко красivo тя противопостави на смъртта на новороденото жаждата за живот на младото момиче! Колко тънко тя почувствува първата среща със смъртта на пълното с живот младо същество, за пръв път погледнало там, където вече няма живот!

— Ето художествената правда! — извика развлнуван Торцов, когато Малолеткова излезе зад кулисите. — Вярваш ѝ на всичко, тъй като всичко е преживяно и взето от истинския, жив живот, но не изцяло, а с избор, точно толкова, колкото трябва. Нито повече, нито по-малко. Малолеткова umee да гледа и вижда прекрасното и има мярка. Това са важни качества.

— Откъде такова съвършенство у съвсем млада, начеваща ученичка? — учудваха се някои завистливици.

— От природния талант и най-важно — от изключителното, прекрасно чувство за правда. Това, което е тънко, правдиво, то непременно е високо художествено. Какво може да бъде по-добро от неподправената, неизкълчена природна истина!

В края на урока Аркадий Николаевич ни каза:

— Струва ми се, че ви казах всичко, което може за сега да се каже за чувството на правда, лъжа и вяра на сцената.

Настъпва време да помислим как да развиваме и проверяваме този важен дар на природата.

Случай и предложи за такава работа ще се представят много, тъй като чувството на правдата и вярата се проявява на всяка крачка, във всеки момент на творчеството, става ли то в къщи, на сцената, на репетиция, или на представление. Всичко, което артистът прави и зрителят вижда в театъра, трябва да бъде проникнато и одобрено от чувството на правдата.

Всяко най-нищожно упражнение, свързано както с вътрешната, така и с външната линия на действие, изисква проверка и санкция на чувството на правдата.

От всичко казано е ясно, че за неговото развитие може да ни служи всеки момент от нашата школна работа, в театъра и в къщи.

Остава да се погрижим всички тези моменти да ни бъдат полезни, а не вредни, да ни помогнат за развитието и закрепването на самото чувство на правдата, а не на лъжата, фалша и пресилването.

Това е трудна задача, тъй като да се лъже и фалшиви е много по-лесно, отколкото да се говори и действува правдиво.

Трябва голямо внимание, съсредоточеност и постоянна проверка от преподавателя, за да расте и крепне правилно у учениците чувство на правдата.

Страхувайте се от навиците на лъжа и фалш на сцената, не позволяйте на лошите им семена да пускат корени във вас. Изкоренявайте ги безпощадно. Иначе плевелите ще се разраснат и ще заглушат у вас всички най-скъпоценни, най-нужни кълнове на правдата.

IX. ЕМОЦИОНАЛНА ПАМЕТ

Урокът започна с това, че Торцов ни предложи да се върнем към етюдите с лудия и със запалване на камината, които отдавна не бяхме повтаряли. Това предложение бе прието с възторг, тъй като на учениците им беше домъчняло за етюди.

Играехме с още по-голямо оживление. Не е чудно: всеки знаеше какво и как трябва да прави; дори се яви ускоряване от увереност. Пак, както и по-рано, при изплашването на Вюнцов, ние се хвърлихме на различни страни.

Само че сега изплашването не бе за нас неочеквано, ние имахме време да са подготвим за него и да съобразим кой на къде да бяга. Благодарение на това общото натрупване излезе по-отчетливо, по-отрепетирано и за това много по-силно от по-рано. Дори извикахме с висок глас.

Колкото за мен, аз, както и преди, се намерих под масата, само че не намерих пепелница и затова взех един голям албум. Същото може да се каже и за другите. Ето, например, Веляминова: първия път тя случайно изпусна възглавницата, като се сблъска с Димкова; днес не стана сблъскване, но въпреки това тя изпусна възглавницата, за да я вдигне, както миналия път.

Какво беше нашето учудване, когато след свършване на етюда Торцов и Рахманов ни заявиха, че по-рано нашата игра беше непосредствена, искрена, свежа, правдива, когато днес тя беше фалшивка, неискрена и направена. Оставаше ни само да разтворим ръце от учудване.

— Но ние чувствувахме, преживявахме! — говореха учениците.

— Всеки човек във всеки момент от живота си неизбежно чувствува нещо, преживява — отговори Торцов. — Ако не чувствувахме нищо и не преживявахме, нямаше да бъде жив човек, а мъртвец. Само мъртвите нищо не чувствуват. Въпросът е в това, какво именно „чувствувахте“ и преживявахте сега на сцената, в момента на творчество.

Хайде да разгледаме и сравним това, което бе по-рано, с това, което правихте днес при повторение на етюда.

Няма съмнение, че всички мизансцени, преминавания, външни действия, тяхната последователност, най-малките подробности на групировките са запазени с изумителна точност. Погледнете макар тази натрупана мебел, с която е барикадирана вратата. Може да се помисли, че е снета фотография или е нарисуван план за разместване на нещата и вие по този план отново сте направили същата барикада.

Така че цялата външна, фактическа страна на етюда е повторена с точност достойна за учудване, което показва, че вие притежавате чувствителна памет за мизансцен, групировка, физическо действие, движение, преминаване и др. Но нима е толкова важно как стояхте и се групирахте? За мен, зрителят, е много по-интересно да узная как действувахте вътрешно, какво чувствувахте? Нали нашите собствени преживявания, взети от действителността и премесени в ролята, създават нейния живот на сцената? Тези ваши чувства вие не дадохте. *Външното действие, мизансцените, групите, неоправдани от вътре, са формални, сухи и ненужни на сцената.* Ето в това се заключава разликата между сегашното и миналото изпълнение на етюда.

Първия път, когато въведох предположението за лудостта на неканения посетител, всички като един човек се съсредоточихте, замислихте над важния въпрос за самоспасение, всички оценявахте създадените обстоятелства и след като ги оценихте, започнахте да действувате. Това беше логически вярно приближаване, истинско преживяване и неговото въплъщение.

Днес, напротив, вие се зарадвахте на любимата игра и изведенаж, без да мислите, без да оцените предлаганите обстоятелства, взехте да копирате известните ви вече от предишния път външни действия. Това е неправилно. Първия път — гробно мълчание, днес — веселие и възбуждение. Всички се хвърлихте да пригответе нещата: Веляминова — възглавницата, Вюнцов — абажура, Названов — албума вместо пепелницата.

— Бутафорът забравил да я постави — оправдавах се аз.

— А първия път нима я бяхте приготвили в запас за всеки случай? Нима знаехте, че Вюнцов ща извика и ща ви изплаши? — иронизираше ме Аркадий Николаевич. — Странно! Как днес можахте да предвидите, че ще ви потрябва албум?! Струва ми се, че трябваше

случайно да ви попадне под ръка. Колко жалко, че днес тази или други случаиности не се повториха! А ето и още една подробност: първия път през всичкото време непрекъснато, упорито гледахте вратата, зад която беше въображаемият луд. А днес не бяхте заети с него, а с нас, т.е. с вашите зрители: с Иван Платонович и с мен. Вие се интересувахте да знаете какво впечатление ще ни направи вашата игра. Вместо да се криете от лудия, вие ни се показвахте. Ако първия път действувахте под вътрешното суфльорство на вашето чувство, интуиция, жизнен опит, днес сляпо, почти механически вървяхте по отъканата пътека. Вие повтаряхте първата сполучлива репетиция, а не създавахте нов, истински живот на днешния ден. Черпехте материал не от жизнените, а от театралните, актьорски спомени. Това, което първия път от само себе си се раждаше вътре и естествено се отразяваше в действието, днес изкуствено се наду, преувеличи, за да направи поголямо впечатление на зрителите. С една дума, с вас стана същото, което някога се случило с един младеж, който отишъл при Васил Василевич Самойлов за съвет да постъпи ли на сцената.

„Излезте, после пак влезте и повторете това, което сега ми казахте“, — предложил му знаменитият артист.

Младежът външно повторил своето първо влизане, но не съумял да върне преживяванията, изпитани от него при първото влизане. Той не оправдал и не оживил вътрешно своите външни действия.

Обаче нито моето сравнение с младежа, нито днешният ви неуспех трябва да ви смущават, — всичко това е в реда на нещата и ще ви обясня защо: работата се състои в това, че неочекваното, новото в творческата тема често се явява като най-добър възбудител за творчество. При първото изпълнение на етюда неочекваното бе на лице. Моето предположение за присъствието на луд зад вратата истински ви развълнува. Днес неочекваното изчезна, тъй като всичко ви беше добре известно, разбрано, ясно, като се включи дори и външната форма, в която ще се излее вашето действие. При такива условия струва ли си отново да се съобразява, да се справя с жизнения опит, с чувствата преживени в истинската действителност? Защо ви е тази работа, щом като вече всичко е създадено и одобрено от мен и Иван Платонович? Готовата външна форма е голяма съблазън за актьорите! Какво чудно има в това, че вие, които едва ли не за пръв път стъпвате на сцена, се съблазнихте от готовите форми и при това

показахте добра памет за външни действия? Колкото се отнася до паметта за чувствата, тя днес не се прояви.

— Памет за чувства ли? — мъчех се да си уясня.

— Да. Или както ще я наричаме *емоционална памет*. По-рано — по Рибо^[1] — я наричахме „афективна памет“. Сега този термин е изхвърлен и не е заместен с нов. Но нас ни е потребна някоя дума за нейното определяне и затова за сега сме се условили да я наричаме памет за чувствата — емоционална памет.

Учениците помолиха да им се обясни по-ясно какво се разбира под тези думи.

— Ще разберете това от примера, приведен от Рибо.

Двама пътешественици били застигнати от морския прилив върху една скала. Те се спасили и после предавали впечатленията си. Единият помнел всяко свое действие, как, къде, защо отишъл, къде се е спуснал, как се спуснал, къде скочил. Другият не помни почти нищо от тази област, а помни само преживените тогава чувства: отначало възторг, после настръхване, тревога, надежда, съмнение и най-после — състояние на паника.

Ето тези чувства се пазят в емоционалната памет.

Ако днес, при мисълта за етюда с лудия, у вас, подобно на втория пътешественик, се върнха всички преживени първия път чувства; ако заживеехте с тях и започнехте отново, истински, продуктивно и целесъобразно да действувате; ако всичко това станеше от само себе си, въпреки вашата воля, бих ви казал, че имате първокласна, изключителна емоционална памет.

Но за съжаление това е много рядко явление. Затова намалявам своите изисквания и казвам: ако почнехте етюда, ръководени само от външните мизансцени, но те да ви напомнят за преживените чувства, ако се отадаяхте на тези емоционални спомени и проведяхте етюда под тяхното ръководство, в този случай бих казал, че нямате изключителна, свръхестествена, но все пак добра емоционална памет.

Готов съм да намаля своите изисквания и да допусна, че сте започнали да играете етюда външно, формално, че познатите мизансцени и физически действия не са оживили свързаните с тях чувства, че у вас не се е явила дори потребност да оцените създадените предлагани обстоятелства, при които ви предстоеше да действувате, както това беше първия път. В такива случаи човек може да си помогне

с психотехниката, т.е. да въведе ново „ако“ и предлагани обстоятелства, отново да ги преоценни и възбуди спящото внимание, въображение, чувството на правда, вяра, мисли, а чрез тях и своите чувства.

Ако бяхте успели да изпълните всичко това, бих признал у вас съществуването на емоционална памет.

Но днес вие не проявихте нито една от посочените от мен възможности. Днес, подобно на първия пътешественик, вие с необикновена точност повторихте само външните действия, без да ги стоплите с вътрешно преживяване. Днес се грижихте само за резултатите. Ето защо ви казвам: вие не проявихте своята емоционална памет.

— Значи нямаме такава? — извиках аз с отчаяние.

— Не. Правите невярно заключение. Но това ще проверим на следния урок — спокойно отговори Аркадий Николаевич.

Днешният урок започна с проверката на моята емоционална памет.

— Помните ли, — каза Аркадий Николаевич — че ми разправихте в актьорското фоайе за силното впечатление, което ви е направил Москвин, когато дошъл на гастроли в ***? Нима и сегапомните спектаклите му толкова отчетливо, че само при мисълта за тях ви овладява същото възторжено състояние, което сте изпитали тогава, преди пет или шест години?

— Може би сега то да се повторя не с предишната острота, но аз доста се оживявам от тези спомени.

— Дотолкова ли силно, че когато мислите за тази впечатления, вашето сърце започва да бие ускорено?

— Да, ако много им се отдам.

— А как се вълнувате — душевно или физически, когато си спомните за трагичната смърт на вашия другар, за който ми разправяхте тогава във фоайето?

— Избягвам тези тежки спомени, понеже и до сега ми действуват угнетително.

— Ето тази памет, които ви помага да повтаряте всички познати, по-рано преживени от вас чувства, изпитани на гастролите на Москвин и при смъртта на вашия приятел, е емоционална памет.

Също както в зрителната памет пред вашия вътрешен поглед възкръсва отдавна забравен предмет, пейзаж или образ на човек, така също и в емоционалната памет оживяват по-рано преживените чувства. Изглежда, че те са забравени, но неочекано някакъв намек, мисъл, познат образ — и отново ви обхващат преживявания, понякога толкова силни, както първия път, понякога малко по-слаби, понякога по-силни, същите или в малко изменен вид.

Щом имате способността да побледнявате и да се изчервявате само при спомена за изпитаното, щом се страхувате да мислите за отдавна преживяното нещастие, — у вас има памет за чувство, или

емоционална памет. Само че тя е недостатъчно развита, за да се бори самостоятелно с трудните условия на публичното творчество.

Сега кажете ми, — обърна се Торцов към Шустов — обичате ли миризмата на момините сълзи?

— Обичам — отговори Паша.

— А вкуса на горчицата?

— Отделно — не, но с говеждо месо — да.

— А меката козина на котката или хубаво кадифе обичате ли да гладите?

— Да.

— И добре ли помните всички тези усещания?

— Помня ги.

— А обичате ли музиката?

— Обичам и нея.

— Имате ли любими мелодии?

— Разбира се.

— Какви, например?

— Много романси от Чайковски, Григ, Мусоргски.

— И помните ли ги?

— Да. Слухът ми не е лош.

— Слух и слухова памет — добави Торцов. — Изглежда, че обичате и живописта?

— Много.

— Имате ли любими картини?

— Имам.

— И също ли ги помиите?

— Много добре.

— А обичате ли природата?

— Кой не я обича!

— Добре ли запомняте изгледите, обстановката на стаите, формата на предметите?

— Запомням ги.

— И лицата също?

— Да, тези, които ми правят впечатление.

— Например, чие лице помните ясно?

— На Качалов, например. Видях го отлизо и ми направи силно впечатление.

— Значи имате и зрителна памет.

Всичко това са също повторни усещания, но те се предизвикват от паметта на петте чувства. Те не принадлежат към преживяванията, подсказани от емоционалната памет, и стоят отделно от нея.

Но въпреки това аз понякога ще говоря за петте чувства паралелно с емоционалната памет. Така е по-удобно.

Нужни ли са и до колко са необходими на артистите на сцената спомените за усещанията на нашите пет чувства?

За да решим този въпрос, да разгледаме всяко от тези усещания.

От всичките пет чувства зрението е най-отзовчиво при възприемането на впечатленията.

Слухът също е много чувствителен.

Ето защо най-лесно се въздействува върху нашите чувства чрез ухото и окото.

Известно е, че у някои художници вътрешното зрение е дотолкова силно, че могат да рисуват портрети на отсъствуващи.

У някои музиканти вътрешният слух е до толкова съвършен, че могат мислено да изслушат току-що изсвирената пред тях симфония, като си припомнят всички подробности на изпълнението и най-незначителните отклонения от партитурата.

Драматичните артисти, подобно на художниците и музикантите, притежават памет за вътрешно зрение и слух. С тяхната помощ те могат да запечатват и възкресяват в себе си спомените за зрителните и слухови образи, за лицето на человека, за неговата мимика, за линията на тялото, за походката, за маниерите, за движенията, за гласа, за интонацията на срещнатите в живота хора, за костюма им, за битовите и други подробности, за природата, за пейзажите и пр. Освен това човек, а още повече артистът, е способен да запомни и отново да възпроизведе не само това, което вижда и чува в реалния живот, но и това, което невидимо и нечуто се създава в неговото въображение. Артистите от зрителния тип обичат да им покажат на действие това, което искат от тях. И тогава те лесно усещат чувството, за което става дума. Напротив, артистите от слуховия тип искат по-скоро да чуят звука на гласа, речта или интонацията на лицето, което представят. У тях първият тласък за възбуждане на чувствата изхожда от слуховите спомени.

— А другите усещания на петте чувства? Нима и те са нужни на сцената? — заинтересувах се аз.

— Разбира се.

— Ако са нужни, то за какво и как да се ползваме от тях при сценичното творчество?

— Представете си, — обясни Аркадий Николаевич, — че играете първата сцена от третото действие на Чеховия „Иванов“. Или представете си, че някой от вас ще играе ролята на Кавалера ди Рипафрат от писаната на Голдони „Мирандолина“ и че трябва да изпадне в екстаз от бутафорското картонено рагу, което уж с необикновено изкуство му е приготвила Мирандолина. Тази сцена трябва да се изиграе така, че не само на вас, но и на всички зрители да им потекат слюнките. За това е необходимо в самия момент на изпълнението да имате поне приблизителната вкусова представа ако не за истинско рагу, то за някакво друго вкусно ядене. Иначе ще трябва само да представлявате, а не да преживявате вкусовото удовлетворение от яденето.

— А осезанието? То в коя писка може да ни потряба?

— А че в „Едип“, в сцената с децата, когато Едип, с извадени очи, ги опипва.

В този случай много би ви послужило добре развитото осезание.

— Но знаете ли, извинете, моля, добрият актьор ще изрази това без да тревожи чувствата си, с помощта само на техниката — заяви Говорков.

— Не вярвайте на такова самонадеяно твърдение. Най-съвършената актьорска техника не може да са сравнява с непостижимото, недосегаемото, най-тънко изкуство на самата природа. Много знаменити актьори, техници и виртуози от всички школи и националности съм видял през своя живот и твърдя, че нито един от тях не може да достигне онези висоти, до които несъзнателно се издига истинското артистическо подсъзнание, което действува под невидимото съфльорство на самата природа. Не трябва да се забравя, че много от най-важните страни на нашата сложна природа не се подават на съзнателно управление. Само природата умеет да владее тези недостъпни за нас страни. Без нейната помощ можем само частично, а не напълно да владеем нашия много сложен творчески апарат на преживяване и въплъщение.

Нека спомените за вкусовите, осезателните, обонятелните усещания да имат малко приложение в нашето изкуство, въпреки това понякога те получават голямо значение, но в тези случаи тяхната роля е само служебна, спомагателна.

— В какво се заключава тя? — разпитвах аз.

— Ще ви обясня с пример — каза Торцов. — Ще ви разправя един случай, който насокро наблюдавах: двама младежи, след някакъв нощен гуляй, си припомняха мотива на някаква изтъркана полка, която бяха слушали някъде, без да могат да си спомнят къде.

„Това беше... Къде беше? Ние седяхме до стълба или до колоната...“ — мъчително си припомняше единият от тях.

— Каква работа има тук колоната? — горещеше се другият.

— Ти седеше на ляво, а на дясното... Кой седеше на дясното? — изтискваше от зрителната си памет първият пияница.

— Никой не седеше и нямаше никаква колона. А че ядяхме щука по еврейски, ето това е вярно и...

— Миришеше на лош парфюм, одеколон — подсказваше първият.

— Да, да — потвърди вторият — миризмата на парфюм и щука по еврейски създаваха отвратително и незабравимо настроение.

Тези впечатления им помогнаха да си спомнят някаква дама, която седяла с тях и яла раци.

После те си представиха масата, наредбата ѝ, колоната до която, както се оказа, действително са седели. При това един от пияниците неочаквано запя руладата на флейтата и показа как музикантът я е изпълнявал. Припомниха си и самия капелмайстор.

Така постепенно оживяваха в паметта им спомените за усещанията на вкуса, обонянието, осезанието, а чрез тях и слуховите и зрителни впечатления, възприети през тази вечер.

Най-после един от пияниците си спомни няколко такта от изтърканата полка. Другият на свой ред, добави още няколко такта, а после двамата заедно запяха възкръсналия в паметта им мотив, като дирижираха подобно на капелмайстора.

Но с това не се свърши: пияниците си спомниха за някакво оскърбление, нанесено в пияно състояние, разпалено заспориха и в резултат пак се скараха.

От този пример се вижда тясната връзка и взаимодействие на нашите пет чувства, а също тяхното влияние върху въспоменанията на емоционалната памет. Така че, както виждате, на артиста е необходима не само емоционалната памет, но и паметта на петте чувства.

Поради заминаването на Торцов от Москва на гастроли, занятията ни временно се прекратиха. За сега трябваше да се задоволим с „трениране и дресировка“, с танци, гимнастика, фехтовка, постановка на глас (пене), поправяне на произношението и с научни предмети. Със спиране на уроците временно се прекъснаха и записките в дневника.

Но през последно време в моя личен живот станаха такива събития, които ме накараха да разбера нещо твърде важно за нашето изкуство и частно за емоционалната памет. Ето какво се случи:

Наскоро се връщах с Шустов в къщи. На Арбатова ни препреши пътя голяма тълпа. Обичам уличните сцени и затова се промъкнах в първите редове. Там пред очите ми се представи ужасна картина. Пред мене лежеше в голяма локва кръв стар бедняк със счупена челюст, отрязани двете ръце и половината от стъпалото на крака. Лицето на покойния беше страшно, счупената долна челюст с гнили старчески зъби бе излязла от устата и стърчеше напред от окървавените мустаци. Ръцете лежаха отделно от тялото. Сякаш се бяха удължили и се протягаха напред, молейки за пощада. Един пръст стърчеше нагоре, сякаш заплашваше някого. Предната част на обувката, с кости и месо, се търкаляше също отделно. Вагонът на трамвая, който стоеше над жертвата си, изглеждаше грамаден и страшен. Той като звяр се зъбеше и съскаше над мъртвеца. Ватманът поправяше нещо в машината, вероятно за да демонстрира нейната неизправност и с това да се оправдае. Наведен над трупа, стоеше никакъв човек, дълбокомислено гледаше мъртвото лице и тикаше в носа на трупа мръсна кърпичка. А наоколо децата играеха с водата и кръвта. Харесваше им, когато ручейчетата от стопен сняг се сливаха с ручейчетата от червената кръв, от което се образуваше нов, розов поток. Една жена плачеше, останалите с любопитство, ужас или отвращение гледаха. Чакаха властта, доктори, колата за бърза помощ и др.

Цялата тази реално натуралистична картина правеше страшно, покъртително впечатление и беше в ярък контраст със слънчевия ден,

със синьото, ясно, радостно, безоблачно небе.

Отдалечих се от мястото на катастрофата угнетен и дълго не можах да се освободя от неприятното впечатление. Споменът за описаното зрелище, което предизвика в душата ми тежко впечатление, не ме напусна целия ден.

През нощта се събудих, спомних си зрително запечатаната картина, още по-силно се развълнувах и ми стана страшно да живея. Като спомен катастрофата ми се стори по-ужасна, отколкото в действителност, може би защото беше нощ, а в тъмнината всичко изглежда по-страшно. Но аз приписах своето състояние на емоционалната памет, която усилва впечатлението. Дори се зарадвах на своя страх, като доказателство, че притежавам добра памет за чувство.

Ден или два след описаната случка пак минах по Арбатова покрай мястото на катастрофата и неволно се спрях, като се замислих над скорошната случка. Страшното беше минало, само един човешки живот по-малко. Метачката спокойно метеше улицата, сякаш измиташе последните следи от катастрофата, вагоните на трамвай весело тичаха по съдбоносното място, обляно с човешка кръв. Днес вагоните не се зъбеха и не съскаха, както тогава, а напротив бодро звъняха, за да бъде по-весело на хората да се возят.

Във връзка с мислите ми за тленността на живота, въспоменанията ми за скорошната ужасна катастрофа се преродиха. Това, което беше грубо-натуралистично, — изхвърканата челюст, отрязаните ръце, парчето от крака, вдигнатият пръст, играта на децата с кървавите локвички — макар и да ме вълнуваше днес не по-малко, отколкото тогава, но ме вълнуваше съвсем иначе. Отвращението изчезна и вместо него се яви възмущение. Така бих определил еволюцията, която стана в моята душа и памет: в деня на катастрофата бих могъл, под впечатление на видяното, да напиша остра вестникарска хроника на уличен репортър, а днес съм способен да съчиня горещ фейлетон против жестокостта. Запомнената картина на катастрофата вече ме вълнува не с натуралистическите си подробности, а със съчувствие, нежност към погиналия. Сега с особена топлота си спомням лицето на онази жена, която горчиво плачеше.

Чудно, какво голямо влияние оказва времето върху еволюцията на нашите емоционални въспоменания!

Тази сутрин, т.е. една седмица след катастрофата, като отивах в школата, пак минах покрай злокобното място и си спомних случилото се. Спомних си белия сняг, също като днешния. Това е животът. Разпростряната, стремяща се някъде черна фигура — това е смъртта. Течащата кръв — това са напускащите човека страсти. Наоколо, като ярък контраст, съществуваше пак небето, слънцето, светлината, природата. Това е вечността. Минаващите препълнени вагони на трамвая ми приличаха на човешките поколения, които отминават във вечността. И цялата картина, която неотдавна ми се представляваше отвратителна, после жестока, сега стана величествена. Ако първия ден ми се искаше да напиша вестникарска хроника, ако после ме влечеше да напиша фейлетон от философски характер, днес съм наклонен към поезия, към стихове, към тържествена лирика.

Под влиянието на еволюцията на чувствата и на емоционалните спомени аз се замислих за случая с Пущин, който той насърко ми разправи. Работата се състои в това, че нашият мил добряк се събрали да живее някога с просто селско момиче. Живеели хубаво, но тя имала три непоносими недостатъци: първо — говорела нетърпимо много и тъй като била проста, бърборенето ѝ било глупаво; второ — устата ѝ миришела много неприятно и трето — ужасно хъркала нощем. Пущин се разделил с нея, при което нейните недостатъци помогнали за раздялата им.

Минало доста време и той пак започнал да мечтае за своята Дулцинея. Отрицателните ѝ страни му изглеждали несъществени — времето ги смекчило, а добрите страни изпъкнали по-ярко. Станала случайна среща. Дулцинеята била домашна работница в квартирата, в която, не без умисъл, се заселил и Пущин. Скоро всичко тръгнало по старому.

Сега, когато неговите емоционални въспоменания се обърнаха в действителност, Пущин отново мечтае за раздяла.

Колко е странно! Сега, след като мина известно време, когато си спомня за катастрофата на Арбатова, в зрителната памет възкръсва най-напред трамвайните вагон. Но не този, който видях тогава, а друг, който се е запазил в спомените ми след случай, станал значително по-рано.

Тази есен през късна вечер се връщах от Стрешнев в къщи, в Москва, с последния вагон на трамвая. Едва вагонът стигна до една безлюдна поляна и излезе от релсите. Трябаше да го поставим на мястото му със собствените сили на малкото пасажери. Колко грамаден и тежък ми се стори тогава вагонът и колко нищожни и жалки бяха хората в сравнение с него!

Иска ми се да разреша въпроса: защо тези отдавнашни чувства по-силно и по-дълбоко са се запечатали в моята емоционална памет от преживените насокро на Арбатова?

А ето и друга чудноватост от същия вид: като си спомням проснатия на земята бедняк и наведения над него непознат човек, аз мисля не за катастрофата на Арбатова, а за друг случай: веднаж, доста отдавна, се натъкнах на един сърбин, наведен над умираща на тротоара маймуна. Нещастният с наслзени очи завираше в устата на маймуната маръсно парче с мармелад. Тази сцена, изглежда, ме е трогнала повече от смъртта на бедняка. Тя по-дълбоко се е врязала в паметта ми. Ето защо сега, когато мисля за катастрофата на улицата, си спомням умиращата маймуна, а не бедняка, сърбина, а не неизвестният човек. Ако трябва да пренеса тази картина на сцената, бих черпил от паметта си не съответният емоционален материал, а друг, придобит много по-рано, при други обстоятелства, със съвсем други действуващи лица, т.е. със сърбина и маймуната. Защо това е така?

Торцов се върна и днес имахме урок при него. Аз му разправих за еволюцията, станала в мен след катастрофата. Аркадий Николаевич ме похвали за наблюдателността ми.

— Случаят с вас — каза той — чудесно илюстрира процеса на кристализацията на въспоменанията и чувствата, която се извършва в емоционалната памет. Всеки човек през живота си е видял не една, а много катаstroфи. Споменът за тях се запазва в паметта, но не във всички подробности, а само в отделни черти, които са го поразили. От много такива останали следи от преживяното се образува едно — голямо, сгъстено, разширено и вдълбочено въспоменание на еднородни чувства. В това въспоменание няма нищо излишно, а само същественото. Това е синтезът на всички еднородни чувства. То се отнася не до малките, отделни частни случаи, а до всички еднакви случаи. Това въспоменение е взето в голям мащаб. То дори е по-чисто, по-сгъстено, по-компактно, по-съдържателно и остро от самата действителност.

Например: като сравня впечатлението от последното ми пътуване с предишните, виждам, че сегашните гастроли, макар и да ми оставиха прекрасно впечатление, въпреки това са отровени в разни моменти от дребни, досадни неприятности, които помрачават общата радост.

Такива спомени не са ми останали от по-предишните пътувания. Емоционалната памет е очистила въспоменанията в пещта на времето. Това е хубаво. Ако не беше то, случайните подробности биха задушили в паметта главното и то би се загубило в дреболиите. Времето е чудесен филтър, който великолепно очиства спомените на преживените чувства. Освен това, времето е чудесен художник. То не само пречиства, но умее и да придае поетична форма на спомените.

Благодарение на това свойство на паметта дори мрачните, реални и грубо натуралистични преживявания стават от времето по-красиви, по-художествени. Това ги прави примамливи и привлекателни.

Но ще кажат, че големите поети и художници пишат и рисуват от натура!

Така е, но те не я фотографирват, а се вдъхновяват от нея, разглеждат модела, като допълнят с живия материал на собствената емоционална памет.

Ако беше иначе и поетите описваха своите злодеи фотографически, от натури, с всички реални подробности, които виждат и чувствуват в живите модели, то такива творения биха отблъсвали.

После разправих на Торцов как в паметта ми стана заместване на спомена за бедняка със спомена за маймуната и на единия трамваен вагон с други.

— В това няма нищо чудно — каза Аркадий Николаевич. — Като се ползвам от доста разпространеното сравнение, ще кажа, че ние не можем да се разпореждаме със спомените на нашите чувства както с книгите в библиотеката си.

Знаете ли какво нещо е емоционалната памет? Представете си много къщи, в тях много стаи, в стаите грамадно количество шкафове, чекмеджета с много кутии, кутийки и между тях най-малката с бисер. Лесно може да се намери стаята, шкафът, полицата, по-трудно е да се намери кутията и кутийката; то къде е това зорко око, което ще намери бисерчето, пропаднало днес, за минута блеснало и изчезнало завинаги? Само случаят ще ви помогне отново да се натъкнете на него.

Същото е и в архивата на нашата памет. И в нея има шкафове, чекмеджета, кутии и кутийки. Едни от тях са по-достъпни, други по-малко достъпни. Как да намерим в тях тези „бисерчета“ на емоционалните въспоменания, за пръв път блеснали и завинаги изчезнали, като метеори, които за момент светват и завинаги се скриват? Когато те се явят и проблеснат в нас: (както образът на сърбина с маймуната), бъдете благодарни на Аполон, който ви е изпратил тези видения, но не мечтайте да върнете завинаги изчезналото чувство. Утре вместо сърбина ще си спомните нещо друго. Не чакайте вчерашното и бъдете доволни от днешното. Умейте само добре да възприемате новите възкръснали спомени. Тогава вашата душа с нова енергия ще се отзове на това, което в писата е престанало от честото повтаряне да я вълнува. Вие ще се запалите и тогава може би ще се яви вдъхновението.

Но не мислете да тичате след старото бисерче — то няма да се върне, както вчерашният ден, както детската радост, както първата

любов. Мъчете се всеки път във вас да се ражда ново вдъхновение, по-свежо, предназначено за днешния ден. Нищо от това, че то е по-слабо от вчерашното. Хубаво е това, че то е днешно, че е естествено, само се е явило за момент из скривалищата, за да запали вашето творчество. При това кой ще определи кое от творческите избухвания на истинското вдъхновение е по-добро или по-лошо? Всички те по свой начин са прекрасни, ако ще би и за това, че са вдъхновение.

В началото на урока помолих Аркадий Николаевич да ми разясни моето учудване.

— Значи, — казах аз — бисерите на вдъхновеното се пазят в самите нас, а не ни попадат в душата от вън, не долитат от горе, от Аполон? Значи, те, така да се каже, са от вторичен, а не от първичен произход?

— Не зная! — избягна да ми отговори Аркадий Николаевич. — Въпросите на подсъзнанието не са работа за моя ум. Освен това да не убиваме тайнствеността, с която сме привикнали да заобикаляме минутите на вдъхновението. Тайнствеността е красива и възбужда творчеството.

— Но не всичко, което преживяваме на сцената, е от вторичен произход? Нали преживяваме някои неща и за пръв път? Ето аз бих искал да зная: хубаво ли е или не, когато у нас на сцената за пръв път се вмъкват чувства, които никога не сме изпитали в истинския живот? — не мълквах аз.

— Зависи от това какви са — каза Торцов. — Ето, например, да допуснем, че вие играете Хамлет, че в последното действие се хвърляте със сабята върху вашия другар Шустов, който играе краля, и че за пръв път в живота си сте усетили непознатата ви до тогава непреодолима жажда за кръв. Да допуснем по-нататък, че сабята се окаже тъпа, бутафорска и че работата ще мине без кръв, но може да стане отвратително сбиване, поради което ще трябва по-рано да пуснем завесата и да съставим протокол. Полезно ли е за спектакъла, ако артистът се отдава на такова първично чувство и достига до такова „вдъхновение“?

— Значи, първичните чувства не са желателни? — исках да разбера.

— Напротив, много са желателни — успокояваше ме Аркадий Николаевич. — Те са непосредствени, силни, красиви, само че се проявяват на сцената не така, както вие си представяте, т.е. на дълги периоди, в цялото действие. Първичните чувства избухват за момент и

се вмъкват в ролята на отделни епизоди. В този вид те са извънредно желателни на сцената и аз от душа ги поздравлявам. Нека те по-често се явяват у нас и да изострят истината на страстите, която ние повече от всичко ценим в творчеството. Неочекваността, която е скрита в първичните чувства, крие в себе си неизпитана за артиста възбудителна сила.

Едно е досадно: не ние владеем моментите на първичното преживяване, а те ни владеят; затова нищо не ни остава, освен да предоставим въпроса за тях на самата природа и да си кажем: ако първичните чувства могат да се зараждат — нека сами да се явяват, когато им е необходимо, само да не вървят в разрез с писцата и ролята.

— Значи ние сме безсилни във въпросите на подсъзнанието и вдъхновението! — извиках аз обезкуражен.

— Та нима нашето изкуство и неговата техника се свеждат само до първичните чувства? Те са редки не само на сцената, но и в самия живот — утешаваше ме Торцов. — Съществуват вторични, подсказани от емоционалната памет! Преди всичко да се научим да се ползваме от тях. Те ни са по-достъпни.

Разбира се, неочекваното, подсъзнателно „внушение“ е примамливо! То се явява наша мечта и любим вид творчество. Но от това не следва, че трябва да намаляваме значението на съзнателните, вторични въспоменания на емоционалната памет. Напротив, вие трябва да ги обичате, тъй като само чрез тях може до известна степен да се въздействува на вдъхновението.

Трябва да си припомним основния принцип на нашия метод: „подсъзнателното чрез съзнателното“.

Вторичното въспоменание трябва да се обича още и за това, че артистът отдава на ролята не първите попаднали се, а непременно избрани, най-скъпи близки и увлекателни въспоменания от живота, преживени от самия него чувства. Жivotът на изобразявания образ, изтъкан от отран материал на емоционалната памет, често е по-скъп на творящия от неговия обикновен, всекидневен човешки живот. Нима това не е почва за вдъхновение! Избраният собствен материал, най-хубавият, грижливо се пренася от артиста на сцената. При това формата, обстановката се менят съобразно с исканията на писцата, но човешките чувства на артиста, аналогични с чувствата на ролята,

трябва да останат живи. Те не могат нито да се подправят, нито да се заместят с друга, изкълчена, пресилена актьорска игра.

— Как? — учудваше се Говорков. — Във всички роли, разбирайте ли: в Хамлет, Аркашка, Нещастие и Хлябът и Захарта от „Синята птица“ — ние трябва, виждате ли, ние трябва да се ползваме все от същите собствени чувства!?

— А как иначе? — не разбираше Аркадий Николаевич. — Артистът може да преживява само своите собствени емоции. Или искате актьорът да взема отнякъде все нови и нови чужди чувства и душа за всяка изпълнявана от него роля? Нима това е възможно? Колко души трябва да вмести в себе си? Не може да изтръгне собствената си душа и в замяна да вземе под наем друга, по-подходяща за ролята. От къде да я вземе? От самата мъртва, неоживяла още роля? Но тя сама чака да ѝ дадат душа. Може да се вземе на^[2] използване дреха, часовник, но не може да се вземе от друг човек или от ролята чувства. Нека ми кажат как става това! Моето чувство принадлежи само на мен, а вашето на вас. Разбира се, човек може да съчувствува на дадено лице, да се постави на негово място и да започне да действува като изобразяваното лице. Това творческо действие ще извика и в самия артист аналогични с ролята преживявания. Но тези чувства, принадлежат не на изобразяваното лице, създадено от поета, а на самия артист.

За каквото и да мечтаете, каквото и да преживявате в действителност или във въображението, винаги ще си останете самите вие. Никога не губете своето аз на сцената. Винаги действувайте от своето лице на човек-артист. От себе си човек не може да избяга. Ако се отрече от своето аз, ще изгуби почвата, а това е най-страшното. Загубването себе си на сцената се явява този момент, след който изведнаж се свършват преживяванията и се започва фалшът. Затова колкото и да играете, каквото и да изобразявате всякога, без изключение трябва да се ползвате от собственото чувство! Нарушението на този закон е равносилно на убийство на изпълнявания от артиста образ, лишаването му от трептящата, жива, човешка душа, която само дава живот на мъртвата роля.

— Как, цял живот да играем сами себе си! — учуди се Говорков.

— Да, именно, — подхвани Торцов, — всякога, вечно да играете на сцената само себе си, но в разни съчетания, комбинации на

задачите, предлаганите обстоятелства, отгледани във вас за ролята, разтопени в огнището на собствените емоционални въспоменания. Те са най-добрият и единствен материал за вътрешното творчество. Ползвайте се от него и не разчитайте на заимствуване от други.

— Но извинете, моля, — спореше Говорков — не мога да сбера в себе си всички чувства на всички роли от световния репертуар.

— Тези роли, които не могат да се вместят, никога добре няма да изиграете. Те не са от вашия репертуар. Не по амплоа трябва да се различават актьорите, а по тяхната вътрешна същност.

— Как може един човек да бъде и Аркашка, и Хамлет? — учудвахме се ние.

— Преди всичко актьорът не е нито едното, нито другото. Той сам по себе си е човек с ярко или бледно изразена вътрешна и външна индивидуалност. В природата на даден актьор може да няма хитростта на Аркашка и благородството на Хамлет, но зърното, заложбите почти на всички човешки качества и пороци са в него.

Изкуството и душевната техника на актьора трябва да умеят по естествен път да намират в себе си зърното на природните човешки качества и пороци, а после да ги отглеждат и развиват за една или друга изпълнявана роля.

По такъв начин душата на изобразявания на сцената образ се комбинира и създава от артиста из живите човешки елементи на собствената му душа, от емоционалните му въспоменания и пр.

Това, което ни откри Аркадий Николаевич, още не може да улегне в главата ми и аз признах това.

— Колко ноти има в музиката? — попита ме той. — Само седем, — веднага сам си отговори. — А комбинациите от тези седем ноти още съвсем не са изчерпани. А колко душевни елементи, състояния, настроения, чувства има у човека? Лично не съм ги броил, но не се съмнявам, че са повече от нотите в музиката. Затова можете да бъдете спокойни, че ще стигнат за целия ви артистичен живот. Така че погрижете се да опознаете първо — средствата и начините за извлечане от своята душа на емоционалния материал и второ — средствата и начините за създаване от него безкрайни комбинации на човешките души на ролята, характерите, чувствата и страстите.

— В какво се състоят тези средства и начини? — настоявах аз.

— Преди всичко да се научите да оживявате емоционалната памет — обясни Торцов.

— Как да я оживяваме? — не отстъпвах аз.

— Вие знаете, че това става с помощта на много вътрешни средства и възбудители. Но има и външни възбудители и средства. За тях ще говорим следния път, тъй като това е сложен въпрос.

Днес занятията ставаха при спусната завеса, в така наречената от нас „квартира на Малолеткова“. Но ние не я познахме. Там, където беше гостната, сега е трапезарията, предишната трапезария се е превърнала в спалня, от залата са направили няколко стаички, преградени с шкафове. Навсякъде лоша, евтина мебел. Изглежда, че в помещението се е заселила пресметлива баба, която е превърнала предишната хубава квартира в евтини, но доходни мебелирани стаи.

— Честито ново жилище! — ни поздрави Иван Платонович.

Когато учениците се съвзеха от изненадата, почнаха в хор да молят да им върнат предишната удобна „малолетковска квартира“, тъй като в новото помещение се чувствуват лошо и не ще могат добре да работят.

— Няма какво да се прави, — оправдаваше се Аркадий Николаевич — предишните неща им потрябвали в театъра за текущия репертуар, а в замяна са ни дали това, което са могли, и са наредили предметите колкото са умеели. Ако не ви харесва, наредете се сами с това, което има, така че да ви е приятно.

Вдигна се суматоха, закипя работа. Скоро настъпи пълен безпорядък.

— Стойте! — извика Аркадий Николаевич. — Какви спомени на емоционалната памет и какви вторични чувства извиква във вас създаденият хаос?

— В Армавира... когато... земетресението... също мебелите се движеха... — мърмореше нашият чертожник и землемер Умнов.

— Не зная какво да кажа. Когато чистачите се намират пред празник... — припомняше си Веляминова.

— Колко е жалко, миличките ми! Душата ми се отвращава! — оплакваше се Малолеткова.

При по-нататъшното разместване на мебелите се започна спор. Едни търсеха едно настроение, други — друго, в зависимост от онова душевно състояние и от онези емоционални въспоменания, които възкръсваха в тях при вида на тази или друга група мебели. Най-после

наредиха мебелите доста прилично. Съгласихме се с обстановката, но помолихме да дадат повече светлина. Тогава се започна демонстрация на светлини и звукови ефекти.

Отначало дадоха ярка слънчева светлина и на душата стана весело. В същото време зад сцената се започна симфония от звукове: автомобили, трамвайни звънци, фабрични свирки, отдалечени свирки на влакове — всичко това свидетелствуваше за разгара на дневната работа.

После постепенно установиха полусветлина. Настана здрач. Беше приятно, тихо и малко тъжно. Разполагаше към мечтане, клепките натежаваха. После се изви силен вятър, почти буря. Стъклата на прозорците трепереха, вятърът бучеше и свиреше. Нещо като дъжд и сняг удряше в прозорците. Заедно с угасващата светлина всичко утихна. Уличните звукове се прекратиха. Удари часовник в средната стая. После някой засвири на пиано, в началото високо, а после тихо и тъжно. Виеше в комина и на човек му ставаше мъчно. В стаята настъпи вечер, запалиха лампа, звуковете на рояла затихнаха. После в далечината, зад прозорците, часовникът от кулата удари дванадесет. Полунощ. Настъпи тишина. Под пода чегърташе мишка. Нарядко изсвирваха тромбите на автомобили или се чуха късите свирки на влакове. Най-след всичко замря, настъпи гробна тишина и тъмнина. След известно време се появиха сивите тонове на разсъмването. Когато в стаята се вмъкна първият слънчев лъч, стори ми се, че отново се родих.

Най-много се възхищаваше Вюнцов.

— По-хубаво от колкото в живота! — уверяваше ни той.

— В живота в продължение на цели денонощия не забелязващ въздействието на светлината, — обясняваше впечатленията си Шустов — но когато в продължение на няколко минути като сега, преминаха всички дневни и нощи приливи на тонове, — човек чувствува силата, която те имат над нас.

— Заедно със светлината и звука се менят и чувствата: ту тъга, ту тревога, ту оживление... — предавах аз впечатленията си. — Ту ти се струва, че има болен в къщи и трябва да се говори тихо, ту че всички живеят спокойно и не е толкова лошо да се живее на света. Тогава усещаш бодрост и ти се иска да говориш по-високо.

— Както виждате, — побърза да даде указанията си Аркадий Николаевич — заобикалящата ни обстановка влияе върху нашето чувство. И това става не само в реалната действителност, но и на сцената. Тук ние имаме свой живот, своя природа, гори, планини, морета, градове, села, дворци и зимници. Те живеят в отразен вид, върху живописните платна на художниците.

В ръцете на талантливия режисьор всички постановачни средства и ефекти на театъра не изглеждат груба подправка, а стават художествена творба. Когато те са вътрешно свързани с душевния живот на действуващите лица на пьесата, външната обстановка получава твърде често още по-важно значение на сцената, отколкото дори в самата действителност. Настроението, извикано от нея, ако то отговаря на изискванията на пьесата, много добре направлява вниманието към вътрешния живот на ролята, влияе върху психиката и преживяванията на изпълнителя. По такъв начин външната сценична обстановка и настроението, създадено от нея, се явяват като възбудители на нашето чувство. Затова, ако артистката представлява Маргарита, прельстявана от Мефистофел през време на молитвата, нека режисьорът ѝ даде съответното черковно настроение. То ще помогне на изпълнителката да почувствува ролята.

На актьора, който играе сцената на Егмонт в затвора, нека режисьорът създаде съответното настроение на принудително усамотение.

Артистът ще поблагодари за това, тъй като настроението ще насочи чувството.

Нека и другите задкулисни творци на спектакъла да ти помогат с достъпните им сценични средства. В техните възможности и изкуство също са скрити възбудители на нашата емоционална памет и вторични чувства.

— А какво ще стане, ако режисьорът създаде прекрасна външна обстановка, но малко подходяща към вътрешната същност на пьесата? — попита Шустов.

— За съжаление, това често се случва и винаги бива много лошо, защото грешката на режисьора тласка изпълнителите в неправилна посока и създава преграда между тях и ролите им.

— А ако външната режисьорска постановка е просто лоша? Какво ще излезе тогава? — попита някой.

— Тогава е още по-лошо! Работата на режисьора и задкулисните творци ще доведе до диаметрално противоположен резултат: вместо да привлече вниманието на изпълнителя към сцената и ролята, несполучливата обстановка ще отблъсне артиста от това, което е на сцената, и ще го отдаде във властта на хилядната тълпа от отвъдната страна на рампата.

— А ако режисьорът даде във външната обстановка театралщина, безвкусница, като тази, която видях вчера в Н... театър? — попитах аз.

— В този случай баналността ще отрови актьора със своята отрова и той ще тръгне след режисьора. За някои в сценичната баналност са скрити доста силни „възбудители“. Така че, както виждате, външната постановка на спектакъла е двуостър меч в ръцете на режисьора. Тя може да принесе толкова полза, колкото и вреда.

От своя страна нека самите артисти да се учат да гледат, да виждат, възприемат заобикалящото ги на сцената и непосредствено да се отдават на настроението, създадено от сценичната илюзия. Като притежава такава способност и умение, артистът може да се възползува от всички възбудители, които са скрити във външната сценична обстановка.

— Сега ви задавам въпрос — продължи Торцов: — Всяка ли хубава декорация помага на артиста и възбужда емоционалната му памет? Представете си великолепни декори, нарисувани от забележителен художник, който чудесно владее боите, линиите и перспективата. Като погледнете тези декори от зрителната зала — ще ви потегли на сцената. А като отидете на сцената, ще се разочаровате и ще ви се поискано да си вървите. Къде е тайната? — В това, че ако в декорациите се разчита само на живописта и в тях се забравят изискванията на актьорите, те са непригодни за сцената. В такива сценични декори, също като в картина, художникът има работа само с две, а не с три измерения: с широчина и височина. А колкото се отнася до дълбочината, или, иначе казано, до театралния под, последният остава празен и мъртъв.

От опит знаете, какво нещо е за актьора голият, гладкият, пуст под на сцената, колко е трудно да се съредоточи на него, да намери себе си дори при малко упражнение или в прост етюд.

А опитайте се на такъв под, като на концертна естрада, да излезете на авансцената и предадете целия „живот на човешкия дух“ на ролята на Хамлет, Отело, Макбет. Колко е трудно да се направи това без помощта на режисьора, без мизансцен, без предмети и мебели, на които актьорът да може да се опре, да седне, да създаде група около себе си! За всяко от тези положения помага да се живее на сцената и пластиично се проявява вътрешно настроение. Това е по-лесно да се получи при богат мизансцен, отколкото когато актьорът стои като пръчка пред рампата. На нас е нужно трето измерение, т.е. моделиране пода на сцената, по който се движим, на който живеем и действуваме. Третото измерение ни е по-необходимо от първите две. Каква полза за артистите, че отзад, зад нашия гръб виси чудесна декорация на гениална четка? Ние често не я виждаме, защото стоим гърбом към нея. Тя само ни задължава добре да играем, за да бъдем достойни за своя фон; тя не ни помага, защото художникът при създаването ѝ е мислил само за нея и показва само себе си, като е забравил артиста.

А къде съществуват такива гении, такива техники, които могат да застанат пред суфльорската будка и без всяка външна помощ, без мизансцени, без режисьор и художник да предадат цялата вътрешна същност на писата?

Докато нашето изкуство не стигне до най-високите стъпала на съвършенство в областта на психотехниката, която да даде възможност на артиста сам, без външна помощ да се справи със своите творчески задачи, ние ще прибягваме до услугите на режисьора и другите задкулисни творци на спектакъла, в ръцете на които се намират всевъзможните декорационни, планировачни, светлинни, звукови и други възбудители на сцената.

— Защо сте се забутали в ъгъла? — обърна се Аркадий Николаевич към Малолеткова.

— Аз... по-нататък. Не мога, не мога! — развълнува се тя, като се криеше още по-дълбоко в ъгъла от слизания Вюнцов.

— А вие защо сте седнали така удобно и всички заедно? — обърна се Торцов към групата ученици, които, очаквайки идването на Аркадий Николаевич, се бяха разположили на дивана до касата, в най-приятното кътче.

— Знаете... слушаме... анекдоти! — отговори чертожникът Умнов.

— А вие двамата с Говорков какво правите до лампата? — обърна са Аркадий Николаевич към Веляминова.

— Аз... аз... не зная... как да кажа... — засрами се тя. — Четем писмо... и затова... наистина не зная защо...

— А вие защо се разхождате с Шустов? — запита ме Торцов.

— Обмисляме нещо — отговорих аз.

— С една дума, — заключи Аркадий Николаевич — всеки от вас, според настроението, преживяването и работата, си е изbral най-удобното място, създal си е подходящия мизансцен и го използува за своята цел, а може би и обратното: мизансценът му подсказва работата, задачата.

Торцов седна до камината, а ние с лице към него. Някои преместиха столовете, за да бъдат по-близко и по-добре да слушат, аз се настаних до масата с лампата, за да мога по-удобно да записвам. Говорков и Веляминова, двамата, се разположиха по-далече, за да могат да си шепнат.

— А сега защо вие седнахте тук, вие там, а вие до масата? — пак поискав обяснение Аркадий Николаевич.

Отново му дадохме отчет за своите действия, от които Аркадий Николаевич и този път направи заключение, че ние всеки по своему използваме мизансцена съобразно с обстановката, работата, настроението и преживяванията.

После Аркадий Николаевич ни заведе в разните кътчета на стаята — във всеки имаше различно наредена мебел — и ни предложи да определим: какви настроения, емоционални спомени, вторични преживявания те извикват в нашата душа? Трябваше да определяме при какви обстоятелства и как бихме се възползвали от дадения мизансцен.

След това Торцов сам, по свои съображения, ни показва редица мизансцени, а ние трябваше да си спомним и определим при какви душевни състояния, при какви условия, при какво настроение или предлагани обстоятелства бихме намерили за удобно да седим така, както той ни показва. С други думи: ако по-рано сами си определяхме мизансцените, според нашето настроение, чувството на задачата за действие, сега Аркадий Николаевич изпълняваше това вместо нас, а ние трябваше само да *оправдаем* чуждия мизансцен, т.е. да намерим съответното преживяване и действие и да открием в тях съответното настроение.

По думите на Торцов, както двата първи случая — създаване собствен мизансцен, така и третият случай — оправдаване на чуждия — постоянно се срещат в актьорската практика. Затова трябва да умеем добре да ги владеем.

После направиха опит „с доказателства на противното“. Аркадий Николаевич и Иван Платонович седнаха уж да ни предават урок. Ние се наредихме съобразно с „работата и настроението“. Но Торцов коренно измени избрания от нас мизансцен. Той настани учениците умишлено неудобно в разрез с настроението и с това, което трябваше да правим. Едни се оказаха съвсем далече, други макар и близко до преподавателя, но обърнати с гръб към него.

Несъответствието на мизансцена с душевното състояние и работата объркваше чувството и предизвикваше вътрешно изкълчване.

Този пример осезателно показва, колко е силна връзката между мизансцена и душевното състояние на артиста и колко е лошо нарушаването ѝ.

После Аркадий Николаевич накара да поставят цялата мебел край стените, всички ученици да насядат, а по средата, върху голия под, да сложат само едно кресло.

После, като извикваше всеки по ред, той предлагаше да се изчерпват с това кресло всички положения, каквито може да измисли

въображението. Те, разбира се, трябваше да бъдат оправдани вътрешно — с измислицата на въображението, предлаганите обстоятелства и самото чувство. Един след друг ние направихме упражненията, като определяхме към какво преживяване ни тласка всеки от мизансцените, групите и положенията, или напротив при какви вътрешни състояния какви пози се налагат от само себе си. Всички тези упражнения ни караха още повече да оценяваме добра, удобен и богат мизансцен не заради самия него, а заради тези чувства, които предизвиква и задържа.

— И така, — резюмира Аркадий Николаевич — от една страна артистите си търсят мизансцени според преживяваните настроения, изпълняваната работа, според задачите, а от друга страна — самото настроение, задачи и работа ни създават мизансцените. Те също се явяват като възбудители на нашата емоционална памет.

Обикновено мислят, че с подробната обстановка на сцената, с осветлението, звуковете и другите режисърски примамки искаме най-напред да учудим седящия в партера зрител. Не. Ние прибягваме до тези възбудители не толкова за зрителите, колкото за самите артисти. Мъчим се да им помогнем да отпадат цялото си внимание на това, което на сцената, и да ги отвлечем от онова, което е вън от сцената. Ако настроението, създадено на сцената, съответствува на писата, образува се благотворна за творчество атмосфера, която правилно възбуджа емоционалната памет и преживяванията.

— Сега, след редица опити и демонстрации, повярвахте ли, че постановачните, декорационните, планировачните, светлинните, звуковите и други средства и ефекти, които създават настроения на сцената, се явяват като чудесни външни възбудители за нашето чувство? — попита Аркадий Николаевич.

Учениците, освен Говорков, приеха това положение.

— Но има доста актьори, — продължи Аркадий Николаевич — които не умеят да гледат и виждат на сцената. С каквите декорации да заобиколим тези хора, както и да осветлим тези декорации, с каквите и звукове да напълним сцената, каквато и илюзия да създадем, такива актьори винаги ще се интересуват не от това, което е на сцената, а от онова, което е в зрителната зала, от другата страна на рампата. Не можем да привлечем тяхното внимание не само с обстановката, но дори и със самата писа и вътрешната ѝ същност. Те сами се лишават

от много важните външни възбудители на сцената, с помощта на които режисьорът и задкулисните творци на спектакъла могат да им помогнат.

За да не се случи това с вас, учете се да гледате и виждате на сцената, умейте да се отдавате и отзовавате на това, което ви заобикаля. С една дума, умейте да се ползвате от всички дадени ви възбудители.

Аркадий Николаевич каза на днешния урок:

— До сега вървяхме от възбудителя към чувството. Но понякога трябва да вървим по обратен път: от чувството към възбудителя. Така постъпваме, когато трябва да задържим случайно създалото се вътрешно преживяване. Ще ви обясня с пример.

Ето какво се случи с мен на едно от първите представления на пьесата „На дъното“ от Горки.

Ролята на Сатин ми се удаде твърде леко, с изключение на монолога „за човека“ в последното действие. От мен изискваха невъзможното: обществено, едва ли не общочовешко тълкуване на тази сцена, безкрайно вдълбочаване на подтекста, за да стане монологът център и разгадка на цялата пьеса. Като стигнах до опасното място, вътрешно се тормозех, настръхвах, напъвах се като кон с тежък товар пред стръмнина. Тази „стръмнина“ в моята роля пречеше на свободния простор и разваляше радостта от творчеството. След монолога винаги се чувствувах като певец, който е направил кникс във височините.

Обаче неочекано за мен на третото или четвъртото представление болното място на ролята излезе от само себе си.

За да разбера по-добре причината на моя случаен успех, започнах да си припомням всичко, което предшествуваше представлението. Преди всичко трябваше да разгледам целия ден от самата сутрин.

Денят започна с това, че получих от шивача голяма сметка. Тя обирка бюджета ми и ме разстрои. После загубих ключа от писмената си маса. А знаете колко това е неприятно. С развалено настроение прочетох рецензия за нашето представление „На дъното“ в която хвалеха това, което беше несполучливо в него, и хулеха това, което беше хубаво. Рецензиията ми подействува угнетително. Целия ден мислих за пьесата. За стотен път отново и отново анализирах и търсех в нея главната, вътрешна същност, спомнях си всички моменти на своето преживяване и бях толкова силно увлечен в тази работа, че тази вечер не се интересувах от успеха, не се вълнувах за него преди

излизане, не мислех за зрителите, бях равнодушен към успеха на представлението и частно към своята игра. Та аз и не играх, а само логично и последователно изпълнявах задачите на ролята с думи, действия и постъпки. Логиката заедно с последователността ме водеха по верен път и ролята сама се изигра, а нейното болно място мина така, че дори не го забелязах.

В резултат моето изпълнение получи ако не общочовешко, то важно значение за пиесата, макар и да не мислех за това.

В какво се състоеше работата? Какво ми помогна да се освободя от препятствието, което ми пречеше да вървя по вярна посока? Какво ме тласна на верния път, който ме доведе до желаната цел?

Разбира се, работата не се състои в това, че шивачът ми е изпратил голяма сметка, не и в това, че загубих ключа и прочетох рецензията. Всичко заедно, целият комплекс от жизнени условия и случайности създаде в моята душа това състояние, при което рецензията ми подействува по-силно, отколкото можеше да се очаква. Тя компрометира установения възглед за общия план на ролята и ме накара отново да я прегледам. Това преглеждане ме доведе до успех.

Обърнах се към един опитен актьор и добър психолог, като го помолих да ми помогне да задържа намереното тази вечер преживяване. Той ми каза:

„Да се повтори случайно преживяното на сцената чувство е същото, като да се опитваш да възкresиш увехнало цвете. Не е ли по-добре да се погрижите за друго: да не съжалявате вече за умрялото, а да отгледате ново в замяна на увехналото? Какво трябва да се направи за това? Преди всичко да не мислите за самото цвете, а да поливате неговите корени, или да хвърлите в земята ново семе и да отгледате ново цвете“.

Но актьорите в повечето случаи постъпват иначе. Ако случайно им се удаде някое място от ролята и те искат да го повторят, обръщат се по прав път към самото чувство и се опитват отново да го преживеят. А това е същото, като да се отглежда цвете без участие на самата природа. Но такава задача е неизпълнима и затова не остава нищо друго, освен да се направи бутафорско цвете.

Какво да се прави?

Да не мислим за самото чувство, а да се грижим само за това, което го създава, за тези условия, които извикват преживяването. Те са

тази почва, която трябва да поливаме и подобряваме, за да расте чувството. В същото време самата природа създава ново чувство, аналогично на преживяното по-рано.

Така постъпвайте и вие. Никога не започвайте с резултата. Той не се създава сам по себе си, а се явява като логическа последица на предидущото.

Постъпих така, както ми каза моят умен съветник. Затова трябваше да се спусна от цветето по стъблото до неговите корени или, иначе казано, да проследя пътя от монолога „за човека“ до основната идея на писцата, за която е написана. Как да се нарече тази идея? Свобода? Самосъзнание на човека? В същност през всичкото време, от началото на писцата за тях говори странникът Лука.

Едва сега, когато достигнах до корените на моята роля разбрах, че те са обрасли с плесен и гъби, с всевъзможни непотребни, вредни, чисто актьорски задачи.

Разбрах, че моят монолог с „общочовешко значение“ няма отношение към монолога „за човека“, който е написал Горки. Първият е кулминационен момент на моя актьорски фалш, когато вторият трябва да говори за главната идея на писцата и да бъде нейната най-висока точка, главният творчески възвишен момент на преживяванията на автора и артиста. По-рано мислех само как по-ефектно да продекламирам чуждите думи на ролята, а не как по-ярко и красиво да предам на партньора своите мисли и преживявания, аналогични с мислите и преживяванията на представяното лице. Аз гонех резултата, вместо логично и последователно да действувам и с това естествено да се приближавам до този резултат, т.е. до главната идея на писцата и до моето артистическо творчество. Всички допуснати от мен грешки ме отделяха като с каменна стена от главната мисъл.

Какво ми помогна да съборя тази стена?

Компрометираният план на ролята.

Кой го компрометира?

Рецензията.

А какво ѝ даде тази сила?

Сметката на шивача, загубеният ключ и други случайности, които ми създадоха лошо, общо нервно състояние, което ме накара старательно да прегледам изминатия ден.

С приведения пример искам да илюстрирам вторичния път, за който ви говорих днес — пътя от оживялото чувство към неговия възбудител.

Като познае този път, артистът може през всяко време по свое желание да извика нужното вторично преживяване.

По такъв начин от случайно създалото се чувство се отива към възбудителя, та после отново да се върнем от възбудителя към чувството — резюмира Торцов.

Днес Аркадий Николаевич каза:

— Колкото по-обширна е емоционалната памет, толкова повече в нея има материал за вътрешно творчество, толкова е по-богато и по-пълно творчеството на артиста. Това, мисля, се разбира от само себе си и не иска по-нататъшни пояснения.

Но освен богатството на емоционалната памет, следва да се различава силата, устойчивостта и качеството на запазения в нея материал.

Голямо значение в нашата работа има силата на емоционалната памет. Колкото тя е по-силна, по-остра и по-точна, толкова по-ярко и пълно е творческото преживяване. Слабата емоционална памет извика едва осезаеми, призрачни чувства. Те не са пригодни за сцената, тъй като са малко заразителни, малко достигат до зрителната зала.

При по-нататъшната беседа за емоционалната памет се изясни, че степента на силата, продължителността и въздействието ѝ биват много разнообразни. По този повод Аркадий Николаевич ни каза:

— Представете си, че сте получили публично осърбление или плесница, от която после цял живот ви гори страната. Вътрешното възмущение от такава сцена е дотолкова голямо, че то закрива всички подробности и външни обстоятелства на дивашката разправия.

От нищожна причина и дори без всякакъв повод преживяната обида изведнаж пламва в емоционалната памет и оживява с удвоена сила. Тогава руменина или мъртвешка бледност покриват лицето, а сърцето се свива и бързо тупти.

Като разполага с такъв остръ, леко възбудителен емоционален материал, на актьора нищо не му струва да преживее на сцената епизод, подобен на този, които се е запечатил в него след възмущението, изпитано в живота. При това не е потребна помощта на техниката. Всичко ще се извърши от само себе си. Самата природа ще помогне на артиста.

Ето едни от най- силните, остри, ясни и жизнеспособни видове на емоционалните въспоменания и вторични чувства.

Вземам друг случай. След едногодишно отсъствие мой приятел, феноменално разсеян човек, беше на обед у свои познати и произнесе тост за здравето на сина на домакините — детенце, което родителите много обичаха.

Наздравицата бе посрещната с гробно мълчание, след което домакинята, майката на детето, загуби съзнание. Okаза се, че моят нещастен приятел е забравил, че обедът става една година след смъртта на същото дете, за чието здраве е предложен тост „Това, което преживях тогава, няма да забравя през целия си живот!“ — призна приятелят ми.

Но този път чувствата не закриват това, което става наоколо, както беше с примера за плесницата, защото в паметта на приятеля ми ясно се е запечатало не само преживяването, но и отделните най-ярки моменти и обстоятелства на случката. Той ясно помни и изплашеното лице на седящия насреща гост, и наведените очи на неговата съседка, и изтръгналия се вик на другия край на масата.

Сега, след толкова много време, в него от само себе си, неочеквано оживяват чувствата, изпитани тогава, в момента на скандала. Но понякога той не успява да постигне това изведнаж и затова трябва да си припомня обстоятелствата, които са придружавали злополучната случка. И тогава оживява изведнаж или постепенно и самото чувство.

Сега ще ви разправя трети случай от същия вид. Това стана със същия мой разсеян приятел, само че не публично, а насаме, в интимна беседа.

Работата се състои в това, че братовчедка му дошла при него след смъртта на майка си, за да му благодари за венеца, изпратен на починалата. Още не успяла братовчедка му да си изпълни мисията, и разсенияят чудак побързал любезно да попита за „здравето на милата леля“ (покойницата).

Тогава преживяното засрамване, разбира се, също му се е запечатило в паметта, но със значително по-малка сила, отколкото в предидуния пример с тоста. Затова ако моят приятел поиска да се възползува от този емоционален материал за творческите си цели, трябва да извърши предварително голяма вътрешна работа, защото

следите на въспоменанията в емоционалната памет са били у него не толкова дълбоки и остри, за да оживеят без странична помощ, самостоятелно.

Ето пример за слабата сила на емоционалните въспоменания и вторични чувства.

В този случай на психотехниката се пада голяма, сложна работа.

Аркадий Николаевич продължи разбора на разните видове качества и сили на емоционалната памет.

Той каза:

— Някои въспоменания на преживени чувства се запазват у нас в отслабнал, други, макар и по-рядко, в усилен вид.

Често възприетите впечатления живеят в нашата памет, продължават да растат и да се вдълбочават там. Те стават възбудители на нови процеси, които, от една страна, напомнят за недоизживени подробности из миналото, а от друга — възбуджат въображението, което досъздава забравените подробности. Това явление често се среща сред нас, артистите. Припомните си за пример италианския артист-гастрольор..., когото срещнахте у мене.

А ето друг, по-нагледен случай из действителността, станал със сестра ми.

Тя, като се връщала в къщи, от града в село, носела в чантата си писмата на покойния си мъж, които й били много скъпи. Като бързала при пристигането на влака да слезе от вагона, тя стъпила на последното стъпало, но то било заледено. Кракът й се подхълзнал и за общ ужас на околните сестра ми се намерила между движещите се покрай нея вагони и перона. Бедната жена отчаяло завикала, но не защото се изплашила за себе си, а защото изпуснала своя скъп товар — чантата с писмата, които са могли да попаднат под колелата. Вдигнала се суматоха, викали, че жена е попаднала под вагоните, а кондукторът, вместо да помогне, неприлично наругал сестра ми. Станала глупава и отвратителна сцена. Възмутена от нея, нещастната жена целия ден не можеше да дойде на себе си и изливаше пред домашните обидата си от кондуктора, съвсем забравила за падането и за катастрофата, която можеше да стане.

Настигна нощта. В тъмнината сестра ми си спомни за всичко станало и получи нервен припадък.

След този случай тя не можеше да се реши да се върне на станцията, където с нея едва ли не стана катастрофа. Сестра ми се

страхуваше, че там нейните въспоменания още по-силно ще се изострят. Тя предпочиташе да пътува излишни пет версти с файтон до друга, по-отдалечена станция.

Така че в момента на самата опасност човек остава спокоен и загубва съзнание при спомена за нея. Това не е ли пример за силата на емоционалната памет и за това, че вторичните преживявания биват по-силни от първичните, понеже продължават да се развиват в нашите въспоменания?

Но освен силата и интензивността на емоционалните въспоменания, трябва да различаваме и техния характер, качество. Например: представете си, че не сте били действуващо лице на разказаните от мен случки с плесницата, с тоста, с братовчедка ми, а само прости свидетели на тях.

Едно нещо е човек сам да получи оскърбление или да преживее силен срам, друго нещо е да наблюдава станалото, да се възмущава от него, безотговорно да критикува поведението на виновниците на конфликта.

Разбира се, не е изключена възможността за силни преживявания и у свидетеля. В отделни случаи могат да бъдат дори по-силни, отколкото у самото действуващо лице от случката. Но сега това не ме интересува. Сега отбелязвам само, че качеството на преживените емоционални въспоменания на свидетеля и на самото действуващо лице — не са едно и също.

Но може да се случи човек да не е нито действуващо лице, нито дори свидетел на станалото, а само да е слушал или чел за него.

Това не пречи нито на силата на въздействията, нито на дълбочината на емоционалните въспоменания. Те зависят от убедителността на пишещия, говорещия и от чувствителността на този, който чете и слуша.

Никога няма да забравя разказа на един очевидец за потъването на една гемия с учебна команда от юноши, капитанът на която умрял през време на самата буря. Само един щастливец се спасил. Разказът за тази морска трагедия, предаден ми образно с всички подробности, ме потресе и продължава да ме вълнува и сега.

Разбира се, емоционалните въспоменания на действуващото лице, на свидетеля, слушателя и читателя са различни по качество.

На артистите се случва да имат работа с всички видове от този емоционален материал, да го приспособяват за ролята си съобразно изискванията ѝ.

Ето, например: да допуснем, че сте били не самото действуващо лица, а само свидетел на възмутителната сцена с плесницата, за която ви разказах миналия път.

Да допуснем също, че впечатлението, получено тогава от станалата пред очите ви сцена, е било силно и дълбоко се е врязало във вашата емоционална памет. Вие лесно бихте повторили на сцената същото преживяване в подходяща за това роля. Да допуснем, че такава се е намерила, само че в нея вие ще трябва да играете не свидетеля на сцената с плесницата, а самия оскърбен. Как да преработим в себе си емоционалното въспоменание на свидетеля в преживяване на самото действуващо лице?

Последният чувствува, а свидетелят съчувствува. Затова трябва да превърнете съчувствието в чувство.

Ето пример за такова прераждане на съчувствието на свидетел в истинско чувство на действуващо лице.

Да допуснем, че вие отивате при приятеля си и го сварвате в ужасно състояние: той бърбори нещо, мята се, плаче, изразява признания на пълно отчаяние. Но не успявате да разберете същността на работата, макар искрено да сте развълнуван от неговото състояние. Какво преживявате в тези минути? Съчувствие. Но вашият приятел ви завежда в съседната стая и там виждате жена му просната на пода в локва кръв.

При вида на тази картина мъжът загубва самообладанието си, той се задавя и ридае, изговаря някои думи, които лошо разбирате, макар и да чувствувате трагичната им същност.

Какво изпитвате в този момент?

Още по-силно съчувствие към приятеля си.

Но вие сте успели да успокоите нещастника и той започва да говори по-разбрано.

Оказва се, че мъжът е убил жена си от ревност към вас.

При това известие вътре във вас всичко се премества. Предишното съчувствие на свидетел изведнаж се прераждда в чувство на действащо лице от трагедията, каквото наистина се отказвате.

Подобен процес става и в нашето изкуство при работа над ролята. От момента, когато вътре в артиста се създава аналогично преместване и той се почувствува активно лице в живота на писцата, в него се заражда истинско чувство на човек. Често това превръщане на съчувствието на човека артист в чувство на действуващо лице от писцата става от само себе си.

Първият (т.е. човекът-артист) може до толкова силно да вникне в положението на втория (т.е. действуващото лице) и да се отзове на него, че да се почувствува на неговото място.

В това положение той неволно ще гледа на случилото се с очите на самия оскърен. Той ще поиска да действува, да се вмъкне в скандала, да протестира против постылката на оскърбителя, като че работата се отнася до неговата лична човешка чест и обида.

В този случай преживяванията на свидетеля сами по себе си се превръщат от съчувствие в чувство, т.е. стават от същото качество и почти със същата сила, както у действуващото лице на писцата.

Но какво да направим, ако този процес не стане при творчеството? Трябва да прибегнем до помощта на психотехниката с нейните предлагани обстоятелства, магически „ако“ и с другите възбудители, които извикват отзук в емоционалната памет.

Така че при търсене на вътрешен материал трябва да се ползваме не само от това, което сами сме преживели в живота, но и от това, което сме познали в другите хора, на което искрено сме съчувствували.

Аналогичен процес става и с въспоменанията, добити от четене или от разкази на други лица.

Тези впечатления също трябва да преработваме в себе си, т.е. да превръщаме съчувствието на читателя или слушателя в свое собствено, истинско чувство, аналогично с чувството на действуващото лице на разказа.

Не ви ли е познат този процес на превръщане съчувствието на читателя в чувство на действуващо лице? Нима не правим същото в себе си с всяка нова роля? Ние се запознаваме с нея чрез прочитане на писцата, която е разказ на драматурга за станалото, на което ние, артистите, не сме били нито свидетели, нито действуващи лица, а което сме узнали от четенето.

Когато за пръв път се запознаваме с произведението на драматурга, вътре в нас, с редки изключения, се ражда само съчувствие към действуващото лице на писцата. В процеса на подготвителната работа над писцата това съчувствие трябва да превърнем в собствено, истинско чувство на човека-артист.

— Помните ли етюда с лудия или етюда с падналия аероплан? — питаше ни днес Аркадий Николаевич. — Помните ли техните „ако“, предлаганите обстоятелства, „измислиците на въображението“ и другите възбудители, с помощта на които се разкрива в емоционалната памет душевният материал за творчество? Вие търсехте тези резултати с помощта на външните възбудители.

Помните ли сцената от „Бранд“ и нейното деление на късове и задачи, които повикаха гореща борба между мъжката и женска половина на класа? Това е нов вид вътрешни възбудители.

Помните ли обектите на внимание, илюстрирани от електрическите лампи, които пламваха ту тук, ту там — на сцената и в зрителната зала? Сега, знаете, че живите обекти също могат да станат наши възбудители.

Помните ли физическите действия, тяхната логика и последователност, правдата и вярата в нейната истинност? Това е също важен възбудител на чувствата.

В бъдеще ще предстои да узнаете цял ред нови вътрешни възбудители. Най-силният от тях е скрит в думите и мислите на писаната, и чувствата, вложени под текста на автора, във взаимоотношенията на действуващите лица помежду им.

Запознахте се още с цял ред външни възбудители, каквито се явяват за нас декорацията, обстановката, светлината, звуковите и други ефекти на мизансцена, които създават илюзия на истински живот и неговите живи настроения на сцената.

Ако съберем всички възбудители, които вече знаете, и прибавим към тях тези, които ще предстои да узнаете, ще се събере порядъчно количество. Това е вашето психотехническо богатство. Трябва да умеете да се ползвате от него.

— Но как? Аз много искам да се науча да извиквам по поръчка вторичните чувства и да възбудям емоционалната памет! — убеждавах Торцов.

— Постъпвайте с емоционалната памет и с вторичните чувства така както ловецът с дивеча — обясняваше Аркадий Николаевич. — Ако птицата не лети сама, с никакви средства не можеш я откри в горския гъсталак. Тогава, нищо не остава, освен да примамваме дивеча от гората с помощта на особени свиркания, наречени „примамки“.

И нашето артистическо чувство е плашливо като горска птица, и то се крие в скривалищата на нашата душа. Ако чувството не отговаря от там, със засада не можеш го улови. В този случай трябва да си послужим с примамки.

Примамките са тези възбудители на емоционалната памет, вторичните чувства, за които трябваше да говорим през всичкото време.

Всеки от преминатите етапи на програмата донася нова примамка (или възбудител) на емоционалната памет и вторичните чувства. И наистина: магическото „ако“, предлаганите обстоятелства, измислиците на въображението, късовете и задачите, обектите на вниманието, правдата и вярата във вътрешните и външни действия ни дават съответните примамки (възбудители).

По такъв начин цялата до сега извършена от нас училищна работа ни доведе до примамките, а последните ни са нужни за възбудждане на емоционалната памет и вторичните чувства.

Примамката се явява като главно средство в областта на работата с нашата психотехника.

Свръзката между примамката и чувството трябва широко да се използува, още повече че тя е естествена и нормална.

Артистът трябва да умее непосредствено да отговаря на примамките (възбудителите) и да ги владее, както виртуозът клавишиите на рояла: като измислите увлекателна измислица — или задача за лудия, или за падналия аероплан, или за изгаряне на парите — веднага вътре да пламне определеното чувство. Като измислите друго нещо — веднага то да извика съвсем други преживявания. Трябва да се знае какво на какво се отзовава, на каква „стръв“ какво се лови. Артистът трябва да бъде, така да се каже, градинар на своята душа, който знае от какви семена какво ще израстне. Не може да пренебрегне нито един предмет, нито един възбудител на емоционалната памет.

Краят на урока бе посветен на това да се докаже, че цялата школна работа, всичките нейни етапи довеждат преди всичко до възбуждане на емоционалната памет и вторичните преживявания.

Аркадий Николаевич каза на днешния урок:

— От всичко, което се каза за емоционалната памет и вторичните чувства, ясно е каква грамадна роля играят те в процеса на творчеството.

Идва ред на въпроса за запасите на нашата емоционална памет. Тези запаси трябва да бъдат през всичкото време, непрекъснато попълвани. Как да постигнем това? Къде да потърсим необходимия творчески материал?

Както ви е известно, като такъв материал най-напред се явяват собствените ни впечатления, чувства, преживявания. Тях черпим както от действителността, така и от въображаемия живот, от въспоменанията, книгите, изкуствата, науката и знанията, от пътешествията, музеите и главно от общуването е хората.

Характерът на материала, черпен от актьора из живота, се изменя в зависимост от това как театърът разбира назначението на изкуството и своите художествени задължения пред зрителя. Беше време, когато нашето изкуство бе достъпно за малко число празни хора, които търсеха в него развлечение, и то се стараеше да удовлетвори исканията на своите зрители. Бяха и други времена, когато за материал за творчество на актьора служеше заобикалящият го, бурно прискаещ живот и т.н.

В различните епохи различен вид материал е употребяван за творчеството на театъра. За водевила са били достатъчни повърхностните наблюдения. За условната трагедия на Озеров достатъчно беше, при известен темперамент у актьора и външна техника, известна начетеност в героически вкус. За психологическото оживяване на посредствената руска драма от 60-90-та година на XIX век (ако не се смятат произведенията на Островски) актьорите можеха да се ограничат с опита, придобит в своя кръг и в близкия им обществен слой. Но когато Чехов написа „Чайка“, проникната от влиянието на новата епоха, предишният материал се оказа недостатъчен, трябваше да се вникне по-дълбоко в живота на цялото

общество и човечество, в което се зараждаха по-сложни и по-тънки течения.

Колкото по се развиваше и усложняваше животът на отделните лица и на цялото човечество, толкова по-дълбоко трябваше да вникват артистите в сложните явления на този живот.

За това трябваше да се разшири жизненият кръгозор. Той се увеличава още повече до безкрайност през време на световните събития.

Но не е достатъчно да разширим кръга на вниманието, като включим в него най-разнообразните области на живота, не е достатъчно да наблюдаваме, — трябва още да разбираме смисъла на наблюдаваните явления, трябва да преработим в себе си възприетите чувства, запечатани в емоционалната памет, трябва да проникнем в истинския смисъл на ставащото около нас. За да се създаде изкуство и да се изобрази на сцената „животът на човешкия дух“, необходимо е не само да се изучи този живот, но и непосредствено да се докосваме до него във всичките му прояви когато, където и както е възможно. Без това нашето творчество ще съхне — ще се поражда в шаблони. Артистът, който наблюдава заобикалящия го живот отстрани, който изпитва радостите и горчивините на заобикалящите го явления, но не вниква в сложните им причини и не вижда зад тях грандиозните събития на живота, проникнати от най-велик драматизъм и героика, — такъв артист умира за истинското творчество. За да живее за изкуството, той трябва да вниква на всяка цена в смисъла на обкръжаващия го живот, да напряга ума си, да го попълни с недостигали знания, да преглежда своите възгледи. Ако артистът не иска да умъртви своето творчество, нека не гледа на живота по филистерски. Филистерът не може да бъде художник достоен за това звание. А грамадното большинство актьори са именно филистери, които правят кариера на сцената.

При търсене емоционалния материал трябва да имаме пред вид и че ние, русите, сме склонни преди всичко да виждаме лошото както в другите, така и в самите нас.

Затова в областта на отрицателните чувства и спомени нашите запаси в емоционалната памет са големи. Та нашата литература изобилствува с отрицателни образи и е много бедна от положителни.

Разбира се, и в областта на порока има много художествени творби (Хлестаков, градоначалникът), и в областта на мрачните качества на човека има страсти от голям калибър (Иван Грозний), но не само в тях е главната същност на нашето изкуство, което предава красивия „живот на човешкия дух“. Нужен ни е и друг материал. Търсете го в светлите ъгли на нашия вътрешен мир, там, където живее възторгът, естетическото увлечение. Нека запасите от красивото, благородното усилено да се попълнят във вашата емоционална памет.

Не ви ли е ясно сега, че за изпълнение на всичко, което се изиска от истинския артист, той трябва да води съдържателен, интересен, красив, разнообразен, вълнуващ и възвисяващ го живот? Нека той знае какво става не само в големите градове, но и в провинцията, в село, във фабриките и най-културните центрове на света. Нека артистът наблюдава и изучава живота и психологията на цялото население, както в своята, така и в чуждите страни.

Нужен ни е безкрайно широк кръзор, тъй като ние играем пиеси от съвременната ни епоха от всички националности, тъй като сме призвани да предадем „живота на човешкия дух“ на всички хора от земното кълбо.

Това е малко. Актьорът създава на сцената не само живота на своята епоха, но и живота на миналото и бъдещето.

Задачите се усложняват. При създаване на съвременна епоха артистът може да наблюдава това, което е, което става около него. При създаване на миналото, бъдещето или несъществуващия живот трябва преди всичко да реставрираме или отново да творим с въображението си, а това, както видяхме, е сложна работа.

Идеал за нашето творчество през всички времена е било и винаги ще си остане това, което е вечно в изкуството, това, което никога не старее и не умира, това, което е винаги младо и скъпо за хората.

Говоря за върховете на творческото достижение, станали за нас класически образци, идеал, към който вечно трябва да се стремим.

Изучавайте тези образци и търсете за тяхното предаване жив, емоционален, творчески материал.

Артистът взема от действителния или въображаемия живот всичко, което той живот може да даде на човека. Но всички

впечатления, страсти, наслаждения, всичко, с което другите живеят за себе си, у него се превръща в материал за творчество.

От личното и преходното той създава цял свят от поетически образи, светли идеи, които ще живеят вечно за всички.

Аз ви казах за емоционалната памет всичко, което може да се каже на начеващ ученик. Останалото ще научите по-нататък с изучаване на нашата програма — завърши Аркадий Николаевич днешния урок-лекция.

[1] Рибо, Теодюл Арман (1839–1916) — французки психолог, един от най-видните представители на експериментално-психологическото направление. ↑

[2] Формата „вземам на“ вероятно е русизъм или неточен превод. Бел.zelenkroki. ↑

Х. ОБЩУВАНЕ

... 19 ... Г.

В зрителната зала висеше плакат с надпис:

общуване

Аркадий Николаевич влезе, поздрави ни с новия етап и се обърна към Васеловски:

— С кого или с какво вие сега общувате? — попита го той.

Васеловски бе заен със своите мисли и затова не разбра изведенаж за какво го питат.

— Аз ли? С никого и с нищо! — отговори той почти механически.

— Та вие сте „чудо на природата“! Трябва да ви изпратим в музея, щом можете да живеете и да не общувате с никого! — шегуваше се Аркадий Николаевич.

Васеловски почна да се извинява и да уверява, че никой не го гледа и никой не се обръща към него. Затова с никого не може да общува.

— А нима за това е нужно да ви гледат или да разговарят с вас? — учудваше се Аркадий Николаевич. — Сега си затворете очите, затиснете си ушите, мълчете и следете с кого и с какво мислено ще общувате. Уловете поне един момент, в който ще останете без обект на общуване!

Аз също си направих проверка, т.е. затворих очи, запуших уши и започнах да следя това, което става в мене.

Представих си вчерашния концерт в театъра, в който участвуващите знаменит струнен квартет и започваха мислено, стъпка по стъпка, да си спомнят всичко, което ставаше там с мене. Ето, влязох във фоайето, поздравих, седнах и започнах да разглеждам приготвящите се музиканти.

Скоро те засвириха и аз ги слушах. Но не успях както трябва да вникна, да се вслушам, да почувствуваам тяхното изпълнение.

„Ето празният момент без общуване!“ — реших аз и побързах да съобщя за това на Торцов.

— Как?! — извика той учуден. — Вие смятате възприемането на произведение на изкуството за празен момент, лишен от общуване?

— Да. Защото слушах, но още не чувах, мъчех се да вникна, но още не бях вникнал. Затова предполагам, че общуването още не е започнало и моментът е бил празен — настоявах аз.

— Общуването и възприятието на музиката не започва, защото предидущият процес още не е свършил и отвлича вниманието. Но щом той се прекрати, вие започвате да слушате музиката или да се интересувате от нещо друго. Затова никакво прекъсване в общуването не е имало.

— Нека да е така — съгласих се аз и започнах да си спомням понататък.

В момент на разсейност твърде много се движех и това, както ми се стори, привлече вниманието на присъстващите. Трябаше известно време да постоя мирно и да се престоря, че слушам музиката, но в същност не я слушах, а следях какво става наоколо.

Погледът ми незабелязано се хълзна към Торцов и разбрах, че той не е забелязал раздвижването ми. После потърсих с очи вуйчо Шустов, но го нямаше, другите артисти също. После разгледах по ред почти всички присъстващи, а после вниманието ми се разпръсна на различни страни и не можех нито да го задържа, нито да го отправя където исках. Какво ли само не си представих и не премислих през това време! Музиката помагаше на такива полети на мисълта и въображението. Аз мислех за своите домашни и роднини, които живееха далече, в други градове, и за покойния си приятел.

Аркадий Николаевич каза, че тези представи са се родили в мене не току-така, а защото ми е потрябало или да отдам на обектите своите мисли, чувства и прочее, или да взема чуждите от тях. Най-после моето внимание бе привлечено от лампите на полилея и аз дълго разглеждах сложните им форми.

„Ето празният момент — реших аз. — Не може да се смята за общуване простото разглеждане на глупавите лампи“.

Когато съобщих на Торцов новото си откритие, той ми го обясни така:

— Вие сте се мъчили да разберете: как, от какво е направен предметът. Той ви е предавал своята форма, общ вид, всевъзможни подробности. Вие сте възприемали тези впечатления и като сте ги

записвали в паметта си, мислили сте за възприетото. Значи вие сте вземали от обекта и затова по нашему, по-актьорски, смята се, че е имало необходимия процес на общуване. Смущава ви неодушевеността на предмета. Но нали и картина, и статуята, и портретът на приятеля, и музейната вещ са също неодушевени, но те крият в себе си живота на своите творци? И лампите, до известна степен, могат да оживеят за нас от интереса, който проявяваме към тях.

— Ако е така, — попитах аз — ние общуваме с всеки предмет, който ни попада пред очите?

— Едва ли ще успеете да възприемете или да отدادете нещо от себе си на всичко, което набърже виждате наоколо си. А без тези моменти на възприемане или отдаване няма общуване на сцената. С тези предмети, на които ще успеете да дадете нещо от себе си или да възприемете нещо от тях, се създава кратък момент на общуване.

Казвал съм неведнаж, че на сцената може да се гледа и вижда и може да се гледа и нищо да не се вижда. Или по-вярно, може на сцената да се гледа, вижда и чувствува всичко, което става там, но може да се гледа на сцената, а да се чувствува и интересува от това, което става в зрителната зала или вън от стените на театъра.

Освен това, може да се гледа, вижда и възприема това, което виждаме, но може да се гледа, вижда и нищо да не се възприема от това, което става на сцената.

С една дума, съществува истинско и външно, формално или, така да се каже, „протоколно гледане с празни очи“, както казват на наш език.

За да се замаскира вътрешната пустота, има определени занаятчийски методи, но те само усилват опулването на празните очи.

Трябва ли да се казва, че такова гледане не е потребно, а вредно на сцената? Очите са огледалото на душата. Празни очи са огледало на първична душа. Не забравяйте това!

Важно е очите, погледът, гледането на артиста на сцената да отразява голямото, дълбоко вътрешно съдържание на творящата му душа. За това е потребно в него да бъде натрупано това голямо вътрешно съдържание, аналогично с „живота на човешкия дух“ на ролята; трябва изпълнителят през цялото време на пребиваването си на сцената да общува чрез това душевно съдържание със своите партньори по пьеса.

Но артистът е човек, на който са присъщи човешките слабости. Като идва на сцената, той естествено донася със себе си присъщите му жизнени помисли, лични чувства, размишления, родени от реалната действителност. Затова в театъра неговата житейска, дребнава линия не се прекъсва, а при първа възможност се вмъква в преживяванията на изобразяваното лице. Артистът се отдава на ролята само в моментите, когато тя го улавя. Тогава той се слива с образа и творчески се превъплътнява. Но стига да се отвлече от ролята и отново е обхванат от собствената, човешка линия на живота, която го отнася или зад рампата, в зрителната зала, или далеч зад пределите на театъра и там търси за себе си обекти на мислено общуване. В тези моменти ролята се предава външно, механически. От такива чести отвлечения линията на живота и общуването всяка минута се прекъсва, а опустялото място се запълня от вмъкване из собствения живот на артиста, което няма никакво отношение с изобразяваното лице.

Представете си скъпа верига, в която три златни халки се редуват с четвърта приста, оловна, а следващите две златни халки са свързани с връв.

За какво ни е потребна такава верига? Кому е нужна такава изпокъсана линия на общуване? Такова постоянно прекъсване на линията на живота на ролята се явява като нейно перманентно обезобразяване или убийство.

При това, ако в живота правилният, непрекъснат процес на общуване е необходим, на сцената тази необходимост се удесеторява. Това става благодарение природата на театъра и неговото изкуство, което е изцяло основано на общуването на действуващите лица помежду си и на всеки със себе си. И наистина представете си, че авторът на писаната намисли да показва пред зрителите своите герои спящи или в безсъзнание, т.е. в моментите, когато душевният живот на действуващите лица никак не се проявява.

Или представете си, че драматургът извади на сцената две непознати едно на друго лица, които не искат нито да се представят един на друг, нито да разменят помежду си чувства и мисли, а напротив, ще ги скриват и мълчаливо ще седят на различни краища на сцената.

При такива условия зрителят няма какво да прави в театъра, тъй като той няма да получи това, за което е дошъл: няма да усети

чувствата и няма да узнае мислите на действуващите лица.

Съвсем друга е работата, ако те се запознаят на сцената и единият от тях поиска да предаде на другия своите чувства или да го убеди в своите мисли, а другият в същото време ще се старае да възприеме чувствата и мислите на говорещия.

Като присъствува на такива процеси на отдаване и възприемане на чувствата и мислите на две или няколко лица, зрителят, подобно на случайния свидетел на разговор, неволно ще вниква в думите и действията на единия и другия. С това самият той ще вземе мълчаливо участие в тяхното общуване, ще види, ще узнае и ще се зарази от чуждите преживявания.

От казаното следва, че гледащият в театъра зрител само тогава разбира и косвено участвува в това, което става на сцената, когато там се извършва процес на общуване между действуващите лица на пьесата.

Ако артистите не искат да изпуснат из своята власт вниманието на хилядната тълпа, която седи в зрителната зала, трябва да се погрижат за непрекъснатия процес на общуване с партньорите чрез своите чувства, мисли, действия, аналогични с чувствата, мислите, действията на изобразяваната от тях роля. При това, разбира се, вътрешният материал за общуване трябва да бъде интересен и привлекателен за слушателите и зрителите. Изключителната важност на процеса на общуването на сцената ни кара да се отнасяме към него с особено внимание и да поставим наскоро въпроса за внимателното разглеждане на най-важните видове общуване, които ще ви се случи да срещнете.

— Ще започна с единично общуване, или самообщуване — заяви Аркадий Николаевич, като влезел в клас. — Като в реалната действителност говорим високо сами със себе си, при самообщуването?

Тогава, когато сме възмутени или развълнувани дотолкова, че не сме в сила да се сдържим, или когато си втълпяваме някоя трудно усвоима мисъл, която съзнанието ни не може да обхване изведнаж, когато зулим и по звуков път си помагаме да запомним усвоимото; когато проверяваме насаме със себе си мъчително или радостно чувство, макар за да облекчим душевното си състояние.

Всички тези случаи на самообщуване се срещат много рядко в действителност и много често на сцената.

В тези случаи, когато трябва да общувам там мълчаливо със себе си, чувствувам се прекрасно и дори обичам този вид самообщуване; добре познат ми от реалния живот, той излиза у мен естествено. Но затова, когато ми се случва да стоя на сцената насаме със себе си и да произнасям дълги, ораторски монологи в стихове, аз се обърквам и не знам какво да правя.

Как да оправдая на сцената това, на което в истинския живот почти не намирам оправдание?

Къде да търся при такова самообщуване моето аз — самия себе си? Човекът е голям. Къде да се обърна? Към мозъка, към сърцето, към въображението, към ръцете и краката?... Къде и от къде да направлявам вътре в себе си токовете на общуването?

За този процес са необходими определен субект и обект. Къде седят те в нас? Лишен от два общуващи вътре центрове, не мога да задържа в себе си пръскащото се, ненасочено внимание. Не е чудно, че то отива в зрителната зала, където винаги ни дебне привлекателен обект — масата зрители.

Но мен ме научиха как да излизам от това положение, работата се състои в това, че освен обикновения център на нашия нервен

психически живот — главният мозък, показаха ми друг център, който се намира близо до сърцето, там, където е слънчевото преплитане.

Аз се опитах да свържа с разговор двета споменати центрове.

Стори ми се, че те не само се определиха в мен, но и заговориха.

Главния център почувствувах като представител на съзнанието, а нервния център на слънчевото преплитане — представител на емоцията.

Така че по моите усещания излизаше, че умът общува с чувството.

„Какво, — казах си аз — нека общуват. Значи, в мен се откриха недостигащите ми субект и обект“.

След описания момент моето самочувствие при самообщуването на сцената стана устойчиво не само при мълчаливите паузи, но и при високото словесно самообщуване.

Не исках да разбера дали това е така или не, признато ли е или не от науката това, което почувствувах.

Мой критерий е личното ми самочувствие. Нека моето усещане да е индивидуално, нека то да се явява плод на фантазията, но то ми помага и аз се ползвам от него.

Ако моят практически и ненаучен начин помогне и на вас, — толкова по-добре; аз на нищо не настоявам и нищо не потвърждавам.

След известна пауза Аркадий Николаевич продължи:

— По-лесно е да овладеем и да се справим на сцената с процеса на взаимното общуване с партньора. Но и тук срещаме трудности, които трябва да познаваме и с които трябва да умеем да се борим. Например: ние с вас сме на сцената и вие общувате непосредствено с мене. Но аз съм голям. Виждате какъв съм! Имам нос, уста, крака, ръце, тяло. Нима може изведнаж да общувате с всички части на тялото, от които съм съставен? — разпитваше ме Торцов. — Ако това е невъзможно, изберете някоя част, точка в мен, чрез която ще общуваме.

— Очите! — предложи някой. — Те са огледало на душата.

— Както виждате, при общуване вие преди всичко търсите в човека неговата душа, неговия вътрешен мир. Търсите в мен моята жива душа, моето живо аз.

— Как става това? — учудиха се учениците.

— Нима животът не ви е научил на това? — учудваше се Аркадий Николаевич.

— Нима никога не сте опипвали чуждата душа, не сте пускали в нея пипалцата на вашето чувство? На това няма какво да се учите. Вгледайте се в мен по- внимателно, постарате се да разберете и усетите моето вътрешно състояние. Ето така. Какъв съм сега според вас?

— Добър, разположен, ласкав, оживен, заинтересуван — мъчех се аз да почувствуваам неговото състояние.

— А сега? — попита Аркадий Николаевич.

Аз се пригответих, но неочеквано видях пред себе си не Аркадий Николаевич, а Фамусов, с всичките му обикновени невралгически болки по лицето, особени наивни очи, дебели устни, подпухнали ръце и меки старчески жестове на разглезнен човек.

— С кого общувате? — запита ме Торцов с фамусовски глас, с презрителен тон, с какъвто той разговаря с Молчалин.

— Разбира се, с Фамусов — отговорих аз.

— А къде остана Торцов? — отново ме запита Аркадий Николаевич, като мигновено се превърна в самия себе си. — Ако вие общувате не с носа и ръцете на Фамусов, които се измениха у мен от изработената характерност, а с моя жив дух, този жив дух остана при мене. Не мога да го изгоня от себе си, не мога и да взема чужд под наем от друго лице. Значи този път събъркахте и общувахте не с жив дух, а с нещо друго? Тогава с какво?

И наистина, с какво общувах?

Разбира се, с живия дух. Помня как у мене с превъплъщаването на Торцов във Фамусов, т.е. с промяната на обекта, се прероди и самото чувство: от почтително, с което съм проникнат към Аркадий Николаевич, в ироническо, добродушно-насмешливо, което извика в мен образът на Фамусов, изпълнен от Торцов. Така че не успях да разбера с кого общувам и си признах това на Аркадий Николаевич.

— Вие общувахте с ново същество, името на което е Фамусов-Торцов, или Торцов-Фамусов. След време ще познаете тази чудодейна метаморфоза на творящия артист. За сега знайте, че хората се мъчат винаги да общуват с живия дух на обекта, а не с неговия нос, очи, копчета, както това правят актьорите на сцената.

Така че, както виждате: щом две лица се съберат заедно, веднага между тях естествено се ражда взаимното общуване.

Ето, например, сега ние се събрахме и между нас вече се създаде такова общуване.

Аз се мъча да ви предам своите мисли, а вие ме слушате и правите усилия да възприемете от мен моите знания и опит.

— Значи това, знаете ли, не е взаимно общуване, — намеси се Говорков — защото процесът на отдаване чувства се извършва само от вас — от субекта, т.е. говорещият, а процесът на възприятието на чувствата, виждате ли, се извършва от нас обектите, които слушат. Извинете, моля, къде е тук двустранността, взаимността? Къде са насрещните токове на чувствата?

— А какво правите вие сега? — попита го Торцов. — Вие ми възразявате, убеждавате ме, т.е. предавате ми вашите съмнения, а аз ги възприемам. Това е този насрещен ток, за който говорите.

— Сега, а по-рано, когато говорехте сам? — не отстъпваше Говорков.

— Не виждам разликата — възрази Аркадий Николаевич. — Тогава общувахме и сега продължаваме да общуваме. Разбира се, че през време на общуването процесите на отдаването и възприемането се редуват помежду си. Но и тогава, когато говорех сам, а вие ме слушахте, аз вече чувствувах съмнението, което се промъкваше във вашата душа. Предаваха ми се и вашето нетърпение, и вашето учудване, и вашето вълнение.

Защо тогава аз възприех това ваше нетърпение и вълнението ви? Затова, защото вие не можехте да ги задържите в себе си, защото и тогава във вас незабелязано се редуваха процеси на възприемане и отдаване. Значи и когато мълчахте, съществуваше този насрещен ток, за който става дума. Но най-после той се изтръгна навън — сега, при вашето последно възражение. Това не е ли пример на непрекъснато взаимно общуване?!

На сцената е особено важно и нужно именно такова взаимно и при това непрекъснато общуване, тъй като произведението на автора, играта на артистите се състои почти изключително от диалози, които представляват взаимно общуване на двама или много хора — действуващи лица на пьесата.

За съжаление, такова непрекъснато взаимно общуване рядко се среща в театъра. Болшинството актьори, ако се ползват от него, то е само през времето, докато сами говорят думите на ролята си, но щом

настъпва мълчание и реплика на друго лице, те не слушат и не възприемат мислите на партньора и престават да играят до следната своя реплика. Такъв актьорски маниер унищожава непрекъснатостта на взаимното общуване, което иска отдаване и възприемане на чувства не само при произнасяне на думи или слушане на отговор, но и при мълчание, през време на което често продължава разговорът на очите.

Общуването с прекъсване е неправилно, затова учете се да говорите своите мисли на други и след като ги изразите, следете те да стигнат до съзнанието и чувството на партньора — за това е нужно късо спиране. Само като се убедите в това и доизкажете с очи онова, което не се помества в думите, заловете се с предаване следващата част на репликата. От своя страна умейте да възприемате от партньора думите му и мислите му всеки път по новому, по днешному. Осъзнайте добре познатите ви мисли и думи на чуждата реплика, които сте слушали много пъти на репетиция и на многобройните игри спектакли. Процесът на непрекъснато взаимно възприятие — отдаване на чувства и мисли — трябва да се извършва всеки път и при всяко повторение на творчеството. Това изисква голямо внимание, техника и артистическа дисциплина.

Аркадий Николаевич не успя да довърши обяснението, тъй като трябваше да свърши урока.

Аркадий Николаевич продължи започнатата миналия път характеристика на различните видове общуване. Той каза:

— Преминавам към разглеждане на нов вид общуване — с въображаем, и реален, несъществуващ обект (например, със сянката на бащата на Хамлет). Него не вижда нито самият артист на сцената, нито гледащият в залата зрител.

Неопитните хора при такива обекти се мъчат да халюцинират, за да видят истински несъществуваща, а само подразбиращ се обект. За това отива цялата им енергия и внимание на сцената.

Но опитните артисти разбират, че работата не е в самото „привидение“, а във вътрешното отношение към него, и затова поставят на мястото на несъществуваща обект („привидение“) своето магическо „ако“ и се мъчат честно, по съвест да си отговорят: как биха действували, ако в празното пространство пред тях се окажеше „привидение“.

И някои артисти и особено започващите ученици, при своите домашни занятия, също прибягват до въображаем обект, поради нямане на жив. Те мислено го поставят пред себе си, а после се опитват да видят и да общуват с празното място. И в този случай много енергия и внимание отиват не за вътрешната задача (което е нужно за процеса на преживяването), а само да се мъчат да видят това, което не съществува. Като привикнат към такова неправилно общуване, артистите и учениците неволно пренасят същия начин на сцената и най-после отвикват от живия обект и привикват да поставят между себе си и партньора лъжлив, мъртъв образ.

Този опасен навик понякога се загнездя толкова силно, че остава за цял живот.

Колко е мъчно да играеш с актьори, които ви гледат, а виждат някой друг и са приспособяват към него, а не към вас! Такива партньори са отделени със стена от тези, с които би трябвало непосредствено да общуват; те не приемат нито реплики, нито интонации, никакви начини на общуване. Техните замъглени очи

гледат в пространството и халюцинират. Пазете се от това опасно умъртвяващо актьорско изкълчване! То лесно се вкоренява и трудно се подава на изправяне.

— Но какво да се прави, когато няма жив обект за общуване? — попитах аз.

— Много просто: съвсем не общувайте, докато той не се намери — отговори Торцов. — Вие имате клас за „трениране и дресиране“. Той тъкмо за това е създаден, за да се упражнявате не по единично, а по двама или на групи. Повтарям: усилено настоявам на това учениците да не общуват с празното пространство, а да се упражняват с живи обекти и при това под наглеждането на опитно око.

Не по-малко е трудно общуването с колективен обект, или, иначе казано, със зрителната зала, изпълнена с хилядоглаво същество, наречено в обществото „публика“.

— С нея не може да се общува! Никога! — побърза да го предпази Вюнцов.

— Да, вие сте прав: направо да се общува през време на спектаклите не може, но косвено е необходимо. Трудността и особеността на нашето сценично общуване се заключава в това, че то става едновременно с партньора и със зрителя. С първия непосредствено, съзнателно, с втория — косвено, чрез партньора и несъзнателно. Забележителното е това, че и с единия и с другия общуването става взаимно.

Но Шустов протестира:

— Разбирам, че общуването на актьора с изпълнителите на другите роли на сцената може да става взаимно, но можем ли да го смятаме такова и по отношение на зрителите? За това трябва зрителите от своя страна да им изпращат нещо от себе си на сцената.

Но в действителност какво получаваме от тях? Аплодисменти или венци и то не в момент на творчество, не през време на действието, а през антраксите.

— А смехът, а сълзите, а аплодисментите или подсвиркването посред действието, вълнения и още какви!! Това не смятате ли? — учуди са Аркадий Николаевич.

Ще ви разкажа един случай, който отлично рисува връзката и взаимността на общуването на зрителите със сцената — продължаваше той да ни убеждава. — На един от дневните, детски

спектакли на „Синята птица“, през време на сцената на съда над децата, дърветата и зверовете, почувствувах в тъмнината, че някой ме бълска. Това беше десетгодишно момченце.

— „Кажи им, че Котаракът подслушва. Ето го — скрил се е, виждам то!“ — шепнеше детският развълнуван глас, изплашен за участта на Тилтил и Митил.

Не успях да го успокоя и затова малкият зрител са промъкна до самата сцена и от залата, през рампата, започна да шепне на актрисите, които играеха децата, че ги заплашва опасност.

Това не е ли отглас на зрителя от залата?!

За да оцените по-добре това, което получавате от зрителите, опитайте се да ги махнете и изиграйте представлението в съвсем празна зала. Искате ли?

За момент си представих положението на бедния актьор, който играе пред празна зала... и почувствувах, че такъв спектакъл не може да се доиграе до край.

— А защо? — попита Торцов след моето признание. — Защото при такива условия няма взаимното общуване на актьора със зрителната зала, а без това не може да има публично творчество.

Да се играе без публика е все едно, като да се пее в стая без резонанс, наблъскана с мека мебел и килими. Да играеш при пълна и съчувствуваща ви зрителна зала е същото, като да пееш в помещение с хубава акустика.

Зрителят създава, така да се каже, душевната акустика. Той възприема от нас и също като резонатор ни връща своите живи, човешки чувства.

В условното изкуство на представянето, в занаятчийството, този вид общуване с колективния обект се разрешава просто: често в самата условност на начина се заключава стилът на пиемата, нейното изпълнение и целият спектакъл. Така например, в старите французки комедии и водевили актьорите постоянно разговарят със зрителите. Действуващите лица излизат на самата авансцена и най-просто се обръщат към седящите в залата с отделни реплики или с дълги монологи, които излагат пиемата. Това се прави уверено, смело, с голям апломб, който импонира. И действително: ако ще се общува със зрителната зала, то да се общува така, че да се доминира над масата и да се разпорежда с нея.

При новия вид колективно общуване — в масовите сцени — ние също се срещаме с тълпата, само че не в зрителната зала, а на самата сцена, и се ползваме не от косвено, а от пряко, непосредствено общуване с масовия обект. В тези случаи понякога трябва да общуваме с отделни обекти от тълпата, в други моменти трябва да обхванем цялата маса. Това е, така да се каже, разширено взаимно общуване.

Големият брой лица в масовите сцени, които са съвсем различни по природа, участвуващи във взаимната обмяна на най-разнообразни чувства и мисли, силно изострят процеса, а колективността разпалва темперамента на всеки човек поотделно и на всички заедно. Това вълнува актьорите и прави силно впечатление на зрителите.

След това Аркадий Николаевич мина към нов вид общуване — актьорското, занаятчийско общуване.

— То се отправя непосредствено от сцената в зрителната зала, като отминава партньора — действуващо лице от писата. Това е пътят на най-малкото съпротивление. Такова общуване, както ви е известно, се явява просто актьорско самопоказване, преструвки. Няма да се впускаме по-дълго за него, тъй като достатъчно ви говорих за занаятчийството през миналите уроци. Вярвам, че и в областта на общуването вие няма да смесите простото актьорско самопоказване с истинския стремеж да предадете на партньора и да възприемете от него живите човешки преживявания. Между това високо творчество и простото актьорско механическо действие — разликата е голяма. Това са два съвсем противоположни видове общувания.

Нашето изкуство признава всички посочени видове общувания, с изключение на актьорския. Но и него трябва да познаваме и изучим, за да умеем поне да се борим с него.

В заключение ще кажа няколко думи за активността на процеса на общуването.

Мнозина мислят, че външните, видими от окото движения на ръцете, краката, трупа са явяват проявления на активност, тогава когато вътрешното, невидимо от окото действие и актовете на душевно общуване не се признават за активни.

Това е грешка, и при това досадна, защото в нашето изкуство, което създава „живота на човешкия дух“ на ролята, всяка проява на вътрешно действие се явява особено важна и ценна.

Скъпете вътрешното общуване и знайте, че то е едно от най-важните активни действия на сцената и в творчеството и е извънредно нужно в процеса за създаването и предаването „живота на човешкия дух“ на ролята.

За да общуваме, трябва да имаме това, с което може да се общува, т.е. преди всичко свои собствени мисли и чувства — разправяше Аркадий Николаевич на днешния урок.

В реалната действителност тях създава самият живот. Там материалът за общуване се заражда в нас от само себе си, в зависимост от обкръжаващите ни обстоятелства.

В театъра не е така, и в това се състои новата трудност. В театъра ни предлагат чуждите чувства и мисли на ролята, създадени от автора, напечатани с мъртви букви в текста на писаната. Трудно е да се преживее такъв душевен материал. Много по-лесно е да се представят по актьорски външните резултати на несъществуващите страсти на ролята.

Същото е и в областта на общуването: по-трудно е истински да се общува с партньора, много по-леко е да се представяш за общуващ. Това е пътят на най-малкото съпротивление. Актьорите обичат този път и затова с удоволствие заместват на сцената процеса на истинско общуване с просто актьорско представяне. Интересно е да се проследи: какъв материал изпращаме на зрителите в такива моменти?

За този въпрос заслужава да се помисли. За мен е важно не само да го разберете с ума си, не само да го почувствувате, а и да видите с очи това, което най-често изнасяме на сцената за общуване със зрителя. За да ви покажа това, най-лесно е сам да отида на сцената и с образни примери да ви илюстрирам това, което трябва да знаете, да почувствувате и да видите.

Аркадий Николаевич ни изигра на сцената цял спектакъл, забележителен по талант, майсторство и актьорска техника. Той започна с някакво стихотворение, което изговори много бързо, ефектно, но неясно по мисли — така че ние нищо не разбрахме.

— С какво общувам сега с вас? — попита ни той.

Учениците се срамуваха и не се решаваха да отговорят.

— С нищо! — отговори той вместо нас. — Аз, дърдорейки думите, ги изсипвах като грах от кошница, сам неразбирайки на кого и

какво говоря.

Ето ви празен материал, чрез който актьорите често общуват със зрителната зала, като бърборят думите на ролята и не се грижат нито за техния смисъл, нито за подтекста, а само за тяхната ефектност.

След като помисли малко, Аркадий Николаевич заяви, че ще прочете монолога на Фигаро от последното действие на „Женитбата на Фигаро“.

Този път неговата игра беше цял водопад от чудни движения, интонации, преходи, заразителен смях, бисерна дикция, скороговорка и блъсък на звука на възхитителния тембър на гласа. Ние едва се задържахме от овации, дотолкова това бе сценично и ефектно. Колкото се отнася до вътрешното съдържание, не го уловихме и не знаехме за какво се говори в монолога.

— С какво общувах с вас? — пак ни запита Торцов и ние пак не можахме да му отговорим, но този път той ни даде твърде много и ние не можахме наведнаж да се ориентираме в това, което видяхме и чухме.

— Аз ви се показах в роля — отговори вместо нас Аркадий Николаевич — и се възползвах от монолога на Фигаро, от неговите думи, мизансцен, движения, действия и др., за да ви продемонстрирам не самата роля, а самия себе си в ролята, т.е. своите данни: фигура, лице, жестове, пози, маниери, движения, походка, глас, дикция, реч, интонация, темперамент, техника, с една дума — всичко, освен самото чувство и преживяване.

За тези, у които външният изобразителен апарат е подгoten, поставената задача не е трудна. Трябва само да се погрижат гласът да е звучен, езикът да изговаря ясно буквите, слоговете, думите, фразите; позите и движенията да показват пластиката и всичко заедно да се харесва на зрителите. При това човек трябва да следи не само себе си, но и седящите от другата страна на рампата. Подобно на кафешантанска звезда, аз ви се поднасях на части и изцяло при постоянно оглед: достига ли показването до назначението си? Аз се чувствувах като стока, а вие сте купувачи.

Ето още един образец на това, което артистите не трябва да правят на сцената, макар че това има голям успех пред зрителите.

По-нататък последва третият опит.

— Сега аз ви се показах в ролята — казваше той. — Сега ще ви покажа ролята, така както е дадена от автора и изработена от мене. Това не значи, че ще я преживявам. Работата не се състои в преживяването, а само в нейната рисунка, в словесния текст, във външната мимика и действия, в мизансцена и др. Аз ще бъда не творец на ролята, а само неин формален докладчик.

Аркадий Николаевич изигра сцена от една позната пиеса, в която един важен генерал, които случайно е останал сам в къщи, не знае какво да прави. От скуча той премества столовете така, че те да стоят като войници на парад. После нареджа нещата по масата, замисля се за нещо весело и пикантно, с ужас гледа деловите книжа, подписва някои, без да ги чете, а после се прозява, протяга и пак се залавя за предишната безсмислена работа.

През време на тази игра Торцов необикновено ясно произнасяше текста на монолога за благородството на високопоставените и за невъзпитанието на всички останали хора.

Аркадий Николаевич студено, външно докладваше текста на ролята, демонстрираше мизансцена, формално показваше неговата външна линия и рисунка, без опит на оживяване и вдълбочаване в тях. На някои места той технически натъртваше текста, в други — действието, т.е. ту усиливаше и подчертаваше позата, движението, играта, жеста, ту наблягаше на характерните подробности на образа, като поглеждаше през всичкото време зрителната зала, за да провери достигнала ли е до нея набелязаната рисунка на ролята. Там където му беше нужно, съзнателно издържаше пауза. Така актьорите играят омръзналата им, но добре изработена роля и на петстотния спектакъл се чувствуват или като грамофон, или кинооператор, който прекарва безкрайно число пъти една и съща лента.

— Колкото и да е странно и тъжно, но дори и такъв формален показ на добре изработената рисунка на ролята се случва да видим в театъра твърде рядко — забележи Аркадий Николаевич.

— Сега — продължи той — остава ми да ви покажа как и с какво трябва да се общува на сцената, т.е. живите, трептящи чувства на актьора, аналогични с ролята, добре преживени и въплътени от изпълнителя.

Но такава игра вие сте видели неведнаж на сцената, където успях по-добре или по-зле да изпълня процеса на общуването. Вие

знаете, че в тези спектакли аз се стремя да имам работа само с партньора, за да му отдам своите собствени човешки чувства, аналогични с чувствата на изобразяваното от мен лице. Останалото, което създава пълното сливане с ролята и ражда новото създание — артисто-ролята, се извършва подсъзнателно. В такива спектакли всяка чувствувам на сцената самия себе си в предлаганите обстоятелства от писата, от режисьора, от мен самия и от всички творци на спектакъла.

Това е рядък вид на сценично общуване, който за голямо съжаление, среща малко последователи.

— Трябва ли да обяснявам — заключи Торцов, — че нашето изкуство признава само последния вид общуване с партньора — чрез своите собствени преживявани чувства. Останалите видове общувания ние отхвърляме или по неволя ги търпим. Но и тях трябва да знае всеки артист, за да се бори с тях.

Сега да проверим с какво и как вие самите общувате на сцената. Този път вие играйте, а аз с помощта на звънеца ще отбелязвам неправилните моменти на общуване. За такива ще се смятат тези, в които вие ще се отклоните от обекта — партньор или ще повикате ролята в себе си, себе си в ролята, или просто ще я доловите. Всички тези грешки ще отбелязвам със звънеца.

Само три вида общуване ще срещнат одобрително мълчание:

- 1) прякото общуване с обекта на сцената и чрез него косвеното — със зрителя
- 2) самообщуването
- 3) общуване с отсъствуващ или мним обект.

След това започна прегледът.

Ние с Шустов играехме по-скоро добре, отколкото лошо и въпреки това, за наше учудване, раздадоха се много звънци.

Такива проби бяха направени с всички други ученици и най-после на сцената бяха извикани Говорков и Веляминова.

Ние чакахме Аркадий Николаевич през време на тяхната игра да звъни почти непрекъснато, но, за учудване, макар да имаше много звънци, те бяха значително по-малко, отколкото мислеме. Какво значи това и какво заключение трябва да се направи от извършения експеримент?

— Това значи, — заключи Торцов, след като му изказахме своето учудване — че мнозина от тези, които се хвалят с правилно общуване, всъщност често грешат, а тези, които те толкова строго осъждат, се оказват способни на правилно общуване. Разликата между едните и другите е в процентно отношение: едните имат количествено повече неправилни моменти на общуване, когато другите имат повече правилни.

— От тези опити можете да направите такова заключение — каза в края на урока Аркадий Николаевич: — не съществува напълно правилно или неправилно общуване. Сценичният живот на актьора на сцената изобилства както с тези, така и с другите моменти и затова правилните се редуват с неправилните.

Ако можеше да се направи анализ на общуването, би трявало да отбележим: толкова процента общуване с партньора, толкова общуване със зрителите, толкова показване рисунъка на ролята, толкова доклад, толкова самопоказване и др. и др. Комбинацията на всички тези процентни отношения определя тази или онази степен на правилността на общуването. Тези, които имат най-голям процент на общуване с партньора, с въображаемия обект или със самия себе си, повече се приближават до идеала и напротив, тези у които такива моменти са по-малко, по-силно се отклоняват от правилното общуване.

Освен това, в числото на тези обекти и общуване с тях, които считаме неправилни, има по-лоши и по-добри неправилности. Така например, артистът да показва ролята в себе си, нейната психическа рисунка, без да я преживява, е по-добре, отколкото да показва себе си в ролята или занаятчийски да я докладва.

Получава се безкраен ред от комбинации, които е трудно да се изброят.

Задачата на всеки артист е да избегне посочената пъстрота и винаги да играе правилно.

Затова е най-добре да се постъпва така: от една страна — да се учене да утвърждавате на сцената обекта — партньора и действеното общуване с него, от друга страна — добре да познавате неправилните обекти, общуването с тях, да се учене да се борите с тези грешки на сцената в момента на творчеството. Обръщайте изключително внимание и върху качеството на вътрешния материал, чрез който общувате.

— Днес искам да проверя оръдията и средствата на нашето външно общуване. Трябва да узная, достатъчно ли ги цените! — заяви Аркадий Николаевич. — Вървете всички на сцената, седнете по двама и започнете някакъв спор.

„Най-лесно е да стане това с нашия главен любител на спора — Говорков“ — разсъждавах аз за себе си.

Затова седнах до него. След минута целта беше достигната.

Аркадий Николаевич забеляза, че при обяснението на мислите си на Говорков аз усилено се ползувах от китките и пръстите на ръцете. Затова той заповяда да ми ги вържат със салфетки.

— Защо правите това? — учудвах се аз.

— За доказателство на противното: за да разберете по-добре, колко често не скъпим това, което имаме, а „като го загубим, плачем“. Още и за да се убедите, че ако очите са огледало на душата, краищата на пръстите пък са очите на нашето тяло — разправяше Торцов, докато ме връзваха.

Като се лиших от китките и пръстите за общуване аз усилих интонацията на речта. Но Аркадий Николаевич ми предложи да намаля разпалеността и да говоря тихо, без излишни гласови повишения и бои.

В замяна поиска от мен помощта на очите, мимиката, движението на веждите, шията, главата, тялото. С общи усилия те се мъчеха да попълнят отнетото ми. Но привързаха към креслото ръцете ми, краката, тялото, шията и в мое разположение останаха само устата, ушите, мимиката, очите.

Скоро ме завързаха и покриха с кърпа цялото ми лице. Започнах да рева, но това не помогна.

От този момент външният мир изчезна за мен, а в мое разпореждане останаха само вътрешното зрение, вътрешният слух, въображението, „животът на моя човешки дух“.

В такова състояние ме държаха дълго. Най-после в слуха ми проникна глас от вън, сякаш от друг свят:

— Искате ли да ви върнем един от отнетите органи за общуване? Избирайте — кой? — викаше с всички сили Аркадий Николаевич.

Помъчих се да отговоря с движение, което значеше: „Добре, ще помисля!“

Какво ставаше в мен вътре при избора на най-важния необходим орган за общуване?

Преди всичко в мен заспориха два кандидата за първенство: зрението и речта. По традиция първото се явява изразител и предавател на чувствата, а втората на мислите.

Ако е така, кои пък са техните съучастници?

Този въпрос извика в мене спор, кавга, бунт, неразбория.

Чувството крещеше, че апаратът на речта принадлежи на него, тъй като е важна не самата дума, а интонацията, която изразява вътрешното отношение към това, което говорят.

За слуха също се вдигна война. Чувството уверяваше, че той е най-добрият негов възбудител, а речта настоява, че слухът е необходим неин придатък, че без него тя няма към кого да се обръща. После заспориха за мимиката и китките на ръцете.

Тях никак не можем да причислим към речта, защото не говорят думи. Къде да ги отнесем? Ами тялото, ами краката?

— Дявол да го вземе! — разсърдих се аз, съвсем объркан. — Актърът не е сакат! Нека ми дадат всичко! Никакви отстъпки!

Когато ми свалиха веригите и превръзките, аз изказах на Торцов своя „бунтарски“ лозунг: „всичко или нищо“. Той ме похвали и ми каза:

— Най-после вие заговорихте като артист, който разбира значението на всеки орган за общуване! Нека днешният опит ви помогне да ги оцените до край и според достойнствата им!

Да изчезне завинаги от сцената празното актьорско око, неподвижните лица, глухите гласове, речта без интонация, твърдите тела с вдървен гръбнак и шия, с дървени ръце, китки, пръсти, крака, в които не се прелива движение, ужасната походка и маниери.

Нека актьорите отадат на своя творчески апарат толкова внимание, колкото цигуларят на своя скъп инструмент Страдивариус или Амати.

Трябваше да свършим урока по-рано, защото Аркадий Николаевич бе зает във вечерния спектакъл.

— Досега имахме работа с процеса на *външно, видимо, телесно общуване* на сцената — разправяше на днешния урок Торцов. — Но съществува и друг, при това по-важен вид: *вътрешното, невидимо, душевно общуване*, за което днес ще говоря.

Трудността на предстоящата задача се заключава в това, че ще трябва да говоря за това, което усещам, но което не зная, което съм изпитал само на практика, за което нямам нито теоретическа формула, нито готови ясни думи, за това, което мога да ви обясня само с намеци, като се помъча да ви накарам сами да изпитате тези усещания, за които ще става дума.

*Той здраво хвана моята ръка,
след туй се дръпна, другата положил
над своето око — така загледан
в лицето ми, като че искаше
да го изпише. Дълго тъй стоя;
най-сетне леко стисна ми ръката,
поклати три пъти глава, въздъхна
дълбоко, тежко, сякаш се разпадна
на части неговото тяло, сякаш
животът му отлитна. След това
ме пусна той, като глава през рамо
извърна, сякаш да намери пътя
без своите очи; и тъй излезе
без тяхна помощ вън, отправил
до края светлината им към мене.*

— Не чувствувате ли, че в тези редове става дума за безмълвното общуване на Хамлета с Офелия? Не сте ли забелязвали в живота или на сцената, при вашите взаимни общувания, усещането на излизане от

vas на волев ток, който като че ли изтича от очите, от края на пръстите, от порите на тялото?

Как да наречем този невидим път и средство на взаимно общуване? *Лъчеизпускане и лъчевъзприемане ли? Излъчване и влъчване ли?* Поради нямане на друга терминология да се спрем на тази думи, тъй като те образно илюстрират този процес на общуване, за които ми предстои да ви говоря.

Близко е времето, когато невидимите токове, които сега ни интересуват, ще бъдат изучени от науката и тогава ще се създаде за тях по-подходяща терминология. За сега да им оставим названието, изработено от нашия актьорски жаргон.

Сега да се опитаме да се приближим до изследването на посочените невидими пътища на общуване с помощта на собствените усещания и да ги търсим и отбелязваме в себе си.

При спокойно състояние така наречените лъчеизпускания и лъчевъзприемания са едва уловими. Но в момент на силни преживявания, екстаз, повишени чувства тези излъчвания и влъчвания стават по-определенi и по-осезателни както за този, който ги изпуска, така и за тези, които ги възприемат.

Може би някой от вас да ги е уловил в отделни сполучливи моменти на публичния спектакъл, когато, например, вие, Малолеткова, за пръв път излязохте на сцената с вика: „Помощ“, или когато вие, Названов, играехте монолога: „Кръв, Яго, кръв!“, или през време на етюда с лудия, или в самия живот, където всяка минута усещаме в себе си тези вътрешни токове, за които става дума.

Вчера наблюдавах в къщата на мои роднини една сцена между младички годеник и годеница. Те се бяха скарали, не разговаряха, седяха далеч един от друг. Годеницата се преструваше, че не забелязва годеника. Но тя са преструваше, само за да привлече по-силно вниманието му. (Има и такъв начин у хората: да не общуват заради самото общуване.) Затова пък годеникът следеше годеницата си и я пронизваше с погледа си. Той отдалеч улавяше погледа ѝ, та чрез него да почувствува и разбере какво назрява в нейното сърце. Той се прицелваше в нея, с поглед опитваше живата ѝ душа. Той проникваше в нея с невидимите пипала на очите си. Но сърдитата годеница се отклоняваше от общуване. Най-после той успя да улови един лъч от погледа ѝ, който блесна за една секунда.

Но бедният младеж не се развесели от това, а напротив стана още по-мрачен. Тогава той, уж случайно, премина на друго място, откъдето можеше по-лесно да погледне в очите ѝ. Той с удоволствие би я уловил за ръка, та чрез допирането да ѝ предаде своето чувство, но и това не успя, понеже годеницата решително не искаше да общува с него.

Думите отсъствуваха, отделни възгласи или възклициания нямаше; мимика, движение, действие също нямаше. Но затова имаше очи, поглед. Това е направо, непосредствено общуване в чист вид от душа в душа, от очи в очи, или от върховете на пръстите, от тялото без видимите за зорните физически действия.

Нека хората на науката ни обяснят природата на този невидим процес, аз мога да говоря само за това, как сам го усещам в себе си и как се ползвам от тези усещания за своето изкуство.

За съжаление урокът пак бе прекъснат, тъй като неочеквано извикаха Аркадий Николаевич в театъра.

— Хайде да търсим в себе си през време на общуването невидимите токове и лъчеизпускането, та по пътя на личния опит да ги познаем — продължи Аркадий Николаевич.

Насядахме на двойки, при което пак се намерих до Говорков.

Изведнаж в кариер започнахме външно, физически, механически да вълчваме и излъчваме, без всянакъв смисъл и повод.

Торцов веднага ни спря:

— Това е вече насилие, от което трябва особено да са страхувате в този нежен, чувствителен процес, какъвто е лъчеизпускането и лъчевъзприемането. При мускулно напрежение не може и дума да става за вълчване и излъчване.

Ето Димкова и Умнов ще си влязат в очите, приближили се един до друг като за целувка, а не за невидими вълчвания и излъчвания.

Започвайте с унищожаване на всяко напрежение, където и да се появи то.

— Дръпнете се назад! — изкомандва Аркадий Николаевич — Още! Още! Много, много повече! Седнете колкото се може по-удобно и по-свободно! Малко е! Много малко! Така че истински да почивате. Сега гледайте се. Та нима това се нарича гледане! От напрежение очите ви излизат вън от орбитите. Още, още по-малко! Никакво напрежение в зениците!

— Какво вълчвате? — Обърна се Аркадий Николаевич към Говорков.

— Виждате ли, искам да продължа нашия спор за изкуството.

— Да не се гответе с очи да излъчвате мисли и думи? Не ще успеете — забеляза Аркадий Николаевич. — Предавайте мислите с глас и думи, а очите нека ви помогнат да допълните това, което не се предава с думи.

Може би, при спора ще почувствувате този процес на лъчеизпускане и лъчевъзприятие, който се създава при всяко общуване.

Подновихме спора.

— Сега, в паузата, почувствувах у вас лъчеизпускане.

Торцов сочеше мен.

— А у вас, Говорков, приготвяне към лъчевъзприятие. Спомнете си какво стана през време на това очаквателно мълчание.

— Стана засечка! — обясних аз. — Примерът, който бе приведен за доказателство на моята мисъл, не убеди партньора, затова готовех нов и се прицелвах.

— А вие, Вюнцов, — изведнаж се отправи към него Торцов — почувствувахте ли последния поглед на Малолеткова? Това беше истинско изльчване.

— И какво още!!! Вече цяла седмица чувствувам такова „изльчване“, че наистина не зная, какво да правя! Ей Богу! — оплакваше се Вюнцов.

— Сега вие не само слушате, но се мъчите да съберете в себе си това, с което живее говорящият с вас обект, — обърна се към мене Торцов.

Чувствувате ли, че освен словесния, съзнателен спор и умствена обмяна на мисли, във вас става едновременно друг процес на взаимно опипване, всмукване тока в очите и изльчване от там?

Ето това невидимо общуване чрез вълчване и изльчване, което, подобно на подводно течение, непрекъснато се движи под думите и в мълчанието, образува онази невидима връзка между обектите, която създава вътрешната спойка.

Помните ли, че аз ви говорих на един от предидущите уроци, че може да се гледа, вижда, като нищо не се възприема и не се отдава. Но може да се гледа, вижда, възприема и да се отдават лъчите, или токовете на общуването.

Сега ще направя нов опит да извикам във вас лъчеизпускане. Вие ще общувате с мен — реши Аркадий Николаевич, като седна на мястото на Говорков.

— Седнете по-удобно, не нервничете, не бързайте и не се насиливайте. Преди да предава нещо на друг, актьорът трябва сам да приготви в запас това, което иска да предава. Не може да се предава това, което сам нямаш. Пригответе си някакъв материал за вътрешно общуване — предложи ни Аркадий Николаевич.

— По-рано цялата наша работа и нейната психотехника ви се струваха сложни, а сега я правите на шега. Същото ще стане и с лъчеизпускането и лъчевъзприятието — разсъждаваше Аркадий Николаевич, докато се готвеха.

— Предайте ми вашите чувства без думи, само с очи, — заповядала Аркадий Николаевич.

— Само с очи не мога да предам всички тънкости на моето усещане.

— Нищо, нека пропаднат тънкостите.

— Какво ще остане? — учудвах се аз.

— Чувството на симпатия, уважение. Тях можем да ги предадем мълчаливо. Но не можем без думи да накараме друг да разбере, че го обичаме, защото е умен, делови човек, работоспособен, благороден.

— Какво искам да ви предам? — вперих аз очи в Аркадий Николаевич.

— Не зная, не се интересувам да зная — отговори Торцов.

— Защо? — учудих се аз.

— Защото вие си пулите очите — каза Аркадий Николаевич. — За да почувствувам общия тон на преживяваното от вас чувство, трябва вие сам да живеете неговата вътрешна същност.

— А сега? Разбрахте ли с какво общувам? Не мога по-ясно да предам това, което чувствувам, — казах аз.

— Вие ме презирате за нещо, но за какво именно, не може да се узнае без думи. Но не е в това работата. Важното е дали вие почувствувахте усещане на изходящ от вас волеви ток или не? — интересуваше се Торцов.

— Може би — в очите, — отговорих аз и започнах отново да проверявам сторилото ми се усещане.

— Не, сега вие мислехте само как да изльчите от себе си ток. Напрягахте се мускулно. Брадата ви и шията се изпънаха, очите ви изпъкнаха... Това, което искам да получа от вас, се предава много по-просто, по-леко, по-естествено. За да „облеете“ другого с лъчите на своите желания, не е нужна мускулна работа, физическото усещане на излизания от нас ток е едва уловимо, когато от напрежението, което сега изпитвате, може да ви се пръсне сърцето.

— Значи аз не съм ви разbral! — губех аз търпение.

— Починете си, а в това време ще се помъча да ви напомня това усещане, което търсим и което вие отлично познавате в живота.

Една от моите ученички го сравняваше с „аромата на цветето“, друга добави, че „брилянтът, който изпуска блясък, трябва да изпитва същото усещане на лъчеизпускане“. Можете ли да си представите усещането на цветето, което изпуска аромат, или усещането на брилянта, който отделя лъчи?

Самият аз си спомних за усещането на излъчващ се волев ток, — продължаваше Торцов — когато гледах в тъмнината магическия фенер, който изливаше върху екрана потоци ярки лъчи, и още когато стоех на края на кратера на вулкана, който изригваше горещ въздух. В този момент почувствувах могъщата вътрешна горещина на земята, която се измъкваше от нейните недра, и си спомних за усещането на изходящия от нас душевен ток в моменти на интензивно общуване.

Не ви ли натъкват тези сравнения на усещанията, които търсим?

— Не, тези примери нищо не говорят на моето чувство — упорствувах аз.

— В такъв случай ще се опитам да се приближа до вас от друга страна — говореше ми Аркадий Николаевич с необикновено търпение.
— Слушайте ме.

Когато седя на концерт и музиката не ми действува, от скуча измислям развлечения. Така например набелязвам си някого от публиката и започвам да го хипнотизирам с поглед. Ако това е красива женско лице, мъча се да му предам своя възторг; ако лицето ми е противно, предавам му своето отвращение.

В тези минути аз общувам с избраната жертва и я обливам с лъчите на излизащия от мен ток. При това занятие, което може би е познато и на вас, аз изпитвам именно това физическо усещане, което сега търсим.

— Когато човек хипнотизира друг, също ли изпитва това усещане? — запита Шустов.

— Разбира се, ако се занимавате с хипнотизъм, трябва отлично да познавате това, което търсим! — зарадва се Аркадий Николаевич.

— Та това е просто и добре познато нам усещане — зарадвах се аз.

— А нима аз ви казах, че то е необикновено! — учуди са Торцов.

— Но аз търсех в себе си нещо особено.

— Така винаги става — заяви Торцов. — Достатъчно е да са заговори за творчество и всички веднага се напрягат и стават банални.

— Повторете по-скоро нашия опит! — заповяда Аркадий Николаевич.

— Какво излъчвам? — попитах аз.

— Пак презрение.

— А сега?

— Сега искате да ме погалите.

— А сега?

— Това беше също добро чувство, но примесено с ирония.

— Почти е вярно! — зарадвах се на това, че той отгатва.

— Разбахте ли за какво усещане на изходящ ток говорим?

— Мисля, че да, — казах аз нерешително.

— Ето този процес на нашия жаргон наричаме лъчеизпускане.

Самото название чудесно определя усещането.

И наистина: като че ли нашите вътрешни чувства и желания изпускат лъчи, които преминават през нашите очи, тяло и обливат другите със своя поток — обясни и с оживление Аркадий Николаевич.

Лъчевъзприемането е обратен процес, т.е. вмъкване в себе си чуждите чувства и усещания. И това название определя процеса, за който става дума. Изпитайте го.

Тук си разменихме с Аркадий Николаевич ролите: той започна да излъчва своите чувства, а аз — доста сполучливо ги отгатвах.

— Опитайте се да определите с думи усещането на лъчевъзприемането — каза ми Аркадий Николаевич след свършване на опита.

— Аз ще го определя с пример, както онази ученичка, за която ни разправихте, — предложих му аз: — Магнитът, който притегля към себе си желязото, може да изпита същото усещане на лъчевъзприемане.

— Разбирам — одобри Торцов.

Трябаше да прекратим интересния урок, тъй като ни чакаха в класа по фехтовка.

Аркадий Николаевич продължи прекъснатите обяснения.

— Надявам се, че почувствувахте вътрешната връзка, която се образува между артистите при словесното и несловесно общуване, — каза той.

— Струва ми се, почувствувахме — отговорих аз.

— Това беше вътрешно свързване. То се създаде от случайни, отделни моменти. Но ако използваме дълга редица логически и последователно свързани помежду си преживявания и чувства, това свързване ще крепне, расте и в края на краишата може да порасте до онази сила на общуване, която наричаме хватка, при която процесите на лъчеизпускането и лъчевъзприятието стават по-силни, по-остри и по-осезателни.

— Каква хватка? — заинтересуваха се учениците.

— Такава, каквато имат кучетата (булдозите, например) в зъбите, — обясни Торцов. И ние на сцената трябва да имаме хватка — в очите, ушите, във всички органи на петте чувства. Ако слушаме, да слушаме и чуваме. Ако миришем, да миришем. Ако гледаме, да гледаме и виждаме, а не да се хълзгаме с очи по обекта, незакачайки, а само облизвайки го със зрението си. Трябва да се хващаме за обекта, така да се каже, със зъби. Но това не значи, разбира се, че трябва излишно да се напрягаме.

— В „Отело“ имаше ли поне за един момент у мене такава хватка? — проверявах своите усещания.

— Имаше един-два момента. Цялата роля на Отело е непрекъсната хватка. Освен това, ако за друга пиеса е нужно просто хватка, за Шекспировата трагедия е необходима мъртва хватка. Вие я нямахте.

В живота невинаги е нужна непрекъсната хватка, но на сцената, особено в трагедията, тя е необходима. И наистина, как тече животът? По-голямата му част преминава в дребни, всекидневни работи. Стават, лягат, изпълняват тези или онези задължения. Това не иска хватка и става механически. Но такива моменти не са за сцената. Има други

късове от живота, когато във всекидневието се вмъкват моменти или цели ивици ужас, висша радост, подем на страсти и други важни преживявания. Те извикват борба за свобода, за идея, за съществуване, за право. Ето тези моменти ни са чужди на сцената. Но именно за тяхното въплътяване се изисква както вътрешна, така и външна хватка. Така че от действителния живот трябва да се отхвърли деветдесет и пет процента, които не искат хватка, а само пет процента, за които тя е необходима, заслужават да ги вземем на сцената. Ето защо в живота може да се живее без хватка, а на сцената тя е нужна почти непрекъснато, постоянно във всяка минута на възвищено творчество. И тук не забравяйте, че хватката съвсем не е извънредно физическо напрежение, а голямо, активно, вътрешно действие.

Освен това не забравяйте, че условията на публичната работа на актьора са много тежки и изискват постоянна енергична борба с тях. И наистина: в живота не съществува черният отвор на портала, хиляндната маса от зрители, ярко осветената рампа, необходимостта актьорът да има успех и на всяка цена да се хареса на зрителите. Всички тези условия за нормалния човек трябва да се признаят за неестествени. Трябва да умеем да ги побеждаваме или да не ги забелязваме, да се отвлечаме от тях с интересна, творческа задача, създавана на сцената. Нека тази задача да привлече към себе си вниманието и творческите способности на целия актьор, т.е. да създава хватка.

Когато мисля за нея, спомням си един разказ: един дресировач на маймуни тръгнал да търси нужните му зверове в Африка. Там му приготвили стотина екземпляра за избор. Какво направил той, за да намери сред тях най-подходящия му жив материал за дресировка? Дресьорът взел всяка маймуна по отделно и се мъчел да я заинтересува с някакъв предмет: или с ярка кърпа, която махал пред очите на животното, или с някаква дрънкалка, която забавлявала маймуната със своя блъсък или шум. След като звярът се е заинтересувал от предмета, дресьорът се мъчел да отвлече вниманието на маймуната с някаква друга вещ — папироса, орех. Ако успявал и звярът лесно пренасял вниманието си от цветната кърпа към новата примамка, дресьорът бракувал изпитвания екземпляр, а ако, напротив, виждал, че въпреки минутните отвлечания от новия обект, вниманието упорито се връща към предишния, т.е. към кърпата, че маймуната я търси и се опитва да

я извади из джоба, изборът на дресьора бивал решен и той купувал внимателната маймуна, обяснявайки покупката си с това, че маймуната има скачване или хватка.

Ето така и ние съдим за сценичното внимание на нашите ученици и за тяхното общуване по силата и продължителността на хватката. Изработвайте я в себе си.

След малко Аркадий Николаевич продължи своите обяснения:

— Чел съм в никакви книги, за научността на които съвсем не отговарям, че убитите понякога се запечатвало в очите им лицето на убиеца. Ако това е така, съдете сами каква е силата на процеса на вълчването.

Ако успеехме да видим с помощта на някакъв уред този процес на вълчване и излъчване, който разменят сцената със зрителната зала в минута на творчески подем, бихме са учудили как нашите нерви издържат напора на тока, който ние, артистите, изпращаме в зрителната зала и възприемаме назад от хилядите живи организми, които седят в партера.

Как ни стигат силите, за да изпълним със своите излъчвания грамадното помещение, като това на нашия Большой театр! Необяснимо! Бедният артист! За да завладее залата, трябва да я изпълни с невидимите токове на своето собствено чувство или воля...

Зашо е трудно да се играе в обширно помещение? Не защото трябва да се напряга гласа, усилено да се действува. Не! Това е празна работа! Който владее сценичната реч, за него не е страшно. Трудно е излъчването.

* * *

Мисля, че днес, когато се връщах в къщи от школата, тези, които ме срещаха, ме вземаха за ненормален, работата се състои в това, че аз през всичкото време, докато вървях, правех упражнения на вълчване и излъчване. С живите хора, които срещах, не са решавах да правя опити, затова се ограничавах с неодушевените предмети. Главен обект при моите упражнения бяха чучелата на различни зверове във витрината на един голям кожухарски магазин. Това беше цяла зверилница: грамадна мечка с tabla в лапите, лисица, вълк, бялка. С

всички тях аз направих близко, интимно запознанство и се опитвах да проникна през кожата в техните въображаеми души, като се мъчех да изсмуча нещо от тях и да го вльча в себе си. Толкова се мъчех да измъкна от чучелата нещо, че дръпнах назад шията си, главата и цялото тяло, — при това трябаше дори да притисна стоящите зад мен зяпачи, но тогава си спомних, че Аркадий Николаевич ни препоръча да не се напрягаме много. После аз, подобно на укротител, хипнотизирах зверовете и си казвах: ако такава мечка вървеше срещу мен, изправена на задните си лапи, бих ли могъл да спра зяяра, като му вльча своята воля чрез очите и устата? Аз така се навеждах към обекта при изльчването от себе си, че се ударих с носа си о мръсното стъкло на грамадната витрина. Толкова много се стараех да се отдам на обекта, че чувствувах усещане подобно на това, което изпитваме при началото на морска болест. И очите ми, както това се случва при такова състояние, също излязоха вън от орбитите.

„Не! — критикувах се аз. — Такава тежка работа може по-скоро да предизвика изригване и вригане, а не вльчване и изльчване.“

„По-леко! По-леко! — както казва Торцов. — Защо да се напрягате!“

Но когато започнах да правя своите вльчвания и изльчвания по-слабо, изчезнаха всякакви физически усещания на нещо изходящо или входящо в мене. Трябаше скоро да прекратя опитите си, понеже събрах зрители. Вътре в магазина петима души, навсярно продавачи и купувачи, ме гледаха и се усмихваха. Навсярно забелязаха моите опити, които им се сториха забавни. Това не ми попречи да повторя същия опит в друг магазин.

Този път за обект ми послужи бюстът на Толстой.

Седнах пред паметника на Гогол и също опитах своята хватка. Искаше ми се да уловя с погледа си бронзовия бюст и да го притегля към себе си така, че да стане от креслото.

Но скоро ме заболяха очите от физическо опулване. Освен това, в най-критическия момент срещнах погледа на един познат, който минаваше край мене.

— Лошо ли ви е? — попита ме той с участие.

— Да, имам ужасно главоболие — казах аз, като се изчервих и не знаех как да изляза от това положение.

„Такова напрежение никога не трябва да се допуска!“ — реших аз за себе си.

На днешния урок Аркадий Николаевич каза:

— Ако процесите на лъчеизпускането и лъчевъзприемането играят такава важна роля в сценичното общуване, възниква въпросът: не можем ли технически да ги овладеем? Не можем ли произволно да ги извикваме в себе си? Няма ли и в тази област някакъв начин, примамка, която да възбужда в нас невидимите процеси на лъчеизпускането и лъчевъзприемането и чрез тях да се усилва самото преживяване?

Ако не може да се върви от вътрешното към външното, то може да се върви от външното към вътрешното. И в този случай ние ще използваме органическата връзка между тялото и душата. Силата на тази връзка е толкова голяма, че тя почти възкресява мъртвите. И наистина на удавения, без пулс и признания на живот, придават определени, установени от науката положения и насила правят движения, които заставят дихателните органи механически да поемат и изпускат въздуха от себе си. Това е достатъчно, за да предизвика кръвообращение, а след него и обикновената работа на всички части на тялото. При това, поради неразривната връзка с тялото, оживява и самият „живот и човешкия дух“ на почти умрелия удавник.

— При изкуственото възбуждане на лъчеизпускането и лъчевъзприемането на сцената ползваме се от същия принцип: ако вътрешното общуване не се възбужда от само себе си — към него се подхожда от вън, — продължаваше да обяснява Торцов. — Тази помощ от вън се явява примамка, която възбужда отначало процеса на вълчването и изльчването, а после и самото преживяване.

За щастие, както скоро ще видите, новата примамка се подава на техническа изработка.

Сега ще ви покажа как ще се ползвате от нея.

Почна се с това, че Аркадий Николаевич седна срещу мен и ме накара да намисля задача, оправдаващата я измислица и да общувам с всичко, което съм *наживял*. За това ми бе разрешено да прибегвам до думите, мимиката, жеста, — всичко, което помага за общуването. При

това Аркадий Николаевич ме помоли да се вслушвам във физическото усещане на изходящия и входящ токове на вълчване и изльчване.

Подготвителната работа дълго продължи, защото не успях да схвата това, което искаше от мен Торцов.

Когато успях в това — общуването стана. Аркадий Николаевич ме накара интензивно да общувам с думи и действия и при това да се вслушвам във физическите усещания. След това ми отне думите и действията и ми предложи да общувам само с изльчване.

Но преди да се нареди физическото изльчване и вълчване само за себе си и само по себе си, трябаше доста работа. Когато и това се нареди, Аркадий Николаевич ме попита как се чувствувам.

— Като помпа, която издърпва само въздух от празен кладенец — пошегувах се аз. — Имах усещане за изходящ ток главно от зениците на очите и може би от тази част на тялото, която беше обърната към вас, — обясних аз.

— Продължавайте физически и механически да изльчвате в мен, докато имате възможност! — заповяда ми той.

Но то не продължи дълго и аз скоро захвърлих „безсмисленото занятие“, както го нарекох.

— Нима не ви се поиска да го осмислите? — попита Аркадий Николаевич. — Нима вътрешното чувство не поиска да ви дойде на помощ? Нима емоционалната памет не се опита да ви предложи някое случайно преживяване, за да се възползува от образувалия се ток на физическо изльчване? — разпитваше Торцов.

— Ако ме накарат на всяка цена да продължа механически физическото изльчване, ще бъде трудно да се мине без помощта на нещо, което да осмисля моето действие. С други думи, ще ми потрябва материал за изльчване от себе си или вълчване в себе си. Но откъде да го взема? — учудих се аз.

— Предайте ми поне това, което сега чувствувате, т.е. учудване, безпомощност, или намерете в себе си друго чувство, — посъветва ме Торцов.

Така и направих. Когато ми стана невъзможно да продължа безсмисленото физическо изльчване, помъчих се да предам на Торцов своята досада и раздразнение.

„Остави ме! Какво си се заловил за мен! Защо ме мъчиш!“ — сякаш му говореха моите очи.

— Как се чувствувате? — пак ме попита Торцов.

— Като помпа, на която са поставили ведро с вода и която има какво да изхвърля вместо въздух — пак се пошегувах аз.

— Така че вашето безсмислено физическо излъчване стана осмислено и целесъобразно — забеляза Аркадий Николаевич.

След като се повториха тези упражнения, той направи същото и с лъчевъзприемането. То представлява същия процес, но в обратна посока. Затова няма да го описвам, а ще отбележа само един нов момент, който се създаде при опита с мен.

Работата са състои в това, че преди да въльча в себе си, трябваше да опипам душата на Торцов с невидимите пипалца на моите очи и да намеря това, което може да въльча от нея в себе си.

За това трябваше внимателно да се вгледам и така да се каже да почувствувам състоянието, което преживяваше тогава Аркадий Николаевич, а после да се помърча да се свържа с него.

— Както виждате, не е толкова лесно да се изпитва на сцената лъчеизпускане и лъчевъзприемане по технически път, когато то не се ражда от само себе си, интуитивно, както това става в живота, — каза Аркадий Николаевич. — Но мога да ви утеша с това, че на сцената, през време на изпълнение на ролята, този процес се извършва значително по-леко, отколкото при упражнение и на урок.

Ето защо това става така: сега трябваше набърже да търсим никакви случайни чувства, за да поддържаме с тях процеса на въльчването и излъчването, но на сцената този процес става по-леко и по-просто. Тъй като при момента на публичното излизане всички предлагани обстоятелства са вече изяснени, всички задачи са намерени, а чувството е съзряло за ролята и чака само случая, за да се прояви и измъкне навън, достатъчно е да се даде незначителен тласък и приготвените за ролята чувства сами ще се излеят, като непрекъсната струя.

Когато с помощта на гумено черво изливат водата от аквариума, трябва само веднаж да се всмукне малко въздух, а после водата сама тръгва. Същото е и в процеса на излъчването: дайте тласък, открийте изход за лъчеизпускане и чувството само ще се излеет от вътре.

— С какви упражнения се изработват процесите на лъчеизпускането и лъчевъзприемането? — питаха учениците.

— Изработват се с тези две упражнения, които сега направихме.

Първото упражнение се състои в това, че с помощта на примамките да извикаме в себе си някаква емоция и да я предаваме на друго лице. При това да се вслушваме в своето физическо усещане. По такъв начин приучвате се и към усещането на лъчевъзприемането, като естествено го предизвиквате и забелязвате в момента на общуване с другого.

Второто упражнение: помъчете се да извикате в себе си само физическо усещане на лъчеизпускане или лъчевъзприемане, без емоционално преживяване. Необходимо е голямо внимание при тази работа. Иначе може да се приеме обикновеното мускулно напрежение за усещане на вълчване и изльчване. Когато физическият процес е готов, поставете вътре някое чувство за изльчване или вълчване. Но само, повтарям ви, пазете се при това от насилие и физическо напрежение. Изльчванията и вълчванията стават непременно леко, свободно, естествено, без всяко губене на физическа енергия. Освен това, новият начин ще ви помогне да направлявате вниманието си върху обекта и да го задържате, понеже без устойчив обект лъчеизпускането е невъзможно.

Само не правете тези упражнения сами, сами със себе си или с въображаемо лице, общувайте само с живия обект, действително съществуващ в живота, действително стоящ до вас и действително желаещ да възприеме вашите чувства. Общуването изисква взаимност. Не правете също упражнения сами, без Иван Платонович. Нужно е опитно око, за да не грешите, като вземете обикновеното мускулно напрежение за усещане на вълчване и изльчване. Това е опасно като всяка грешка.

— Боже мой, колко е трудно това! — извиках аз.

— Трудно е да се прави това, което е нормално и естествено за нашата природа? — учуди се Аркадий Николаевич. — Лъжете се. Нормалното се постига лесно. Много е по-трудно да се свикне да изкълчваме своята природа. Затова изучавайте нейните закони и изисквайте от нея това, което е естествено за нея. Предсказвам ви, че ще дойде време, когато няма да бъдете в състояние да не се свържете с партньорите си на сцената чрез тока на вътрешното общуване, връзката или хватката, които сега ви изглеждат трудни.

Освобождането на мускулите, вниманието, предлаганите обстоятелства и др. също ви изглеждаха трудни, а сега ви станаха

необходими.

Затова бъдете доволни, че обогатихте вашата техника с нова и много важна примамка при възбуждане на общуването — лъчеизпускането и лъчевъзприемането.

XI. ПРИСПОСОБЯВАНЕ И ДРУГИ ЕЛЕМЕНТИ, КАЧЕСТВА, СПОСОБНОСТИ И ДАРБИ НА АРТИСТА

Като влезе в клас, Аркадий Николаевич прочете закачения от Рахманов плакат — „Приспособяване“, поздрави ни с новия етап, извика Вюнцов и му даде такава задача:

— Трябва да отидете при познати, извън града, където се надявате да прекарате много весело. Влакът заминава в два часа, а сега е вече един часът. Как да се измъкнете от школата преди време? Трудността се състои в това, че трябва да изльжете не само мен, но и всичките си другари. Как ще направите това?

— Трябва да се престори тъжен, замислен, убит духом, болен — съветвах аз. — Нека всички попитат: „Какво ти е?“ Може да разкаже някоя невероятна история, но така че всички да повярват. Тогава щем не щем ще трябва да пуснем болния.

— Да! Разбирам! Чудесно го разбирам! — изведнаж се оживи Вюнцов и от радост започна да прави такива скокове, които не могат се описа.

Но... след третото или четвъртото подскачане той отстъпи, закрещя от болка, замря на мястото си с вдигнат крак и изкривено лице.

В началото помислихме, че ни лъже, че в това се състои играта му. Но той наистина страдаше и аз му повярвах, станах, за да помогна на нещастника, но... се усъмних. Останалите са хвърлиха на сцената. Вюнцов не даваше да се допрем до крака му, опитваше се да стъпи на него, но извика от болка така, че ние се спогледахме с Аркадий Николаевич, за да се попитаме с очи — истина ли е това, което става на сцената или е мистификация? Поведоха предпазливо Вюнцов към изхода. Подкрепян от двете страни под ръце, той пристъпваше на здравия си крак. Шествието се движеше тихо, тържествено и мълчаливо.

Но изведнаж Вюнцов затанцува камаринската и звънливо се разсмя.

— Хей!... Чудесно преживях! Чудесно!... Гениално! Но нищо не можахте да познаете! — подхвърляше той отделни фрази, заливайки са

от смях.

В награда Вюнцов получи овация, а аз още веднаж почувствувах неговата даровитост.

— Знаете ли защо му аплодирахте? — запита Аркадий Николаевич и веднага отговори: — Защото той намери добро приспособление и сполучливо го изпълни.

С тази дума — приспособление — ние занапред ще наричаме както вътрешните, така и външни хитрости, с помощта на които хората се приспособяват един към друг при общуването и си помагат за въздействие върху обекта.

— Какво значи: „приспособяват се“? — разпитваха учениците.

— То значи това, което сега направи Вюнцов, за да излезе от урока преди време, той се приспособи с помощта на хитрост — обясни Торцов.

— Според мен, той просто ни разигра! — възрази някой.

— А нима без това разиграване бихте му повярвали? — попита Аркадий Николаевич. — Необходима е хитрост, за да се постигне целта и да са избяга от училище. Вюнцов се реши на нея и на лъжата, защото се приспособи към условията, към предлаганите обстоятелства, които му пречеха да избяга.

— Значи приспособяването е лъжа? — разпитваше Говорков.

— В някои случаи приспособяването е лъжа; в други — приспособяването се явява като нагледна илюстрация на вътрешните чувства и мисли; понякога приспособяването помага да привлечем върху себе си вниманието на този, с който искаме да общуваме и да го разположим към себе си — понякога предава на другия това невидимо и едва осезаемо, което не може да се предаде с думи, и т.н. и т.н.

Както виждате, възможностите и функциите на приспособяването са разнообразни и многобройни.

Ето, например: да допуснем, че вие, Названов, заемате важен пост, а аз съм просител. Нужна ми е вашата помощ. Но вие съвсем не ме познавате. Затова, за да постигна целта си, аз трябва някак да се отделя от общата маса просители.

Но как да прикова върху себе си вашето внимание и да го завладея? Как да заздравя едва зародилата се връзка и общуване? Как да повлияя върху вас в добър, изгоден за мен смисъл? С какви средства

да въздействувам върху вашия ум, чувство, внимание, въображение? Как да трогна душата на един влиятелен човек?

Ако види с вътрешния си поглед условията на моя жалък живот, ако създаде във въображението си картина, която поне малко да се приближава до ужасната действителност, той ще се заинтересува от мене, ще разкрие сърцето си за взаимно общуване с мене. Тогава съм спасен! Но за да помогнем да проникнат в чуждата душа, да усетят нейния живот, нужно е приспособлението.

С неговата помощ ние се стремим колкото се може по-релефно да проявим своето вътрешно чувство и общо състояние.

В други случаи пък с помощта на същото приспособяване скриваме, маскираме и своето чувство и своето общо състояние. Самолюбивият, горд човек се мъчи да бъде любезен, за да замаскира своята обида. Чрез приспособяване следователят хитро прикрива своето истинско отношение към разпитвания престъпник.

Приспособяването е един от важните начини на всяко общуване, дори на единичното, понеже и към самите себе си и към своето душевно състояние трябва да се приспособяваме, за да убедим себе си.

Колкото по-сложна е задачата и предаваното чувство, толкова по-ярки и тънки трябва да бъдат самите приспособявания, толкова по-разнообразни са техните функции и видове.

— Извинете моля, — заспори Говорков — за всичко това съществуват думи.

— Допускате ли, че думите изчерпателно предават всички тънкости на чувствата? Не, при общуване не са ни достатъчни само думите; те са много протоколни, мъртви. За да ги оживим, нужно е чувството, а за да го разкрием и предадем на обекта за общуване, необходимо е приспособяването. То допълня думите, доизказва недоизказаното.

— Значи, колкото по-голямо е приспособяването, толкова по-силно и по-пълно е общуването? — попита някой.

— Работата не е в количеството, а в качеството на приспособяването.

— Какви качества са нужни за сцената? — исках да разбера.

— Те са различни. Всеки артист има свои оригинални, присъщи нему приспособления, с най-разнообразен произход и постоянство. Та и в самия живот е същото. Мъжете, жените, старците, децата, важните,

скромните, сърдитите, добрите, избухливите, спокойните и т.н. притежават свои особени, разновидни приспособявания.

Всяко ново условие на живот, обстановка, място на действие, време предизвикват съответните изменения в приспособяванията: нощем, когато всички спят, приспособяваме се някак по-иначе, отколкото денем, на светло и пред хората. Като пристигнем в чужда страна, търсим подходящите за местните условия приспособявания.

Всяко преживявано чувство изисква при предаването му своя неуловима особеност в приспособяването.

Всички видове общувания — взаимно, групово, с въображаем или отсъствуващ обект и пр. — също изискват съответни особености в приспособяването.

Хората общуват с помощта на своите пет органи на чувствата, с помощта на видимите и невидими пътища на общуване, т.е.: с очи, мимика, глас, движения на ръцете, пръстите, тялото, а също чрез лъчеизпускане и лъчевъзприемане. За това при всеки случай са необходими съответните приспособявания.

Някои актьори притежават прекрасни качества за приспособяване в областта на драматическите преживявания, но напълно са лишени от тях в комедията, или обратното, хубави в комедията и лоши в драмата.

Доста често има актьори с прекрасни преживявания във всички области на човешкото чувство, с много хубави, верни приспособявания. Но често тези актьори правят голямо впечатление само на интимни репетиции, когато режисьорът и зрителите седят близко. При преминаването на сцената, която изисква по-голяма яркост, същите приспособявания бледнеят и не преминават през рампата, а ако преминат, в недостатъчно ярка и сценична форма.

Познаваме и актьори с ярки, но малобройни приспособявания. Благодарение еднообразието последните скоро губят своята сила, острота и се притъпяват.

Но има не малко актьори, обидени от съдбата, с лоши, еднообразни, неярки, макар и верни приспособявания. Тези хора никога няма да бъдат в първите редове на сценичните дейци.

Аркадий Николаевич продължи незавършените на миналия урок обяснения:

— Ако в живота на хората е нужно безкрайно количество приспособявания, на сцената на актьорите са нужни в още по-голяма степен, тъй като там непрекъснато общуваме и затова през всичкото време се приспособяваме. При това голяма роля играе самото качество на приспособяването: неговата яркост, живописност, дързост, тънкост, акварелност, изящество, вкус.

Ето например: на миналия урок по приспособяване Вюнцов беше до дързост ярък. Но може да бъде и иначе. Веляминова, Говорков и Веселовски, идете на сцената и ни изиграйте етюда „изгаряне на парите“ — заповядва Аркадий Николаевич.

Веляминова лениво стана от стола си и стоеше с тъжно лице, като очакваше, че нейните партньори ще последват примера ѝ и ще станат. Но те седяха.

Настъпи неловко мълчание.

Като не издържа мъчителното положение, Веляминова заговори. За да смекчи думите си, тя се възползува от женското кокетство, тъй като знаеше от опит, че то действува на мъжете. Тя наведе очи и старательно зачопли плочката с номера на театралното кресло, за да замаскира състоянието си. Като желаше да скрие руменината, която покриваше бузите ѝ, Веляминова поднесе кърпата до лицето си.

Паузата продължи дълго. За да я запълни, за да смекчи неловкостта на създаденото положение и да предаде на недоразумението шеговит оттенък, Веляминова с усилие се засмя, но той не звучеше весело.

— Скучно ни е! Наистина много ни е скучно! — уверяващо красавицата. — Само не зная как да ви кажа това. Но, моля, дайте ни нов етюд... и тогава така ще играем... просто... чудесно!

— Браво! Юнак! Отлично! Сега не ми е нужен етюдът за изгаряне на парите! И без него вие ни показахте всичко, което ни беше нужно, — заключи Аркадий Николаевич.

— Какво именно ни показва? — питахме се ние.

— А ето що: ако Вюнцов ни даде дръзки, ярки, външни приспособления, Веляминова показва по-изящни, тънки, вътрешни. Тя търпеливо, по всички начини ме уговаряше, мъчеше се да ме трогне; използува добре своето смущение и дори сълзите; тя където можеше кокетничеше, за да постигне целта си и да изпълни задачата си. Постоянно менеше приспособяванията, като желаеше да ми предаде и да ме накара да възприема всички оттенъци на преживяваното от нея чувство.

Щом не струваше или не се възприемаше едно приспособление, тя опитваше второ, трето, като се надяваше най-после да попадне на най-убедителното, което да проникне в душата на обекта.

Трябва да умеем да са приспособяваме към обстоятелствата, към времето, към всички от хората поотделно.

Ако имаме работа с глупав човек, трябва да се приспособим към неговата мисъл, да потърсим най-простата словесна форма и приспособяване, достъпни за ума и разбиранията на глупака.

И, обратно, ако обектът на общуването е пресметлив човек, трябва да са действува по-предпазливо, да се търсят по-тънки приспособявания, за да не разбере той хитруването и да не са отклони от общуване, и т.н.

Доколко е важна ролята на приспособяването в творчеството, може да се съди по това, че мнозина артисти, при средна сила на преживяване, но при ярки приспособявания дават повече да се почувствува вътрешният им „живот на човешкия дух“ на сцената, отколкото други, които по-силно и по-дълбоко чувствуват, но които притежават бледни приспособявания.

Най-добре е да се наблюдават приспособяванията у децата. У тях те се изразяват по-ярко, отколкото у възрастните.

Ето например, моите две племенници: по-малката е силно експанзивна, с вдъхновение. За да изрази най-голяма радост, малко ѝ е да целуне: това не предава до край нейното щастие, — за да усили изразителността, трябва да ухапе. Това е нейно приспособяване, което тя не забелязва. То излиза от нея въпреки волята ѝ. Ето защо, когато виновникът на нейната радост извика от болка, момиченцето искрено се учудва и се пита: кога успях „да хапна“?

Ето ви образец от подсъзнателно приспособяване.

Напротив, по-голямата напълно съзнателно, обмислено избира своите приспособявания. Тя раздава поклони или благодарности на разни хора според уважението ѝ към тях и според важността на указаните ѝ услуги. Но такива приспособявания не могат да се смятат за напълно съзнателни и ето защо:

В процеса на създаване на приспособяването аз отбелязвам два момента: 1) избор на приспособяване и 2) изпълнението му. Съгласен съм, че племенницата ми избира приспособяванията си съзнателно. Но тя ги изпълнява, както и большинството от хората, повече подсъзнателно. Такива приспособявания аз наричам полуsъзнателни.

— А има ли изцяло, напълно съзнателни приспособявания? — интересувах се аз.

— Разбира се, има, но... представете си, че в реалния живот аз не намирам приспособявания, и изборът и изпълнението на които да бъде напълно съзнателен.

Само на сцената, където, изглежда, на подсъзнателното общуване се открива пълен простор, всяка минута се натъквам на пълно съзнателни приспособявания.

Такива са актьорските шаблони.

— Защо казвате, че на сцената на подсъзнателното общуване се открива пълен простор? — разпитвах аз.

— Защото при публичното творчество са нужни силни, неотразими начини на въздействие, а большинството органически, подсъзнателни приспособявания принадлежат към това число. Те са ярки, убедителни, непосредствени, заразителни. Освен това, само с помощта на такива органически приспособявания може да се предават от сцената на хилядната тълпа едва уловимите тънкости на чувствата. В живота на големите класически образи, при наличността на сложната им психика, такива приспособявания имат първостепенно значение. Създаването и предаването им са достъпни само на нашата органическа природа с нейното подсъзнание. Такива приспособявания не можем да имитираме нито с помощта на ума, нито с помощта на актьорската техника. Те се раждат сами, подсъзнателно, в момент на естествен подем на чувството.

Колко ярко блестят на сцената подсъзнателните приспособявания! Как улавят тези, с които се общува, и се врязват в

паметта на зрителите! Тяхната сила е в неочекваността, смелостта и дързостта.

Като следим играта на артиста, неговите постъпки, действия на сцената, чакаме, че той в това и това важно място на ролята ще каже своята реплика високо, отчетливо сериозно. Но изведнаж, вместо тона, съвсем неочеквано, той я казва шеговито, весело, едва чуто и с това предава оригиналността на своето чувство. Тази неочекваност толкова силно подкупва и замайва, че тълкуването на даденото място на ролята ни се струва единствено вярно. „Как не съм се сетил, че тук е скрито именно такова значение?!“ — учудва се зрителят, като се любува на неочекваното приспособяване.

Такива неочеквани приспособявания срещаме у големите таланти. Но дори и у тези изключителни хора те са създават невинаги, а в моменти на вдъхновение. Колкото се отнася до полусъзнателните приспособявания, тях срещаме на сцената много по-често.

Не са заемам да правя анализ за определяне степента на подсъзнателността на всяко от тях.

Ще кажа само, че дори минималната част от такава подсъзнателност дава живот, трепет при изразяване и предаване чувствата на сцената.

— Значи, — мъчех се да извадя заключение — вие съвсем не признавате на сцената съзнателните приспособявания?

— Признавам ги в случаите, когато ми ги подсказват от страна: режисьорът, другарите актьори, канените и неканени съветници. Но... от такива съзнателни приспособявания трябва да се ползвуваме предпазливо и мъдро.

Не ги вземайте направо в този вид, в какъвто ви ги дават. Не си позволявайте просто да ги копирате! Трябва да умеем да присвояваме чуждите приспособявания и да ги правим свои собствени, родни, близки. За това е нужна голяма работа, нужни са нови предлагани обстоятелства, примамки и др.

Също така трябва да се постъпва и в случаите, когато артистът забележи в реалния живот типичните за неговата роля приспособявания, иска да ги присади на себе си и на създавания образ. И в този случай се страхувайте от простото копиране, което винаги тласка актьора към преиграване и занаят.

Ако сами сте си измислили съзнателно приспособяване, оживете го с помощта на психотехниката, която ще ви помогне да влеете в него част от подсъзнанието.

— Вюнцов, елате с мен на сцената да изиграем варианта на този етюд, който вече изиграхте, — нареди Аркадий Николаевич.

Пъргавият юноша се хвърли към сцената, а след него бавно тръгна Торцов, като ни пошепна:

— Сега ще предизвикам Вюнцов! — И така, вие на всяка цена трябва да се измъкнете по-рано от урока! Това е главната, основна задача. Изпълнете я.

Торцов седна до масата и се зае с работа: извади някакво писмо и цял потъна в четенето му. Неговият партньор съсредоточен стоеше до него и измисляше по-изкусни приспособявания, та с тяхна помощ да подействува на Аркадий Николаевич или да го изльже.

Вюнцов прибягваше до най-разнообразни хитрувания, но Торцов, като че ли нарочно, не му обръщаше внимание. Какво ли не прави нашият неуморен юноша, за да избяга от урока. Той дълго и неподвижно седя с измъчено лице. (Ако Аркадий Николаевич би го погледнал, навярно би го съжалил). После изведнаж стана и бърже излезе зад кулисите. Като постоя там известно време, той се върна назад с болната, неуверена походка, като уж изтряваше с кърпа студената пот и тежко са отпусна на един стол близко до Аркадий Николаевич, който продължаваше да не му обръща внимание.

Вюнцов играеше правдиво и ние одобрително се отзовахме от зрителната зала.

После той умираше от умора: появиха се у него спазми, конвулсии; дори се смъкна от стола на пода и така се преструваше, че ние се засмяхме.

Но Аркадий Николаевич не се отзоваваше.

Вюнцов измисли ново приспособяване, от което смехът се усили. Но и този път Торцов мълчеше, като не обръщаше внимание на играещия.

Вюнцов усили преструките и в зрителната зала се засмяха по-високо. Това още повече потикна юношата на нови и нови, твърде

смешни приспособявания, които стигнаха на края до клоунство и навикаха в зрителната зала омировски смях.

Торцов само това и чакаше.

— Разбрахте ли какво стана сега? — обърна се той към нас, когато всички се успокоиха.

— Основната задача на Вюнцов беше да избяга от урока, всичките му действия, думи, опити да се престори на болен, за да обърне върху себе си вниманието ми и да ме трогне, бяха само приспособявания, с помощта на които се изпълваше главната задача. Отначало Вюнцов действуваше както трябваше и тази му действия бяха целесъобразни. Но ето ти нещастие: той чу смях в зрителната зала, изведнаж промени обекта и започна да се приспособява не към мене, който не му обръща внимание, а към вас, които поощряваше неговите номера.

У него се яви съвсем нова задача: да забавлява зрителите. Но как да оправдае това? Къде да намери предлаганите обстоятелства? Как да им повярва и да ги преживее? Всичко това може по актьорски само да се преиграе, което Вюнцов и направи. Ето защо се създаде изкълчване.

Щом стана това, истинското човешко преживяване изведнаж се пресече и встъпи в своите права актьорският занаят. Основната задача се разпадна на цял ред късчета и номера, които Вюнцов толкова обича.

От този момент приспособяванията станаха самоцел и получиха, не служебна, а главна роля (приспособяване заради самото приспособяване).

Такова изкълчване е често явление на сцената. Аз познавам доста актьори с прекрасни, ярки приспособявания, от които те се ползват не за да помагат на процеса на общуването, а за да показват на сцената самите приспособявания и да забавляват с тях зрителите. Те, подобно на Вюнцов, ги превръщат в самостоятелни номера за развлечение. Успехът на отделни моменти завъртява главата на такива артисти. Те жертвуват самата роля заради избухналия смях, аплодисментите и успеха на отделните моменти, думи и действия. Често последните дори нямат отношение към пьесата. При такова употребяване на приспособяванията последните губят смисъл и стават непотребни.

Както виждате, добрите приспособявания могат да станат опасна съблазън за артиста. За това съществуват много поводи. Има дори цели роли, които през всичкото време тласкат актьора към съблазън. Ето,

например, в пиемата на Островски „И мъдрецът си е малко прост“ съществува ролята на стареца Мамаев. От безделие той поучава всички в цялата пиема той дава съвети на всеки, когото успее да улови. Не е лесно в продължение на пет действия да прокарваш само една-единствена задача: поучаваш и само да поучаваш, да общуваш с партньора си все с едни и същи чувства и мисли. При такива условия лесно може да се попадне в еднообразие. За да избегнат еднообразието, много изпълнители на ролята на Мамаев пренасят своето внимание върху приспособяванията и постоянно ги сменяват при изпълнение на една и съща задача (да поучават и само да поучават). Постоянната, непрекъсната смяна на приспособяванията внася разнообразие. Разбира се, това е хубаво. Но лошото е там, че незабелязано за актьора приспособяванията стават негова главна и единствена грижа.

Ако в тези минути внимателно разгледаме работата на такива актьори, ще се окаже, че партитурата на техните роли се образува от следните задачи: искам да бъда строг (вместо искам да постигна своята цел с помощта на строгоото приспособяване), или искам да бъда ласкав, решителен рязък (вместо искам да постигна разрешение на задачата с помощта на ласкачи, решителни, резки приспособявания).

Но вие знаете, че не можем да бъдем строги заради самата строгост, ласкачи заради ласковостта, решителни и резки — заради самата решителност и рязкост.

Във всички тези случаи приспособяванията незабелязано се прераждат в самостоятелна цел, която изблъска главната, основна задача на цялата роля на Мамаев (да поучава и само да поучава).

Такъв път довежда до пресилване на самите приспособявания и ни отдалечава от задачата и дори от самия обект. При това живото, човешко чувство и истинското действие изчезват, а актьорските стъпват в сила. Както е известно, типичната особеност на актьорското действие се състои преди всичко в това, че при наличността на обекта на сцената — партньора, с който трябва да общуваме по ролята, актьорът си създава и друг обект — в зрителната зала, към които се приспособява.

Такова външно общуване с един обект, а приспособяване към друг довежда до безсмислие.

Ще ви обясня мисълта си с пример.

Представете си, че живеете в горния етаж на къщата, а насреща, през доста широка улица, живее тя, тази, в която сте влюбен. Как да ѝ кажете за своето чувство? Да ѝ изпратите целувка, да притиснете ръката си до сърцето, да изобразите състояние на екстаз, да се представите тъжен, измъчен, с помощта на балетна пантомима, да се постарае да запитате дали може да се отиде при нея и т.н. Всички тези външни приспособявания ще трябва да направите по-разко, по-забележимо, иначе там, насреща, нищо няма да разберат.

Но ето представя ви се изключителен случай: на улицата няма никой, тя е сама на прозореца, всички други прозорци на къщата са затворени. Нищо не ви пречи да ѝ извикате любовната фраза. Ще трябва да напрегнете гласа си съобразно голямото разстояние, което ви дели.

След това признание вие слизате долу и я срещате — тя върви под ръка със строгата си майка. Как да се възползвате от случая, та от близко разстояние да ѝ кажете за любовта си или да я помолите да дойде на среща?

Като се съобразите с обстоятелствата на срещата, ще трябва да прибегнете до едва забелязано, но изразително движение на ръцете или само на очите. Ако е нужно да се кажат няколко думи, ще трябва незабелязано и едва чуто да ѝ ги пошепнете в самото ухо.

Вие се готовите да направите всичко това, когато неочеквано на противоположната страна на улицата се явява омразният ви съперник. Кръвта прелива в главата ви, вие загубвате самообладание. Желанието да се похвалите пред него със своята победа е толкова силно, че забравяте за присъствието на майката, извиквате с пълен глас любовните думи и употребявате балетната пантомима, от която насъкоро се ползвахте при общуване от далечно разстояние. Всичко това направяте заради съперника. Бедната дъщеря! Изпати тя от майка си заради вашата глупава постъпка!

Такава необяснима за нормалния човек безсмислица постоянно, безнаказано се извършва на сцената от большинството артисти.

Стойки един до друг с партньора си по пьеса, те се приспособяват с мимика, глас, движения и действия за сметка не на близкото разстояние, което отделя общуващите на сцената артисти, а за пространството, което лежи между актьора и последния ред от партера. На късо казано, стойки редом с партньора, акторите се

приспособяват не към него, а към зрителя от партера. От тука е лъжата, на която нито актьорът, нито зрителят вярва.

— Но, извинете моля, — възрази Говорков — аз трябва да мисля, разбирайте ли, и за този зрител, който не може да плати за първия ред от партера, където всичко се чува.

— Преди всичко трябва да мислите за партньора и да се приспособявате към него — отговори Аркадий Николаевич. — Колкото се отнася до последните редове от партера, за тях съществува особен начин да се говори на сцената, с добре поставен глас, изработени гласни и особено съгласни. С такава дикция можете да говорите тихо, както в стая, и ще ви чуят по-добре, отколкото ако викате, особено ако заинтересуват зрителя със съдържанието на казаното и го накарате сам да вниква във вашите думи. При актьорския вик интимните думи, които изискват тих глас, губят своя вътрешен смисъл и не предразполагат зрителя да вниква в безсмислицата.

— Но, извинете моля, зрителят трябва да вижда това, което става на сцената — не отстъпваше Говорков.

— И за това съществува издържано, точно, последователно, логично действие, особено ако заинтересувате зрителите, ако ги накарате сами да вникват в това, което правите на сцената. Но ако актьорът, в разрез с вътрешния смисъл, непрекъснато и безсмислено маха ръце и заема пози, макар и много красиви, това не може дълго да се гледа, първо — защото то нито на зрителя, нито на изобразяваното действуващо лице от пьесата е нужно, а второ — защото при такова изобилие от жестикулация и движение те постоянно се повтарят и скоро омръзват. Всичко това говоря, за да обясня как сцената и публичността на представянето ни отдалечават от естествените, истинските, човешките приспособявания и ни тласкат към условните, актьорските приспособявания. Тях трябва, с всички средства, безпощадно да гоним от сцената и театъра.

Сега идва ред на въпроса за техническите начини за зараждане и разкриване на приспособяванията — заяви Аркадий Николаевич, като влезе в клас.

С това изявление той веднага набеляза програмата на днешния урок.

— Ще започна с подсъзнателните приспособявания.

За съжаление, ние нямаме преки пътища за навлизане в областта на подсъзнанието и затова трябва да се ползваме от косвените. За тях имаме много примамки, които възбуджат процеса на преживяването. А там, където има преживяване, там неизбежно се създава и общуване и съзнателни или подсъзнателни приспособявания.

Какво още можем да направим в тази област, където не прониква нашето съзнание? Да не пречим на природата, да не нарушаваме и насиливаме естествените ѝ прояви. Когато успеем да стигнем до такова нормално, човешко състояние, — най-тънките, дълбоко скрити чувства се разкриват и творческият процес сам се извършва. Това са моменти на вдъхновение, през време на които приспособяванията се раждат подсъзнателно и изливат навън като поток, който ослепява зрителите със своя блясък. Ето всичко, което мога за сега да кажа по този въпрос.

В областта на полуусъзнателните приспособявания ние се намираме при други условия. Тук може да се направи нещо с помощта на психотехниката. Казвам само „нещо“, защото и тук нашите възможности не са големи. Техниката за зараждане на приспособяванията не е богата със средства.

Аз имам един практически начин за търсене на приспособявания. Лесно може да се обясни с пример. Веляминова! Помните ли как преди няколко урока ме молихте да отменя етюда „изгаряне на парите“, като повтаряхте едни и същи думи при най-разнообразни приспособявания?

Опитайте се сега да изиграете същата сцена като етюд, но при това се възползвайте не от старите, вече използвани и загубили сила приспособявания, а намерете в себе си, съзнателно или подсъзнателно, нови, свежи.

Веляминова не можа да направи това и ако не се смятат — дветри неизползвани, повтори старите, вече употребени приспособявания.

— Отде да вземем все нови и нови? — учудвахме се ние, когато Торцов упрекна Веляминова в еднообразие.

Вместо отговор Торцов се обърна към мене и каза:

— Вие сте стенограф и наш протоколист. Затова пишете това, което ще ви диктувам:

Спокойствие, възбуждение, добродушие, ирония, подигравка, придирчивост, упрек, каприз, презрение, отчаяние, заплашване, радост, добродушие, съмнение, учудване, предупреждение...

Аркадий Николаевич изброя още много човешки състояния, настроения, чувства и др., от които се състави дълъг списък.

— Турнете пръста си на това листче — каза той на Веляминова — и прочетете думата, която случаят ще ви покаже. Нека състоянието, показано от тази дума, стане ваше ново приспособяване.

Веляминова изпълни поръчката и прочете: добродушие.

— Внесете тази нова боя в замяна на нашите вече използвани приспособявания, оправдайте направеното изменение, и то ще освежи вашата игра — предложи й Торцов.

Веляминова доста лесно намери оправдание и тон за добродушие. Но Пущин ѝ отне успеха. Той загърмя на своите басови ноти, сякаш намазани с масло. При това пълната му фигура и лице са разтопиха от безкрайно добродушие.

Всички се засмяха.

— Ето ви доказателство за пригодността на новата боя за тази задача — убеждение — забеляза Аркадий Николаевич.

Веляминова пак сложи пръста си в списъка и прочете — придирчивост. С женска натрапчивост тя се залови за работа, но този път успехът ѝ бе отнет от Говорков. С него никой не може да се мери в областта на придирчивостта.

— Ето ви още едно ново доказателство за действителността на моя метод — направи заключение Торцов.

След това същите упражнения се повториха и от другите ученици.

— С каквите нови човешки състояния, настроения и да попълните този списък, всички те ще се окажат пригодни за нови бои и

оттенъци на приспособяванията, ако са оправдани вътрешно. Разните контрасти и неочекваности в областта на приспособяванията само помагат да се въздействува върху другите при предаването на душевното състояние. И наистина: да допуснем, че сте се върнали от спектакъл, които ви е направил потресно впечатление... Не ви е достатъчно да кажете, че играта на актьора е била хубава, великолепна, неподражаема, недосегаема. Всички тези епитети не могат да изразят това, което сте изпитали. Трябва да се престорите потиснат, разбит, изнемощял, възмутен, стигнал до последна степен на отчаяние, та с тези неочеквани бои на приспособяване да предадете висшата степен на възторг и радост.

Сякаш си говорите в тези моменти:

„Дявол да ги вземе, колко хубаво играят тази негодници!“ Или:
„Не е възможно да се издържи такъв възторг!“

Този начин е действителен в областта на драматическите, трагическите и други преживявания. И наистина за усилване на боите на приспособяванията вие можете неочеквано да се разсмеете в най-трагичния момент и да си кажете:

„Просто е смешно, как съдбата ме преследва и удря!“ Или: „При такова отчаяние човек не може да плаче, а само да се смее!“

Сега помислете си: каква трябва да бъде гъвкавостта, изразителността, чувствителността, дисциплината на лицевия, телесния и звуков аппарат, с които трябва да се отговаря на всички едва предаваими тънкости на подсъзнателния живот на артиста на сцената.

Приспособяванията предявяват най-високи изисквания към изразителните средства на артиста при общуване.

Това ви задължава да подгответе по съответен начин своето тяло, мимика и глас. За сега споменавам за това само мимоходом във връзка с изучаване на приспособяванията. Нека това подкрепи у вас съзнанието за извършване работата по гимнастика, танци, фехтовка, постановка на глас и др.

* * *

Урокът се свърши и Аркадий Николаевич се канеше вече да си върви, когато изведнаж неочеквано се вдигна завесата и ние видяхме

на сцената нашата мила „малолетковска гостна“, наредена празнично. Там по всички посоки висяха плакати от разни големини с надписи:

1. Вътрешен темпо-ритъм.
2. Вътрешна характерност.
3. Издръжливост и завършеност.
4. Вътрешна етика и дисциплина.
5. Сценично обаяние и примамливост.
6. Логика и последователност.

— Много плакати, но за сега за тях не ще говорим дълго — забеляза Аркадий Николаевич, като разглеждаше новата измислица на Иван Платонович. — Работата се състои в това, че ние още не сме разгледали всички елементи, способности, дарби, артистически данни, необходими за вътрешния творчески процес. Има още някои. Но ето въпрос: сега мога ли да говоря за тях, без да наруша мята основан метод: да минавам от практиката, от нагледния пример и от собственото усещане към теорията и към нейните творчески закони? И наистина: как да говоря сега за невидимия вътрешен темпо-ритъм или за невидимата вътрешна характерност? И как нагледно да илюстрирам своите обяснения с действия?

Не е ли по-просто да почакам този етап от програмата, когато ще трябва да преминем към разглеждане с видимо око външния темпо-ритъм и външната характерност?

Тогава ще можем да ги изучаваме чрез нагледно външно действие и едновременно да ги усещаме вътрешно.

И по-нататък, мога ли сега да говоря за издръжливост, когато още нямаме нито пиеци, нито роли, които биха изисквали такава издръжливост при сценичното предаване? Мога ли да говоря сега за завършеност, когато няма какво да завършваме?

И как да говоря за художествена и друга етика и дисциплина на сцената през време на творчеството, когато повечето от вас само един път са стояли на сцената, при представлението.

Най-после, как да говоря за сценично обаяние и примамливост, когато вие още не сте изпитали тяхната сила и въздействие върху хилядната тълпа?

Остава логиката и последователността.

Но мен ми се струва, че в продължение на минатия курс аз толкова много говорих за тях, че успях достатъчно да ви омръзна. Постоянно разхвърляйки по цялата програма отделни забележки за логиката и последователността, аз вече успях да кажа за тях много и в бъдеще ще кажа още много.

— Кога сте говорили за тях? — попита Вюнцов.

— Как кога?! — учуди се Аркадий Николаевич. — Постоянно, при всеки удобен случай: и когато се занимавахме с магическото „ако“ и с предлаганите обстоятелства, аз изисквах логичност и последователност в измислиците на въображението, и при изпълняване на физическите действия, както например, при броенето на пари без предмети, без нищо, също изисках строга логика и последователност в действията, и при непрекъснатата смяна на обектите на вниманието и при разпределение сцената от „Бранд“ на късове, и при получаване от тях на задачи, и при наименованието им също исках най-строга логика и последователност. Същото се повтори при ползване от всички примамки и т.н. и т.н.

Сега имам такова чувство, че казах всичко, което е нужно да знаете на първо време за логиката и последователността. Останалото ще бъде обяснено на части през време на курса. Трябва ли сега, след всичко казано, да създадем отделен етап от програмата за логиката и последователността? Страхувам се да се отклоня от практическия път и да направя уроците суhi, теоретически.

Ето причините, които сега ме карат мимоходом да спомена за неразгледаните елементи, способности, дарби и данни, необходими за творческото. Иван Платонович ни напомни за пропуснатите елементи за попълване на букета. След време, когато самата работа ни доведе до всички недоизказани въпроси, ние отначало практически ще изпитаме и почувствувааме, а после и теоретически ще опознаем всеки от пропуснатите за сега елементи.

Това е всичко, което за сега мога да ви кажа за тях.

С това изброяване ние завършваме нашата дълга работа по изучаване на вътрешните елементи, способности, дарби и артистически данни, необходими за нашата творческа работа.

XII. ДВИГАТЕЛИ НА ПСИХИЧЕСКИЯ ЖИВОТ

Аркадий Николаевич каза:

— Сега, след като разгледахме нашите елементи, способности, свойства, начини на психотехниката, може да се признае, че нашият вътрешен творчески апарат е подгответ. Това е нашата войска, с която можем да започнем военните действия.

Необходими са пълководци, които да я поведат в поход. Кои са тези пълководци?

— Ние самите — отговориха учениците.

— Кои сме това „ние“? Къде се намира това непознато същество?

— Това е нашето въображение, внимание, чувство — избралиха учениците.

— Чувството! Това е най-главното! — заключи Вюнцов.

— Съгласен съм с вас. Стига да почувствувае ролята и изведнаж всички душевни сили идват в боева готовност.

Така че първият и най-важен пълководец, инициатор и двигател на творчеството е намерен. Това е чувството — призна Аркадий Николаевич, но веднага забеляза: — Но нещастието е там, че то е несговорчиво и не търпи заповеди. Вие знаете това от опит. Ето защо, ако чувството не се възбуди към творчество от само себе си, не може да се започне работа, а трябва да се обърнем за помощ към друг пълководец. Кой е този „другият“?

— Въображението! Без него... нищо не става! — реши Вюнцов.

— В такъв случай представете си нещо и нека изведнаж дойде в движение целият ви творчески апарат.

— Какво да си представя?

— Не зная.

— Потребна е задача, магическото „ако“, такова, че... — говореше Вюнцов.

— От къде да ги вземем?

— Умът, разбирате ли, ще ни подскаже — каза Говорков.

— Ако умът подскаже, — той ще стане този пълководец, инициатор, двигател, който търсим. Той ще започне и ще даде посока на творчеството.

— Значи въображението не е способно да бъде пълководец? — разпитвах аз.

— Виждате, че то само се нуждае от инициатива и ръководство.

— Вниманието — реши Вюнцов.

— Да разгледаме и вниманието. В какво се състоят неговите функции?

— То помага на чувството, ума, волята, въображението — изброяваха учениците.

— Вниманието, подобно на рефлектор, отправя своите лъчи върху избрания обект и заинтересува с него мисълта, чувството, волята — обясних аз.

— А кой показва този обект? — попита Торцов.

— Умът.

— Въображението.

— Предлаганите обстоятелства.

— Задачата — напомняхме ние.

— Значи те са пълководците, инициаторите, двигателите, които започват работата; те посочват Обекта, а вниманието, ако самото то не е способно да направи това, се ограничава със спомагателна роля.

— Добре, вниманието не може да бъде пълководец. В такъв случай — кой е? — разпитвах аз.

— Изиграйте етюда с лудия и сами ще разберете кой е инициаторът, двигателят и пълководецът.

Учениците мълчеха, споглеждаха се, без да се решат да станат. Най-после всички, един след друг, станаха и без желание тръгнаха към сцената. Но Аркадий Николаевич ги спря:

— Добре, че се насилихте. Това доказва, че имате някаква воля. Но...

— Значи, тя е пълководецът! — веднага реши Вюнцов.

— Но... вие тръгнахте за сцената като осъдени на смърт, не по своя воля, а против нея. Това не създава творчество. Вътрешното безразличие няма да разпали чувството, а без него няма преживяване в изкуството. Но ако вие като един се хвърлите към сцената, с цялата си

артистическа страсть, — тогава вече можеше да се говори за воля, за творческа воля.

— Това, знаете ли, съвсем не можете да постигнете с омръзналия на всички ни етюд за лудия — мърмореше Говорков.

— И въпреки това ще опитам. Известно ли ви е, че докато вие чакате втурването на лудия от главния вход, той се промъква от задната стълба и се натиска там? А там вратата е стара. Едва се държи на пантите и ако той я откъсне, няма да видите добро! Какво ще предприемете сега, при новите предлагани обстоятелства? — зададе ни въпрос Аркадий Николаевич.

Учениците се замислиха, вниманието се съредоточи, всички съобразяваха нещо, прицелваха се към нещо и най-после решиха да строят втора барикада.

Настъпи суматоха, шум. Младежта се запали, очите заблестяха, сърцата забиха по-силно. С една дума повтори се същото, което стана, когато за пръв път играехме омръзналия ни сега етюд.

— И така: аз ви предложих да повторите сцената с лудия; вие се опитахте да се заставите против волята си да вървите на сцената и да възбудите в себе си, така да се каже, човешката воля, но насилието не ви помогна да се развлнувате от ролите.

Тогава аз подсказах ново „ако“ и предлагани обстоятелства. На основание на тях вие си създадохте нова задача, извикахте нови искания (воля), но този път не прости, а творчески. Всички се заловихте за работа с увлечение. Пита се: — кой се оказа пълководецът — първият, който се хвърли в боя и потегли след себе си цялата войска?

— Вие самият! — решиха учениците.

— По-вярно, моя ум! — поправи Аркадий Николаевич. — Но и вашият ум би могъл да направи същото и да стане пълководец в творческия процес. Ако е така, вторият пълководец се намери. Това е умът (интелектът).

Сега да потърсим няма ли трети пълководец. Да прегледаме всички елементи.

Може би това е чувството на правдата и вярата в нея? Ако е така, повярвайте, и нека изведнаж заработи целият ваш творчески апарат, както това става при възбуждане на чувствата.

— В какво да повярваме? — питаха учениците.

— От къде да зная?... Това е ваша работа.

— Отначало трябва да се създаде „животът на човешкия дух“, а после да му повярваме, — забележи Паша.

— Значи чувството на правда и вярата в нея са пълководците, които търсим. Тогава може би е общуването и приспособяването? — попита Аркадий Николаевич.

— За да общуваме, трябва преди всичко да създадем онези чувства и мисли, които могат да се предават на другите.

— Вярно. Значи те също не са пълководци.

— Късовете и задачите!

— Не се отнася до тях, а до живите искания и стремежи на волята, които създават задачите, — обясни Аркадий Николаевич. — Ако тези искания и стремежи на волята могат да възбудят целия творчески апарат на артиста и да управляват неговия психически живот на сцената, то...

— Разбира се, могат!

— Ако е така значи намерен е третият пълководец. Това е *волята*.

И така, оказва се, че ние имаме три пълководци, а именно — Аркадий Николаевич показа висящия пред нас плакат и прочете първия надпис: —

УМЪТ, ВОЛЯТА И ЧУВСТВОТО

ТЕ СА „ДВИГАТЕЛИТЕ НА НАШИЯ ПСИХИЧЕСКИ ЖИВОТ“.

* * *

Урокът се свърши: учениците започнаха да се разотиват, но Говорков заспори:

— Извинете, моля, защо до сега не ни говорихте нищо за ролята на ума и волята в творчеството, а вместо тях ни проглушихте ушите с чувството!

— Според вас, трябваше подробно да ви говоря едно и също за всеки от двигателите на психическия живот? Така ли? — не разбираше Торцов.

— Не, защо едно и също! — възразяваше Говорков.

— А как иначе? Членовете на триумвирата са *неразделни*, затова, като говори човек за първия от тях, неволно засяга и втория и третия; като говори за втория, споменава и за първия и за третия, а като говори за третия, мисли за първите два. Нима бихте слушали такива повторения на едно и също нещо?

И наистина: допуснете, че ви говорят за творческите задачи, за тяхното делене, за избора, за наименованието и др. Нима в тази работа не участвува чувството?

— Разбира се, че участвува! — потвърдиха останалите ученици.

— А нима волята е чужда на задачите? — отново запита Аркадий Николаевич.

— Не, не е чужда, а напротив има към тях непосредствено отношение — решихме ние.

— Ако е така, то говорейки за задачите, би трябвало да повторя за тях почти всичко, което вече казах, когато говорих за чувството.

— А нима умът не участвува в създаване на задачите?

— Участвува както в делението, така и в процеса на тяхното наименование — решиха учениците.

— Ако е така, то би трябвало да говоря едно и също за задачите трети път. Тогава благодарете ми, че съм щадил вашето търпение и съм ви пестил времето.

И въпреки това има частица истина в упречите на Говорков. Да, аз допускам преувеличаване на емоционалното творчество и го правя умишлено, защото другите направления на изкуството много често забравят за чувството. Има много разсъдъчни актьори и умозрителни сценични творения! И в същото време много рядко се среща у нас истинско, живо, емоционално творчество. Всичко това ме кара да се отнасям с удвоено внимание към чувството, малко в ущърб на ума.

През дългото време на творческа работа на нашия театър ние — неговите артисти, привикнахме да смятаме ума, волята и чувството за двигатели на психическия живот. Това здраво е залегнало в нашето съзнание; към това са приспособени нашите психотехнически методи. Но в последно време науката внесе важни изменения в определяне двигателите на психическия живот. Как ще се отнесем към това ние, артистите на сцената? Какво изменение ще внесе това в нашата психотехника?

Това не ще успея да ви кажа днес. Ще остане за следния урок.

Днес Аркадий Николаевич говори за новото научно определение на двигателите на психическия живот:

представа, съждение и воля-чувство!

— Вътрешната същност на това определение е същата, както и в предишното, старото определение, което говореше за ума, волята и чувството, които се смятала по-рано за двигатели на психическия живот. Новото само утвърждава установеното вече. Като ги сравните, ще забележите преди всичко, че представата и съждението, взети заедно, изпълняват точно тези функции, които при старото определение изпълняваше умът (интелектът).

Като внимнете по-нататък в новото определение на двигателите на психическия живот, ще видите, че думите „воля“ и „чувство“ са слети в едно — „воля-чувство“. Смисълът на едното и другото изменение ще ви обясня с примери.

Да допуснем, че днес сте свободни и искате колкото се може по-интересно да прекарате деня. Какво бихте направили, за да изпълните своето намерение?

Ако чувството мълчи и волята също, не ви остава нищо друго, освен да се обърнете към ума. Нека той ви даде подтик как да постъпите в такива случаи. Вземам върху себе си ролята на вашия ум и ви предлагам:

Не искате ли да се разходите из улиците или извън града, за да се подвижите и да подишате въздух?

Най-острото и отзивчиво от петте наши чувства — зрението — вече ви рисува с помощта на въображението и виденията това, което ви чака, и какво може да ви примами в предстоящата разходка. Вие вече виждате на своя вътрешен „екран“ дългата кинолента, която изобразява всевъзможните пейзажи, познатите улици, мястото от предградието и др. Така се създава във вас представа за предстоящата разходка.

„Днес това няма да ме съблазни — разсъждавате вие: — да се скитам из града не е интересно, а природата в лошо време не

привлича. Освен това съм уморен“.

Така се създава у вас съждение за представата. В такъв случай идете вечерта на театър — съветва ви умът.

При това предложение въображението ви рисува, а вътрешното зрение мигом възпроизвежда с голяма яснота и острота цял ред картини от познатите ви театри. Вие мислено минавате от касата до зрителната зала, гледате някои части от спектакъла и си съставяте представа, а после съждение за новия план на деня. Този път както волята, така и чувството изведнаж се запалват и отзовават на предложението на ума (т.е. на неговата представа и съждение). Вие заедно сте вдигнали тревога и сте разбудили вътрешните елементи. Така че, като се започне от ума (от представата и съждението), вие вмъкнахте в работа както волята, така и самото чувство, заключи Торцов.

След доста дълга пауза той продължи:

— Към какво водят нашите изследвания? Те ни илюстрират работата на ума; те показват два главни момента от неговите функции: моментът на първия тласък, който предизвиква процеса на създаване на представата, и другият момент, който произлиза от него — създаване на съждението.

Моите обявления ви дават същността на първата половина от новото определение на двигателите на психическия живот.

Като вникнем в неговата втора част, виждаме, както ви казах по-рано, че в новото определение волята и чувството се сливат в една дума — воля-чувство. За какво е направено това? Пак ще отговоря с пример. Представете си такова неочеквано съпадение: страстно сте влюбени. Тя е далече. Вие сте тук и се измъчвате, без да знаете как да успокоите възбудената от любовта тревога. Но ето получавате писмо от нея. Оказва се, че тя също се измъчва в самота и ви моли по-скоро да отидете.

Щом прочитате поканата на милата ви, вашето чувство се запалва. Но така се случва, че точно по това време ви изпращат от театъра нова роля — Ромео. Благодарение на аналогията на вашите чувства с чувствата на изобразяваното лице много места от ролята леко и изведнаж заживяват у вас. В дадения случай кой е пълководецът, който направлява творчеството? — попита Аркадий Николаевич.

— Разбира се, чувството! — отговорих аз.

— А волята? Нима тя едновременно и неразделно от чувството не се мташе, не искаше, не се стремеше към милата, а на сцената — към Жулиета?

— Стремеше се — трябаше да призная.

— Значи в дадения случай и двете са предводители, двигатели на психическия живот и се сливат в обща работа. Опитайте се да ги отделите един от друг. Опитайте се през свободното си време да помислите и намерите случай, когато волята и чувството живеят отделно едно от друго, прокарайте между тях граница, покажете къде се свършва едната и започва другото. Мисля, че не ще успеете да направите това, както и аз не успях. Ето защо последното научно определение ги съедини в една дума — воля-чувство.

Ние, деятелите в сценичното изкуство, съзнаваме правдата в това ново определение и предвиждаме практическата полза, която то ще ни даде в бъдеще, само че още не умеем напълно да се доближим до него. Затова е нужно време. Ще се ползваме от новото само частично, доколкото ни е познато на практика, а в останалото временно ще се задоволяваме от старото, което е добре изпитано.

За сега не виждам друг изход от положението. Така че аз ще се ползвам от двете определения на двигателите на психическия живот, както от старото, така и от новото, в зависимост от това, кое от тях ще ми се стори във всеки определен случай по-леко за усвояване. Ако ми бъде по-удобно в този или онзи момент да имам работа със старото определение, т.е. да не раздвоювам функцията на ума, да не сливам в едно волята и чувството, така и ще направя.

Нека хората на науката ми простят тази свобода. Тя се оправдава от чисто практически съображения, които ще ме ръководят в школната работа с вас.

— И така — каза Аркадий Николаевич — умът, волята и чувството или, по новото определение, представата, съждението и воля-чувството получават в творческия процес ръководна роля.

Тя се усилва още и от това, че всеки от двигателите на психическия живот се явява един за друг примамка, която възбужда към творчество другите членове на триумвирата. Освен това умът, волята и чувството не могат да съществуват сами, без взаимна поддръжка. Затова те действуват винаги заедно, едновременно, в тясна зависимост един от друг (ум-воля-чувство, чувство-воля-ум, воля-чувство-ум). Това също в голяма степен увеличава значението и ръководната роля на двигателите на психическия живот.

Като даваме работа на ума, с това ние въвличаме в творчество и волята и чувството. Или, казано на нов език: представата за нещо естествено извика съждението за него.

И едното, и другото вмъква в работа воля-чувството.

Само при общата, задружна работа на всички двигатели на психическия живот ние творим свободно, искрено, непосредствено, органически, не от чуждо, а от свое собствено лице, на собствена отговорност, в предлаганите обстоятелства на ролята.

И наистина, когато истинският артист произнася монолога на Хамлет „да бъда или не“, нима той само формално докладва чуждите мисли на автора и изпълнява посочените му от режисьора външни действия? Не, той дава много повече и влага в думите на ролята самия себе си: своите собствени представи за живота, душата си, своето живо чувство и воля. В тези моменти артистът е искрено развлечуван от спомени из собствения изживян живот, аналогичен с живота, мислите и чувствата на ролята.

Такъв артист говори на сцената не от лицето на несъществуващия Хамлет, а от собственото си лице, поставено в предлаганите обстоятелства на пьесата. Чуждите мисли, чувства, представи, съждения се превръщат в негови собствени. При това той произнася думите не само за да слушат другите текста на ролята и да

го разберат, на артиста е нужно зрителите да чувствуват вътрешното му отношение към произнесеното, те да искат същото, което иска неговата собствена творческа воля.

В този момент всички двигатели на психическия живот се съединяват и започват да зависят един от друг. Тази зависимост, взаимодействие и тясна връзка на една творческа сила с друга са много важни в нашата работа и ще сгрешим, ако не се възползваме от тях за нашите практически цели.

От тук и съответната психотехника.

Нейните основи се заключават в това, чрез взаимодействие на членовете на триумвирата естествено, органически да възбужда към действие както всеки член от триумвирата, така и всички елементи на творческия апарат на артиста.

Понякога двигателите на психическия живот влизат в работа изведнаж, сами по себе си, неочеквано, подсъзнателно, въпреки нашата воля. В тези случайни, сполучливи моменти трябва да се отдадем на възникналия естествен творчески стремеж на двигателите на психическия живот. Но как да постъпим, когато умът, волята и чувството не се отзовават на творческия повик на артиста?

В тези случаи трябва да използваме примамките. Тях ги има не само във всеки от елементите, но и във всеки от двигателите на психическия живот.

Не възбуждайте всички изведенаж. Набележете си един от тях, да речем умът. Той е най-говорчивият, по-послушен от другите двигатели; той охотно се подчинява на заповеди. В този случай от формалната мисъл на текста артистът получава съответната представа и започва да вижда това, за което говорят думите.

На свой ред представата извика съответното собствено съждение. Те създават не суха, формална, а оживена представа на мисълта, която естествено възбужда воля-чувството.

Примери, които илюстрират този процес, има много във вашата кратковременна практика. Спомнете си, да речем, как оживихте омръзналия ви етюд „с лудия“. Умът съчини измислицата: „ако“ и предлаганите обстоятелства; те създадоха нови, вълнуващи представи, съждения и после всички заедно възбудиха воля-чувството. В резултат вие изиграхте чудесно етюда. Този случай се явява добър пример за инициаторската работа на ума при възбуждане на творческия процес.

Но може да се приближим към писаната, етюда и ролята по друг път, т.е. чрез чувството, въпреки че то е доста капризно и неустойчиво.

Голямо щастие е, ако емоцията изведнаж се отзове на повика. Тогава всичко ще се нареди от само себе си, по естествен път: ще се яви и представа, ще се създаде и съждение за нея, а всички заедно ще възбудят волята. Иначе казано — чрез чувството ще заработят изведнаж всички двигатели на психическия живот.

Но какво да правим, ако това от само себе си не стане, ако чувството не отговори на позива, а остане инертно? Тогава трябва да прибегнем към най-близкия член на триумвирата — към волята.

Към каква примамка да прибегнем, за да разбудим дремещата емоция?

След време ще узнаете, че такава примамка и възбудител се явява темпо-ритъмът.

Остава да се реши въпросът: как да възбудим към творчество дремещата воля?

Как да я възбудим към творческо действие?

— Чрез задача — напомних аз. — Тя влияе непосредствено върху творческото искане, т.е. върху волята.

— Според това каква е задачата. Малко увлекателната не влияе. Такава задача трябва да се води към душата на артиста по изкуствен път. Трябва да я изостряме, оживяваме, да я правим интересна и вълнуваща. Напротив, увлекателната задача притежава силата на прякото, непосредствено въздействие. Но... само не на волята. Увлечението е преди всичко област на емоцията, а не на искането, затова тя влияе пряко върху чувството. В творчеството трябва отначало да се увлечем и почувствува, а после да поискаме. Ето защо трябва да се признае, че въздействието на задачата върху волята не е пряко, а косвено.

— Вие благоволихте да кажете, че по новото определение волята е неотделима от чувството. Значи, ако задачата въздействува върху последното, естествено тя едновременно възбужда и първата — Говорков улови Торцов.

— Именно. Воля-чувството е двулико. В някои случаи в него преобладава емоцията над искането, а в други искането, макар и принудително, — върху емоцията. Затова едни задачи действуват

повече върху волята, отколкото върху чувството, а други, напротив, усилват чувството за отметка на волята.

Но... така или иначе, по косвен или пряк път, задачата действува върху нашата воля, тя се явява чудесна, любима примамка, възбудител на творческото искане и ние усърдно се ползвуваме от нея.

Значи, както по-рано, ще се ползвуваме от задачите за косвено въздействие върху воля-чувството.

След известна пауза Аркадий Николаевич продължи:

— Правилността на признанието, че двигатели на психическия живот се явяват умът (представата, съждението), волята и чувството, се потвърждава от самата природа, която често създава артистически индивидуалности с емоционално, волево или интелектуално устройство.

Артисти от първия тип — с преобладаване на чувството над волята и ума, — като играят Ромео или Отело, подчертават емоционалната страна на посочените роли.

Артистите от втория тип — с преобладаване на творческата работа на волята над чувството и ума, — като играят Макбет или Бранд, подчертават тяхното честолюбие или религиозните искания.

Артистите от третия тип — с преобладаване у тях творческата природа на ума над чувството и волята, — като играят Хамлет или Натан Мъдри, неволно придават на ролята повече, отколкото е нужно, интелектуален, умствен оттенък.

Обаче преобладаването на единия, другия или третия двигател на психическия живот не трябва съвършено да потиска останалите членове на триумвирата. Необходимо е хармоническото съотношение на двигателните сили на нашата душа.

Както виждате, изкуството признава едновременно както емоционалното, волевото, така и интелектуалното творчество, в което чувството, волята или умът играят ръководна роля.

Ние отричаме само работата, която произлиза от сухата актьорска сметка. Такава игра ние наричаме хладна, разсъдъчна.

След тържествена пауза Аркадий Николаевич завърши нашия урок с такава тирада:

— Вие сега сте богати, разполагате с голяма група елементи, с помощта на които можете да преживявате „живота на човешкия дух“ на ролята. Това е ваше вътрешно оръдие, вашата боева армия за

творческо проявление. Освен това, вие намерихте в себе си трима пълководци, които могат да водят в бой своите полкове.

Това е голямо постижение и аз ви поздравлявам!

XIII. ЛИНИЯТА НА СТРЕМЕЖА НА ДВИГАТЕЛИТЕ НА ПСИХИЧЕСКИЯ ЖИВОТ

— Полкове — в боева готовност! Пълководци — на постовете си! Можем да почваме!

— Как да почваме?

— Представете си, че сме решили да поставим великолепна пьеса, в която на всеки от вас е обещана блестяща роля. Какво бихте правили, като си отидете в къщи след първото четене?

— Бих играл! — заяви Вюнцов.

Пущин каза, че би се вдълбочил в ролята, Малолеткова би седнала в ъгъла и би се постарала „да почувствува“. Научен от горчивия опит на публичния спектакъл, аз бих се въздържал от такива опасни съблазни, а бих започнал с магическото или другото „ако“, с предлаганите обстоятелства, с всички други мечтания. Паша би започнал да разделя ролята на късове.

— С една дума, — каза Торцов, — всеки от вас, по този или друг път, би се помъчил да проникне в същността, в сърцето, в изискането на ролята, да възбуди в собствената си емоционална памет аналогични с нея въспоменания, да си състави представа и собствено съждение за живота на представения образ, да увлече воля-чувството. Вие бихте се промъкнали в душата на ролята с пипалцата на своята душа, бихте се стремили към нея с двигателите на психическия живот.

В много редки случаи умът, волята и чувството на артиста, всички изведенаж, обхващат главната същност на новото произведение, възбуджат се от нея творчески и създават в порив на увлечение необходимото за работа вътрешно състояние.

Много по-често словесният текст само до известна степен се усвоява от интелекта (ума), частично се обхваща от емоцията (чувството) и извика неопределени, разкъсани пориви на искане (воля).

Или, казано според новото определение, в началния период на запознаването с произведението на поета се създава смътна представа и доста повърхностно съждение за пьесата. Воля-чувството също

частично, неуверено се отзовава на първото впечатление и тогава се създава вътрешно усещане на ролята — „изобщо“.

Друг резултат за сега не може и да се очаква, ако истинският смисъл на живота на ролята се разбира от артиста общо. В большинството случаи вътрешната същност достига до дълбочина само след продължителна работа, след изучаване произведението, след минаване по този творчески път, по който е вървял самият автор на писцата.

Но случва се, че при първото четене словесният текст съвсем не се възприема от ума на артиста, волята и чувството съвсем не се отзовават, не се създава никаква представа, съждение за прочетеното произведение. Това често се случва при първото запознаване с импресионистичните или символистични произведения.

Тогава трябва да заемаме чужди съждения, с чужда помощ да възприемаме словесния текст и усилено да вникваме в него. След упорита работа най-после се създава някаква слаба представа, несамостоятелно съждение, което после постепенно се развива. В резултат се получава в една или друга мярка да се вмъкне в работата воля-чувството и всички двигатели на психическия живот.

Мисълта, искането се проявяват на тласъци. Те ту възникват, ту отново се зараждат и пак изчезват.

Ако изобразим графически тези линии, излизящи от двигателите на психическия живот, ще се получат някакви откъслеци, късчета, чертички.

Едновременно с по-нататъшното запознаване с ролята и по-задълбочено разбиране на основната ѝ цел линията на стремежа постепенно се изравнява.

Тогава става възможно да се говори за възникване начало на творчеството.

— Защо?

Вместо отговор Аркадий Николаевич изведенаж неочеквано започна да си мърда ръцете, главата и цялото тяло, а после ни попита:

— Могат ли моите движения да се нарекат танц?

Ние отговорихме отрицателно.

След това Аркадий Николаевич, както седеше, започна да прави всевъзможни движения, които се преливаха едно в друго и създаваха непрекъсната линия.

— А от това може ли да се създаде танц! — запита той?

— Може — отговорихме в хор.

Аркадий Николаевич започна да пее някакви отделни ноти, с дълги прекъсвания помежду им.

— Може ли това да се нарече песен? — попита той.

— Не.

— А това? — Той изпя няколко звучни ноти, които се преливаха една в друга.

— Може!

Аркадий Николаевич започна да цапа лист хартия с отделни, случайни линии, чертички, точки, кукички и ни запита:

— Може ли това да се нарече рисунка?

— Не.

— А от такива линии може ли да се създаде рисунка? — Аркадий Николаевич прокара няколко дълги, красиво извити линии.

— Може!

— И така вие виждате, че на всяко изкуство е потребна преди всичко непрекъсната линия?!

— Виждаме!

— И на нашето изкуство също е нужна непрекъсната линия. Ето защо казах, че когато линията на стремежа на двигателите се изравни, т.е. стане непрекъсната, тогава можем да говорим за творчество.

— Извинете, моля, нима може да има в живота, и още повече на сцената, непрекъсната линия, която нито за минута да не се прекъсва?

— възрази Говорков.

— Такава линия може да има, само че не у нормалния човек, а у лудия и тя се нарича *idee fixe*. Колкото се отнася до здравите хора, за тях някои прекъсвания са нормални и задължителни. Така поне на нас се струва. Но в моменти на прекъсване човек не умира, а живее, за това някаква линия на живот в него продължава да се чертае — обясни Торцов.

— Каква е тази линия?

— За това попитайте учените. Ние ще се уговорим за напред да смятаме нормална, непрекъсната линия за човека тази, в която има задължителни малки прекъсвания.

В края на урока Аркадий Николаевич обясни, че ни е нужна не само една такава линия, а редица, т.е. линии на измислициите на

въображението, на вниманието, обектите, логиката и последователността, на късовете и задачите, исканията, стремежите и действията, на непрекъснатите моменти на правда и вяра, на емоционалните въспоменания, общуването, приспособяването и другите елементи, необходими при творчеството.

Ако се прекъсне линията на действието на сцената — това значи, че ролята, писата, спектакълът спират. Ако това стане с линията на двигателя на психическия живот, да речем за пример с мисълта (ума), — човекът-артист не е в състояние да си състави представа и съждение за това, което казват думите на текста, значи той не ще разбере това, което на сцената прави и говори в ролята. Ако се спре линията на воля-чувството, човекът-артист и неговата роля ще престанат да искат и да преживяват.

Човекът-артист и човеко-ролята живеят почти непрекъснато с всички тези линии на сцената. Тези линии дават живот и движение на изобразяваното лице. Щом те се прекъснат — прекратява се животът на ролята и настъпва паралич или смърт. С появата на линиите ролята пак оживява.

Такова редуване на умиране и оживяване е ненормално. Ролята изисква постоянен живот и почти непрекъсната линия.

... 19 ... Г.

— На моя последен урок вие признаяхте, че и в драмата, както във всяко изкуство, преди всичко е необходима непрекъсната линия — каза днес Аркадий Николаевич. — Искате ли да ви покажа как се създава тя?

— Разбира се! — помолиха учениците.

— Разправете ми как прекарахте тази сутрин от момента на пробуждането? — обърна се той към Вюнцов.

Буйният юноша смешно се съсредоточи и здраво мислеше какво да отговори на въпроса. Но той не успя да си насочи вниманието върху миналото на днешния ден. За да му помогне, Аркадий Николаевич даде такъв съвет:

— При въспоменанията за миналото не вървете от тях напред, с направление към настоящето, а обратно, връщайте се — от настоящето към миналото, което си припомните. Връщайте се постепенно, особено в случаите, когато работата се отнася до близкото минало.

Вюнцов не съобрази изведнаж как става това, затова Аркадий Николаевич му дойде на помощ. Той каза:

— Сега ние разговаряме тук, в класа. А какво правихте преди това?

— Преобличах се.

— Това преобличане се явява малък самостоятелен процес. В него са скрити отделни малки моменти на желание, стремеж, действие и др., без които не може да се изпълни поставената задача. Преобличането е оставило във вашата памет въспоменание за къса линия от вашия живот. Колкото задачи, толкова и процеси на тяхното изпълнение, толкова и такива къси линии от живота на ролята. Ето, например: какво правихте до преобличането?

— Бях на фехтовка и на гимнастика.

— А преди това?

— Пуших в бюфета.

— А преди това?

— Бях на урок по пеене.

— Всичко това са къси линии от вашия живот, които оставят следи в паметта — забеляза Аркадий Николаевич.

Така, връщайки се все повече и повече назад, Вюнцов стигна до момента на днешното пробуждане и началото на деня.

— Получи се дълъг ред от къси линии на вашия живот, изживян от вас днес, в първата половина на деня, като се започне от момента на пробуждането и се свърши с настоящата минута. За тях се е запазило въспоменание във вашата памет.

За да ги заздравите по-добре, повторете няколко пъти в същия ред току-що извършената работа — предложи Аркадий Николаевич.

След като бе изпълнено и това нареждане, той призна, че Вюнцов не само възстанови преживяното през днешния ден, но го и затвърди в съзнанието си.

— Сега повторете няколко пъти същата работа по спомняне на близкото минало, но само че в обратна посока, т.е. започнете от момента на пробуждането и стигнете до момента, който сега преживявате.

Вюнцов изпълни и тази поръчка — не веднаж, а много пъти.

— Сега кажете — обърна се към него Аркадий Николаевич — не чувствувате ли, че всички тези въспоменания и извършената от вас работа са оставили у вас някаква следа във вид на идеяна, чувствена или друга представа за доста дълга линия на живот от днешния ви ден? Тя е изплетена не само от въспоменания за отделни действия и постъпки, извършени от вас в близкото минало, но и редица преживени от вас чувства, мисли, усещания и др.

Вюнцов дълго не можеше да разбере за какво го питат. Учениците и заедно с тях и аз му обяснихме:

— Как не разбираш, че ако се огледаш назад, ще си припомниш цяла редица добре познати, всекидневни работи, които се сменяват с обикновена последователност. Ако по-силно напрегнеш вниманието си и се съсредоточиш върху близкото минало, ще си припомниш не само външната, но и вътрешната линия на живота от днешния ден. Той оставя неясна следа и се разстила след нас като шлейф.

Вюнцов мълчеше. Изглежда, че съвсем се обърка. Аркадий Николаевич го оставил на мира и се обърна към мене:

— Вие разбрахте как може да се оживи първата половина на линията от живота на днешния ден. Направете същото и с втората му

половина, още неизживяна днес, — предложи ми той.

— Откъде да зная какво ще стане с мене в най-близкото бъдеще?

— учудих се аз.

— Как? Не знаете, че след моя урок ви предстоят други занятия и че после ще си отидете в къщи и че там ще обядвате? Нима нямате никакви перспективи за вечерта: посещение у познати, театър, кино, лекции? Не знаете дали ще се събудят вашите намерения — но можете да предполагате.

— Разбира се — съгласих се аз.

— А ако е така, значи имате и никакви намерения за втората половина на днешния ден! Не чувствувате ли и в тях продължаващата се непрекъсната линия на бъдещето с неговите грижи, задължения, радости и неприятности, при мисълта за които се повишава или понижава вашето сегашно настроение?

В това предвиждане на бъдещето също има движение, а там, където има движение, там се набелязва и линията на живота. Чувствувате ли я, когато мислите за това, което ви предстои?

— Разбира се, че усещам това, за което говорите.

— Съединете тази линия с предишната, вземете под внимание настоящето и ще получите една голяма, непрекъсната линия, минаваща през миналото, настоящето и бъдещето на днешния ви ден, която продължава непрекъснато от момента на сутрешното пробуждане до вечерния сън. Разбирате ли сега как от определени малки линии на вашия живот се образува една голяма, непрекъсната линия на живота ви през целия ден?

— Сега представете си, — продължаваше да обяснява Аркадий Николаевич — че са ви поръчали да пригответе ролята на Отело в срок от една седмица. Не чувствувате ли, че целият ваш живот през това време би се свел към едно — да излезете с чест от трудната задача? Тя би ви обхванала изцяло през всичките седем дни, през които би ви владяла само една грижа — да дадете страшния спектакъл.

— Разбира се — признах аз.

— Не чувствувате ли също, че и в този набелязан от мен живот се скрива още по-дълга, отколкото в предидущия пример, непрекъсната линия на живота на цялата седмица, посветен на приготвянето на ролята Отело? — разпитваше Торцов.

— Ако съществува линия на ден, на седмица, то защо да няма линия на месец, година и най-после на целия живот?

Тези големи линии също се образуват от много малки.

Съвършено същото става с всяка пиеса и роля. И там големите линии се образуват от много малки; и на сцената те могат да обхващат разни промеждутъци^[1] от времето на деня, седмицата, месеца, годината, целия живот и т.н.

В реалната действителност тази линия я изплита самият живот, а в пиесата я създава близката към правдата художествена измислица на поета.

Но линията не се набелязва непрекъснато за целия живот на ролята, а само частично, с големи прекъсвания.

— Защо? — не разбрах аз.

— Вече говорихме за това, че драматургът дава не целия живот на пиесата и ролята, а само онези моменти, които се изнасят и стават на сцената. Драматургът не описва много от това, което става зад границите на декорите, които представляват на сцената мястото на действието на пиесата. Драматургът често премълчава за това, което извършват зад кулисите действуващите лица, изобразявани от артистите на сцената. Ние сами трябва да досъздаваме със своите измислица на въображението това, което не е досъздадено от автора в неговия печатен екземпляр на пиесата. Без това не може да се получи на сцената непрекъснат „живот на човешкия дух“ на артиста в ролята, а ще имаме работа само с отделни късчета.

За преживяване е нужна непрекъсната (относително) линия на живота на ролята и пиесата.

Прескачания и пропускания в линията на живота на ролята са недопустими не само на самата сцена, но и зад кулисите. Те прекъсват живота на изобразяваното лице и създават празни, мъртви места. Последните се запълнят със странични мисли и чувства на самия човек-артист, които нямат отношение към това, което той играе. Това го тласка в лъжлива посока — в областта на личния живот.

Да допуснем, например, че играете етюда „Изгаряне на парите“; отлично прокарвате линията на живота на ролята; отивате на повикването на жена си в трапезарията, за да се любувате на къпането на сина ви. Но като отивате там, вие се срещате с познат, току-що пристигнал от далече, който се е промъкнал зад кулисите по

протекция. От него узнатавате много забавен случай, станал с ваш близък роднина. Едва сдържайки смеха си, вие излизате да играете сцената на изгарянето и паузата на „трагическото бездействие“.

Вие сами разбираете, че такива вмъквания в линията на ролята не могат да й бъдат в полза, а на вас в помощ. Значи и зад кулисите не може да се прекъсва линията на ролята. Но много актьори не могат да играят ролята за самите себе си зад кулисите. Нека да не играят, но нека мислят — как биха постъпили сега, ако се намереха в условията на изобразяваното лице? Решението на този въпрос, както и на други, които се отнасят до ролята, са задължителни за всеки артист, за всеки спектакъл. За това артистът идва в театъра и излиза пред зрителите. Ако артистът си излезе от театъра, без да е решил днес задължителния за него въпрос, трябва да се смята, че не е изпълнил дълга си.

Аркадий Николаевич започна урока с това, че нареди всички да отидем на сцената, да седнем по-удобно в „гостната на Малолеткова“ и да говорим за каквото искаме.

Учениците седнаха около кръглата маса и до стената, под закрепените електрически лампички.

Най-много се суетеше Рахманов, от което заключихме, че той демонстрира някоя нова измислица.

През време на нашия общ разговор в различни места на сцената пламваха и угасваха лампички, при което ми направи впечатление, че те се запалваха или около този, който говореше, или около тези, за които говореха. Например: щом Рахманов проговореше — лампичката около него пламваше. Щом си спомняхме за някой предмет, който лежеше на масата, — и върху нея се запалваше светлина и т.н.

На едно само не можех да намеря обяснение — пламванията извън нашата стая: в столовата, в залата и в другите помещения редом с нея. Okаза се, че тази светлина илюстрира това, което става извън границите на нашата гостна. Така например: лампичката в коридора пламваше при спомняне за миналото, лампичката в трапезарията се запалваше, когато говорим за настоящето, което става извън границите на нашата стая. Лампичката в залата на „жилището на Малолеткова“ светваше, когато мечтаехме за бъдещето. Забелязах също, че светванията ставаха непрекъснато: не успяваше да угасне едната, когато вече се запалваше другата лампа. Торцов ни обясни, че светванията илюстрират непрекъснатата смяна на обектите, която безспорно, логически, последователно или случайно става в нашия живот.

— Същото трябва да става и на спектакъла, при изпълняване на ролята — обясняваше Торцов. — Важното е на сцената обектите да се редуват непрекъснато и да създават цяла линия. Тази линия трябва да продължава тук на сцената, от нашата страна на рампата, и да не отива оттатък, от другата ѝ страна — в зрителната зала.

Жivotът на човека или ролята е непрекъсната смяна на обекти, на кръгове на внимание ту в окръжаващия ни реален живот на сцената, ту в плоскостта на въображаемата действителност, ту в плоскостта на въспоменанията за миналото, ту в плоскостта на мечтите за бъдещето, само не в зрителната зала на театъра. Тази непрекъснатост на линията е извънредно важна за артиста и вие трябва да я закрепвате у себе си.

С помощта на светлинната илюстрация сега ще ви покажа как линията на живота трябва непрекъснато да продължава у актьора в течение на цялата роля.

— Минете в партера, — обърна се той към нас — а Иван Платонович нека отиде в електрическата будка да mi помогне.

Ето каква пиеса ще играя. Днес тук е разпродажба. Продават се две картини на Рембранд. В очакване на купувачи, ние седим с познавача на живописта около кръглата маса и уговаряме каква цена да обявим на картините. За това трябва да разглеждаме ту едната, ту другата.

(Лампите от двете страни на стаята една след друга светваха и угасваха, когато лампата в ръката на Торцов угасна.)

— Трябва също мислено да се сравняват тукашните картини с другите оригинали на Рембранд, в нашите музеи и в чужбина.

Лампата във вестибиула, която илюстрираше въображаемите картини в музеите, ту светваше, ту угасваше, като се редуваше с двете стенни лампи, които изобразяваха въображаемите картини в гостната.

— Виждате ли тези бледни лампички, които изведнаж светнаха около входната врата? Това са дребни купувачи. Те привлякоха вниманието ми и аз ги посрещам, но без въодушевление.

„Ако идват само такива клиенти, няма да мога да вдигна цената на картините!“ — мисля за себе си и толкова съм се задълбочил в мислите си, че никого и нищо не забелязвам.

(Всички предишни лампи угаснаха, а отгоре на Торцов падна предишното петно светлина, което илюстрираше малкия кръг на внимание. То се движеше заедно с него, докато Аркадий Николаевич развълнуван се разхождаше по стаята).

— Гледайте, гледайте: цялата сцена и задните стаи се препълниха с нови светващи лампи, и този път големи.

— Това са представители на чуждите музеи. Разбира се, че ги посрещам с особена почит.

След това Аркадий Николаевич ни представи както посрещането, така и самата разпродажба. Неговото внимание се изостри особено силно, когато започна ожесточена борба между важните купувачи, която свърши с голям скандал, предаден от светлинна вакханалия... Големите лампи изведнаж и поотделно се запалваха и гаснеха, което създаваше красива картина, сякаш финален апoteоз на илюминация. Очите се разсейваха.

— Успях ли да ви илюстрирам как се създава непрекъснатата линия на живота на сцената? — каза Аркадий Николаевич.

Говорков заяви, че Торцов не успя да докаже това, което искаше.

— Виждате ли, вие ни доказахте напълно обратното. Светлинната илюстрации ни говори, разбирайте ли, не за непрекъснатостта на линията, а за непрекъснати скачания.

— Не виждам това. Вниманието на артиста непрекъснато минава от един обект на друг. Тази постоянна смяна на обектите на вниманието създава непрекъснатата линия. Ако артистът се улови само за един обект и през цялото действие или цялата писеса се държи за него, без да се откъсва, няма да има никаква линия на движение, а ако пък се образува, това би било линията на душевно болния, която, както казах, се нарича „*idee fixe*“.

Учениците се застъпиха за Аркадий Николаевич и установиха, че успя нагледно да поясни мисълта си.

— Толкова по-добре! — каза той — Аз ви показвах как всяко това трябва да става на сцената. Припомнете си за сравнение какво става в большинството случаи на сцената, но което никога не трябва да се случва. По-преди аз ви илюстрирах това със същите лампички. Те пламваха на сцената само нарядко, тогава когато в зрителната зала горяха почти непрекъснато.

Как мислите, нормално ли е животът и вниманието на артиста да оживяват на сцената само за минута и после да замират там за дълго време и да се пренасят в зрителната зала или извън театъра, после отново да се връщат, за да изчезнат отново за дълго от сцената?

При такава игра само няколко момента от живота на артиста на сцената принадлежат на ролята, а през останалото време те са ѝ чужди. Такава смесица от разнородни чувства не е нужна на изкуството.

Учете се да създавате на сцената непрекъснати (относително) линии за всеки от двигателите на психическия живот и на всеки от

елементите.

[1] В изданието от 1945 г. е отпечатано: промеждутаци.
Бел.zelenkroki ↑

XIV. ВЪТРЕШНО СЦЕНИЧНО САМОЧУВСТВИЕ

Урокът не е обикновен, а обявен на плакат. Аркадий Николаевич каза:

— Къде се стреми зародилата се линия на двигателите на психическия живот? Къде се стреми пианистът в минути на артистически подем, за да излее своето чувство и да даде възможност широко да са разгърне творчеството му? — Към пианото, към своя инструмент. Къде се хвърля в такива моменти художникът? — Към платното, към четките и боите, т.е. към оръдията на своето творчество. Къде се хвърля артистът, или по-вярно, неговите двигатели на психическия живот? — Към това, от което те се движат, т.е. към душевната и физическа природа на артиста, към неговите душевни елементи. Умът, волята и чувството бият тревога и със свойствената им сила, темперамент и убедителност мобилизират всички вътрешни творчески сили.

Както лагерът, потънал в сън, изведенаж се пробужда от тревожния сигнал за настъпление, така и силите на нашата артистическа душа изведенаж се вдигат и бързо се готвят за творчески поход.

Безкрайните измислици на въображението, обектите на вниманието, общуването, задачите, искането и действията, моментите на правдата и вярата, емоционалните въспоменания и приспособяванията се строяват в дълга редица.

Двигателите на психическия живот минават през тези редици, възбуджат елементите и сами от това още по-силно се заразяват от творчески ентузиазъм.

Освен това, те възприемат от елементите частици от природните им свойства. От това умът, волята и чувството стават по-активни, по-дейни. Те се възбуджат още по-силно от измислиците на въображението, които правят писата по-правдоподобна, а задачите по-обосновани. Това помага на двигателите и елементите по-добре да усещат в ролята жизнената правда и да вярват в реалната възможност на това, което става на сцената. Всичко взето заедно извика

преживяване и потребност от общуване с действуващите лица на сцената, а за това са необходими приспособяванията.

С една дума — двигателите на психическия живот възприемат всички тонове, бои, оттенъци, настроения на елементите, през редовете на които минават. Те се просмукват от тяхното душевно съдържание.

От своя страна двигателите на психическия живот заразяват редицата елементи не само със собствената си енергия, сила, воля, емоция, мисъл, но им предават тези частици от ролята и писесата, които са донесли със себе си, които толкова са ни възхитили при първото запознаване с произведението на поета, които са ни възбудили към творчество. Те присаждат на елементите първите кълнове от душата на ролята.

От тези кълнове постепенно в душата на изпълнителя се създават чувствата на артисто-ролята. В този си вид те, подобно на стройни полкове, се стремят напред под предводителството на двигателите на психическия живот.

— Къде отиват те? — питаха учениците.

— Някъде далече... Там, където ги зоват празничните намеци на измислиците на въображението, на предлаганите обстоятелства и магическите „ако“ на писесата. Те се стремят там, където ни влекат творческите задачи, където ни тласкат вътрешните искания, стремежи, действието на ролята. Притеглят ги обектите за общуване с тях, т.е. действуващите лица на писесата. Те се стремят към това, на което е лесно да се повярва на сцената и в произведението на поета, т.е. към художествената правда. Забележете, че всички тези съблазни се намират на сцената, т.е. от нашата страна на рампата, а не в зрителната зала.

Колкото по-далече отиват редицата елементи, толкова по-тясно се доближават техните линии на стремежа, които най-после сякаш се завързват в един общ възел. Това сливане на всички елементи на артисто-ролята при общия стремеж създава онова извънредно важно вътрешно състояние на артиста на сцената, което на наш език се нарича... — Аркадий Николаевич показа висящия пред нас плакат с надпис:

ВЪТРЕШНО СЦЕНИЧНО САМОЧУВСТВИЕ.

— Как така! — изплаши се Вюнцов.

— Много просто — започнах да му обяснявам аз, за да проверя самия себе си: — двигателите на психическия живот заедно с елементите се съединяват за една обща цел — артисто-ролята. Нали така?

— Така, но само с две поправки. Първата: самата основна обща цел е още далече, и те се съединяват само за по-нататъшното ѝ търсене с общи сили.

Втората поправка се отнася до терминологията. Работата се състои в това, че съгласно условията, до сега ние наричахме артистическите способности, свойства, дарби, природни данни, дори някои методи на психотехниката просто „елементи“. Това беше само временно наименование. Допускахме го, само защото беше рано да говорим за самочувствието. Сега, когато произнесохме тази дума, заявявам ви, че истинското им название е:

Елементи на вътрешното сценично самочувствие.

— Елементи... на сценичното... самочувствие... Вътрешно... сценично... самочувствие... — набиваше Вюнцов в мозъка си съществените думи. — Нищо не мога да разбера! — каза той най-после, дълбоко въздъхна, махна с ръка и започна отчаяно да си дърпа косата.

— И няма какво да се разбира! Вътрешното сценично самочувствие е почти съвсем нормално човешко състояние.

— „Почти“?!

— То е по-добро от нормалното и едновременно и... по-лошо от него.

— Защо по-лошо?

— Защото сценичното самочувствие, благодарение неестествеността на условията на публичното творчество, скрива в себе си частица неприятен вкус на театър и сцена, с тяхното самопоказване, което го няма в нормалното, човешко самочувствие. Пред вид на това ние наричаме такова състояние на артиста на сцената не просто вътрешно самочувствие, а прибавяме думата *сценично*.

— А с какво вътрешното сценично самочувствие е по-добро от нормалното?

— С това, че то заключава в себе си усещането на публичното усамотение, което не познаваме в реалния живот. Това е чудесно

усещане. Преди известно време, помните ли, вие признаяхте, че ви е скучно дълго време да играете в правен театър или у дома си — в стаята, само с партньора. Такава игра сравнихме тогава с пеене в стая, натъпкана с килими и мека мебел, които убиват акустиката. Но в театър, препълнен със зрители, с хиляди сърца, които бият в унисон със сърцето на артиста, се създава прекрасен резонанс и акустика за нашето чувство. В отговор на всеки момент от истинското преживяване на сцената, към нас се носят от зрителната зала отзуци, участие, съчувствие, невидими токове от хиляди живи, развълнувани хора, които заедно с нас творят спектакъла. Зрителите могат не само да угнетяват и плашат артиста, но и да възбудят в него истинска творческа енергия. Тя му дава голяма душевна топлина, вяра в себе си и в артистическата му работа.

Усещането на отзука на хилядите човешки души, който иде от препълнената зрителна зала, ни донася най-висшата радост, каквато е достъпна за човека.

По такъв начин от една страна публичното творчество пречи на артиста, а от друга му помага.

За съжаление, такова правилно, почти съвършено естествено човешко самочувствие твърде рядко се създава на сцената от само себе си. Когато — в изключителни случаи — се дава такъв сполучлив спектакъл или отделни моменти в него, артистът, като се връща в стаята си, казва: „Днес ми се играе!“

Това значи, че той случайно е намерил на сцената почти нормалното, човешко състояние.

В такива изключителни моменти целият творчески апарат на артиста, всичките му отделни части, всички негови, така да се каже, вътрешни „пружини“, „бутони“, „педали“ действуват чудесно, почти така или дори по-добре, отколкото в самия живот.

Такова вътрешно сценично самочувствие ни е крайно необходимо на сцената, понеже само при него може да се извърши истинско творчество. Ето защо ние изключително високо ценим вътрешното сценично самочувствие. Това е един от онези главни моменти в процеса на творчеството, за който се разработват елементите.

Какво щастие, че ние разполагаме с психотехника, която може по наша заповед и желание да създаде вътрешно сценично самочувствие,

което по-рано се явяваше у нас само случайно, като „дар от Аполона“!

Ето защо завършвам урока си с поздравление: днес узнахте много важен етап в нашата школна работа, узнахте —
вътрешното сценично самочувствие.

— В тези — за съжаление, доста чести случаи, — казваше Аркадий Николаевич — когато на сцената не се създава правилно вътрешно сценично самочувствие, артистът, като се връща от сцената в стаята си, се оплаква: „Не съм в настроение, днес не мога да играя!“ Това означава, че душевният творчески апарат на артиста работи неправилно или съвсем бездействува, а стъпват в своите права механическият навик, условното надиграване, шаблонът, занаятът. Какво предизвиква такова състояние? Може би артистът се е изплашил от черния отвор на портала и това е подплашило всички елементи на неговото самочувствие? Или той е излязъл пред зрителите с неизработена роля, в която не вярва нито на произнасяните думи, нито на извършваните действия? От това ли се създава в него нерешителността, която разклаща самочувствието?

А може да се случи просто, че артистът го е домързяло да се подготви както трябва за творчество, не е освежил добре разработената роля. А това е необходимо да се прави всеки път, преди всеки спектакъл. Вместо това той е излязъл на сцената и по външен начин показва формата на ролята. Добре е, ако това става по строго определена партитура със съвършена техника на изкуството за представяне. Такава работа все още може да бъде наречена творчество, макар и да не се отнася към нашето направление в изкуството.

Но може би актьорът да не се е подготвил за спектакъла поради неразположение или просто от леност, от невнимание, от лични грижи и неприятности, които са отвлекли вниманието му от творчеството. А може да е от тези „артисти“, които са привикнали да говорят ролята и да се кривят за развлечане на публиката, защото не уметят да правят нищо друго. Във всички изброени случаи съставът, подборът и качеството на елементите на самочувствието са различно неправилни. Няма нужда да изучаваме всеки от тези случаи поотделно. Достатъчно е да направим общото заключение.

Знаете, че когато човекът-артист излиза на сцената пред хилядната тълпа, от страх, срам, отговорност, трудност губи

самообладание. В тези минути не може по човешки да говори, да гледа, слуша, мисли, иска, чувствува, ходи, действува. У него се явява нервна потребност да угажда на зрителите, да се показва от сцената, да скрива своето състояние на кривене за тяхно развлечение.

В такива минути елементите на актьора сякаш се разпадат и живеят отделно един от друг: вниманието за самото внимание, обектите — за чувството за правда, приспособлението — за самото приспособление и т.н. Разбира се, такова явление е ненормално. Нормалното е както и в реалния живот, елементите, които създават човешкото самочувствие, да бъдат неразделни в човека-артист.

Такава неделимост на елементите в момент на творчество трябва да има и при правилното вътрешно сценично самочувствие, което почти с нищо не се отличава от жизненото. Така и става при правилното състояние на артиста на сцената. Но нещастietо е там, че сценичното самочувствие, благодарение ненормалността на условията на творчеството, е неустойчиво. Едва го нарушиш и веднага всички елементи губят общата връзка, започват да живеят поотделно един от друг — сами по себе си и за себе си. Тогава артистът, макар и да действува на сцената, но не в нужното за ролята направление, а просто „действува“. Артистът общува, но не с тези, с които е нужно по писата, а... със зрителите, за да ги развлича; или се приспособява, но не за да предаде на партньора своите собствени мисли или чувства, аналогични с тези на ролята, а за да блесне с техническата тънкост на своето актьорско майсторство, и т.н. Тогава изобразяваните от артистите хора ходят по сцената, отначало без тези или онези, а после и без всякакви душевни свойства, необходими на човеко-ролята. Едни от тези недосъздадени хора са лишени от чувството на правда и вяра в това, което вършат, на други не достига необходимото на човека внимание към това, което говори, или тези недосъздадени хора загубват обекта, без който се губи смисълът и възможността истински да се общува. Ето защо действията на такива изроди, създавани на сцената, са мъртви и в тях не се чувствуват нито живи човешки представи, нито вътрешни виждания, търсене и стремежи, без които не може да се роди в душата и самото воля-чувство.

Какво би било, ако такива недостатъци съществуваха в нашата външна, физическа природа, ако те се виждаха и създаденото лице ходеше по сцената без уши, без пръсти на ръцете, без зъби? Едва ли ще

ни бъде леко да се помирим с такава чудовищност. Но недостатъците на вътрешната природа не се виждат с око. Те не се съзнават от зрителите, а само несъзнателно се усещат от тях. Те са ясни само за тънките познавачи на нашата работа.

Ето защо обикновеният зрител казва: „Всичко сякаш е хубаво, а не хваща!“ Ето защо зрителят не се отзовава на такава игра на актьорите, не ръкопляска и не идва да гледа втори път спектакъла. Всички тези и още по-лоши изкълчвания постоянно ни заплашват на сцената и правят сценичното самочувствие неустойчиво.

Освен това опасността се увеличава, защото зараждането на неправилното самочувствие става с необикновена леснота и бързина, която не се подава на контрол. Стига да се допусне в правилно създалото се вътрешно сценично самочувствие само един неправилен елемент и той веднага ще повлече след себе си останалите неправилни като него елементи и ще разстрои душевното състояние, при което е възможно творчеството.

Проверете моите думи: създайте си това състояние на сцената, при което всички съставни части работят задружно, заместете един от тези правилни елементи с друг — неправилен и вижте какъв фалш ще се получи от това.

Например, представете си, че изпълнителят на ролята измисля за себе си измислица на въображението, на която не е в сила да повярва. Тогава неизбежно се създава самоизмамата, лъжата, които дезорганизират правилното самочувствие. Същото се случва и с другите елементи.

Или: да допуснем, че артистът на сцената гледа обекта, но не го вижда. Неговото внимание не се съсредоточава върху това, което е нужно по писата и ролята, напротив то бяга от насилиствено натрапения му правилен сценичен обект и се стреми към друг, неправилен, но по-интересен и вълнуващ, т.е. — към зрителите в залата, или към въображаемия живот извън сцената. В тези минути у артиста се създава механическо „гледане“, което предизвиква надиграване, и тогава цялото самочувствие се похабява. Или опитайте се да заместите живата задача на човеко-ролята с мъртвата задача на актьора, или показвайте самия себе си на зрителите или ползвайте се от ролята, за да се хвалите със силата на темперамента си. В момента, когато ще въведете в правилното състояние на сцената който и да е от

тези неправилни елементи, всички останали изведнаж или постепенно се прераждат: правдата ще се превърне в условност и в актьорски технически метод, вярата в истинността на своето преживяване и действие — в актьорска вяра в своя занаят и в обикновено механическо действие; човешките задачи, желания и стремежи ще се превърнат в актьорски, професионални; измислицата на въображението ще изчезне и ще се замести от реално всекидневие, т.е. от условна представа, игра, спектакъл, „театър“ — в лошия смисъл на думата.

Сега направете равносметка на всички тези изкълчвания: обектът на вниманието от другата страна на рамката плюс насиленото чувство на правдата, плюс театралните, а не жизнените емоционални въспоменания, плюс мъртвата задача — всичко това поместено не в атмосферата на художествената измислица, а в реалното всекидневие на актьорската действителност, в ненормалните условия на спектакъла, плюс най-силно мускулно напрежение, неизбежно в такива случаи.

От всички тези „елементи“ се образува неправилното сценично състояние, при което не може нито да се преживява, нито да се твори, а само по занаятчийски да се представлява, да се криви, да се забавлява, да се подправя и имитира образът.

Но не става ли същото и в музиката? И там една фалшивата нота разваля стройния акорд, убива благозвучието, превръща консонанса в дисонанс и прави всички останали ноти да звучат фалшиво. Поправете невярната нота и отново акордът ще зазвучи правилно.

Във всички приведени от мене случаи неизбежно са създава отначало изкълчване, а после и неправилно състояние на артиста на сцената, което ние наричаме на наш език — занаятчийско (актьорско) *самочувствие*.

Начеващите артисти и учениците, като вас, лишени от опит и техника, най-често изпадат на сцената във властта на такова неправилно душевно състояние. Колкото се отнася до правилното, нормално, човешко самочувствие, то се създава у тях на сцената само случайно, въпреки собствената им воля.

— Откъде у нас ще има занаят, когато ние само един път сме били на сцената? — възразихме аз и другите ученици.

— На това ще ви отговоря, ако не се лъжа, с вашите думи — и той посочи мен. — Помните ли, на първия урок, когато ви наказах да

седите просто на сцената пред вашите другари-ученици, а вие започнахте вместо това да надигравате, от вас се изтрягна приблизително такава фраза: „Колко е странно! Само веднаж бях на сцената, а през всичкото останало време живях нормален живот, но много ми е по-лесно на сцената да представлявам, отколкото естествено да живея“. Тайната е там, че в самата сцена, в условията на публичното творчество се крие лъжа. Не трябва да се помирияваме с нея, а постоянно да се борим, да умеем да я заобикаляме и да не я забелязваме. Сценическата лъжа води на сцената непрекъсната борба с правдата. Как да се запазим от първата и да заситим втората? Този въпрос ще разгледаме в следния урок.

— Да решим важните въпроси от една страна — как да се запазим на сцената от неправилно, занаятчийско (актьорско) самочувствие, при което може само да се кълчим и преиграваме; от друга страна — как да създадем в себе си правилно, човешко вътрешно сценично самочувствие, при което може само истински да се твори, — с това Аркадий Николаевич набеляза програмата на днешния урок.

Тези два въпроса могат да се решават едновременно, защото единият изключва другият: като създаваме правилно самочувствие, с това унищожаваме неправилното и обратно. Първият от тези въпроси е по-важен и ние ще говорим за него.

В живота всяко душевно състояние се образува само по себе си, по естествен път. То е винаги по своему правилно, ако се вземат под внимание условията на вътрешния и външен живот.

На сцената е обратно: под влиянието на неестествените условия на публичното творчество почти винаги се създава неправилно, актьорско самочувствие. Само нарядко, случайно, там се създава естествено състояние, близко до нормалното, човешкото.

Как да постъпим, когато правилното самочувствие не се заражда на сцената само по себе си?

Тогава трябва изкуствено да създаваме естественото, човешко състояние почти такова, каквото постоянно изпитваме в действителност.

За това е необходима психотехниката.

Тя помага да създаваме правилното и да унищожаваме неправилното самочувствие. Тя помага да се задържи артистът в атмосферата на ролята, предпазва го от черния отвор на портала и от притеглянето на зрителната зала.

Как се извършва този процес?

Всички актьори преди започването на спектакъла гримират лицето си и костюмират тялото, за да приближат външността си до представения образ, но забравят главното: да пригответ, така да се каже „да гримират и костюмират“, своята душа за създаване „живота

на човешкия дух“ на ролята, който те преди всичко са призвани да преживяват на всеки спектакъл.

Зашо тези актьори оказват такова изключително внимание само на тялото? Нима то е главният творец на сцената? Зашо не се „гримира“ и „костюмира“ душата на артиста?

— Как да я гримираме? — питаха учениците.

— Тоалетът на душата и вътрешната подготовка към ролята се заключават в следното: като се отиде в гримърната не в последния момент, както това правят повечето артисти, а (при голяма роля) два часа преди спектакъла, артистът трябва да се готви за излизането си. Как?

Скулпторът омесва глината преди да вае; певецът преди да пее се разпява; ние се разиграваме, така да се каже, за да настроим нашите душевни струни, за да проверим вътрешните „клавиши“, „педали“, „бутони“, всички отделни елементи и примамки, с помощта на които се привежда в действие нашият творчески апарат.

Тази работа ви е добре известна от класа по „трениране и дисциплина“.

Упражненията започват с отпускане на мускулите, тъй като без това по-нататъшната работа е невъзможна.

А после... Помнете:

Обектът — това е картина! Какво представлява тя? Размерът, боите? Вземете далечен обект! Малкият кръг — не по-далече от краката ви или до границите на собствената ви гръден клетка. Измислете физическа задача! Оправдайте я и оживете — отначало с една, а после с друга измислица на въображението! Доведете действието до правдата и вярата. Намислете магическото „ако“, предлаганите обстоятелства и т.н.

След като всички елементи са на лице, обърнете се към един от тях.

— Към кой?

— Към който и да е, който ви е най-мил в момента на творчеството: към задачата, към „ако“, към измислицата на въображението, към обекта на вниманието, към действието, към жалката правда и вяра и т.н.

Ако успеете да вмъкнете някой от тях в работа (но само не „изобщо“, не приблизително и не формално, а напълно правилно, по

същество и до край), тогава всички останали елементи ще се помъкнат след този, който вече е оживял и това ще стане по силата на природния стремеж на двигателите на психическия живот и на елементите към съвместна работа.

Също както и в актьорското самочувствие, в което един неправилен елемент влече след себе си всички останали, така и в дадения случай: един напълно оживял правилен елемент възбужда към работа всички останали правилни елементи, които създават вярното вътрешно сценично самочувствие.

За която и халка да повдигнем веригата, всички останали ще се потеглят след първата. Същото е и с елементите на самочувствието.

Какво чудно създание е нашата творческа природа, ако не я насиливаме! Как всички части в нея са слети и зависят една от друга!

От това свойство трябва да се ползваме предпазливо. Затова при влизане в правилно сценично самочувствие трябва всеки път, при всяко повтаряне на творческата работа, както на репетиция, така — още повече — и на спектакъл, добре, внимателно да се подготвяме: да маскираме елементите, да създаваме от тях правилно самочувствие.

— Всеки път ли?! — учуди се Вюнцов.

— Това е трудно! — подкрепиха учениците Вюнцова.

— Според вас, по-леко ли се действува с насилен елементи? Без късове, задачи и обекти, без чувство на правда и вяра? Нима правилното искане, стремежът към ясна, примамлива цел с оправдано магическо „ако“ и убедителни предлагани обстоятелства ви пречат, а шаблоните, преиграването и лъжата, напротив, ви помагат и затова ви е мъчно да се разделите с тях?

Не! По-леко и естествено е да се съединят всички елементи изведнаж заедно, още повече че те самите имат такава природна наклонност.

Ние сме създадени така, че ни са необходими и ръцете, и краката, и сърцето, и бъбреците, и стомахът — изведнаж, едновременно. Много ни е неприятно, когато ни вземат един от органите и вместо него поставят подправен — като стъклено око, фалшив нос, ухо или протеза — вместо ръка, крак зъби.

Зашо не допускате същото във вътрешната творческа природа на артиста или в неговата роля? И на нея също са нужни всички съставни органически елементи, а протезите — шаблони ѝ пречат. Дайте

възможност на всички части, които създават правилното самочувствие, да работят задружно, при пълно взаимодействие.

Кому е нужен обектът на вниманието, взет отделно, сам за себе си и сам по себе си? Той живее само сред увлекателната измислица на въображението. Но там, където има живот, там са и неговите съставни части, или късове, а където са късовете — там са и задачите. Примамливата задача естествено извиква желание за искане, стремеж, които завършват с действие.

Но никому не е нужно неправилно, лъжливо действие, затова е нужна правдата, а където е тя, там е и вярата. Всички елементи, взети заедно, извикват емоционалната памет за свободно зараждане на чувството и за създаване „правдивост на страстите“.

А нима е възможно това без обект на внимание, без измислица на въображението, без късове и задачи, без искане, стремеж, действие, без правда и вяра и т.н.? Всичко пак отначало, както в „приказката за белия бик“.

Това, което природата е съединила, не трябва да го разединявате. Не се противете на естественото и не се осакатявайте. Природата има свои искания, закони, условия, които не могат да се нарушават, а трябва добре да ги изучим, да ги разберем и пазим.

Затова не забравяйте всеки път, при всяко повторение на творческата работа да правите всички ваши упражнения.

— Но, извинете, моля, — заспори Говорков — в този случай ще трябва да играем не един, а цели два спектакли на вечер! Първия, виждате ли, за себе си, при подготовката в стаята, а втория за зрителите на сцената.

— Не, това няма да ви се случи — успокояваше го Торцов. — При подготовката за спектакъла достатъчно е само да се докоснете до отделните основни моменти на ролята или етюда, до главните етапи на пьесата, без да развивате до край всички задачи и късове на пьесата.

Само опитайте да се попитате: мога ли днес, сега да повярвам на своето отношение към такова място на ролята? Чувствувам ли това действие? Не е ли нужно да се измени или допълни някоя малка подробност в измислицата на въображението? Всички тези подготвителни към спектакъла упражнения са само „проба на перото“, проверка на своя изразителен апарат, настройване на вътрешния

творчески инструмент, преглеждане на партитурата и съставните елементи на душата на артиста.

Ако ролята е дозряла до този стадий, при който може да се прави описаната работа, подготвителният процес всеки път и при всяко повторение на творчеството минава леко и сравнително бързо. Но нещастието е там, че далече не всички роли от репертоара на артиста дозряват до тази завършеност, при която той става пълен господар на партитурата, майстор на психотехниката, творец на своето изкуство.

При такива условия подготвителният към спектакъла процес минава трудно. Но толкова повече той става необходим и изиска всеки път още повече време и внимание. Артистът трябва непрекъснато да си създава правилно самочувствие не само през време на самото творчество, но и до него, не само на самия спектакъл, но и на репетициите и при домашната работа. Правилното вътрешно сценично самочувствие е неустойчиво както в първото време, докато ролята не е закрепнала, така и в последствие, когато ролята остане и изгуби остротата си.

Правилното вътрешно сценично самочувствие постоянно се колебае и се намира в положението на балансиращ във въздуха аероплан, който трябва постоянно да бъде направляван. При голям опит тази работа на пилота става автоматически и не изиска голямо внимание.

Същото става и в нашата работа. Елементите на самочувствието се нуждаят от постоянно регулиране, което в края на краищата артистът също се приучва да върши автоматически.

Ще илюстрирам този процес е пример.

Да допуснем, че артистът се чувствува прекрасно на сцената през време на творчеството. Той до толкова се владее, че може, без да излиза от ролята, да проверява своето самочувствие и да го разлага на съставните му елементи. Всички те работят изправно, като си помагат едни на друг. Но ето става слабо изкривяване и веднага артистът „обръща очите си към душата“, за да разбере кой от елементите на самочувствието е заработил неправилно. Съзнал грешката си, той я поправя. При това нищо не му костува да се раздвоюва, т.е. от една страна да поправи това, което е неправилно, а от друга да продължава да живее с ролята.

„Актьорът живее, той плаче и се смее на сцената, но когато плаче и се смее, наблюдава своя смях и сълзи. И в този двойствен живот, в това равновесие между живота и играта се състои изкуството“.^[1]

— Сега вие знаете какво е вътрешно сценично самочувствие и как се образува то от отделните двигатели на психическия живот и от елементите.

Да са опитаме да проникнем в душата на артиста в моменти, когато в нея се създава такова състояние. Да се помъчим да проследим какво става в нея в процеса на създаването на ролята.

Да допуснем, че пристъпвате към работа над най-трудния и сложен образ — над Шекспировия Хамлет.

С какво да го сравним? С грамадна планина. За да оценим богатствата на нейните недра, трябва да изследваме скритите вътре залежи от скъпоценни метали, камъни, мрамор, топливо, трябва да узнаем състава на минералните води на планинските извори, трябва да се оцени красотата на природата. Такава задача не може да изпълни един човек. Потребна е помощта на други хора, потребна е сложна организация, парични средства, време и т.н.

Отначало гледат непристъпната планина отдолу, при подножието, обикалят я, изучават я от външната страна. После издълбават в скалите стъпала и по тях се изкачват нагоре.

Прокарват пътища, пробиват тунели, ровят галерии, поправят машини, събират чети работници и след изследване се убеждават, по разни признания, в това, че непристъпната планина скрива вътре неоценими богатства.

Колкото по-дълбоко отиват в нея, толкова по-изобилна става плячката. Колкото по-високо се изкачват на планината толкова повече се поразяват от широтата на хоризонта и красотата на природата.

Човек, като стои на стръмнината, над бездънна пропаст, едва различава разстилащата се далече долу цъфтяща долина, която поразява с разнообразието на съчетаващите се цветове. Там като водна змия се спуска от височината ручей. Той се вие по долината и блести на слънцето. А по-нататък планина обрасла с гора; по-нагоре я покрива трева, а още по-нагоре тя се превръща в бяла отвесна скала. По нея

бягат и играят слънчеви лъчи и светлинни петна. Сенки на бързо носещите се по небето облаци ги прорязват.

А по-нагоре са снежните върхове. Те винаги са в облаци и не знаем какво става там далече, в надземното пространство.

Изведнаж хората по планината се раздвижват. Всички забързват на накъде. Те ликуват и викат: „Злато, злато! Намерихме жила!“ Закипява работа, от всички страни дълбаят скалата. Но минава време, ударите престават, всичко затихва, — работниците се разотиват мълчаливо, унило и отиват на друго място, някъде далече...

Оказва се, че жилата се е загубила; огромният труд е напразно загубен; очакванията не се събъдват, енергията пада; изследователите-специалисти се отчайват и не знаят какво да правят по-нататък.

Минава време — и отново радостни викове се донасят от горе. Качват се там, дълбаят, тълпата шуми, пеят.

Но и този път човешкият устрем е напразен — злато не са намерили.

Из дълбоките недра, като подземен тътнеж, се донасят удари и същите радостни викове, после те също затихват.

Но планината не успява да запази от любопитните, настойчиви хора скритите си съкровища. Трудът на человека се увенчава с успех: жилата е намерена. Ударите се подновяват, гръмват веселите песни на работниците, по цялата планина някъде бодро се стремят хората. Още малко — и ще се намерят богати залежи от най-благородния метал.

След малка пауза Аркадий Николаевич продължи:

В най-великото произведение на гения на Шекспир — Хамлет, са скрити, като в златоносна планина неизчислими съкровища (душевни елементи) и своя руда (идеята на произведението). Тези ценности са извънредно тънки, сложни, неуловими. Още по-трудно е те да се изкопаят в душата на ролята и артиста, отколкото залежите на минералите в земята. Отначало на произведението на поета, както и на златоносната планина, се любуват от външната страна, изучават формата му. После търсят пътища и начина за проникване в дълбоките съкровищници, където са скрити духовните богатства. За това също са нужни „превъртени дупки“, „тунели“, „галерии“ (задачи, искане, логика, последователност и т.н.); нужни са и „работници“ (творчески сили, елементи); нужни са и „инженери“ (двигатели на психическия

живот); нужно е и съответното „настроение“ (вътрешно сценично самочувствие).

Творческият процес с години кипи в душата на артиста: денем, нощем, в къщи, на репетиции и на спектакъл. Характерът на тази работа най-добре се определя с думите: „радости и мъки на творчеството“.

И в нашата артистическа душа става същото „велико ликуване“, когато в ролята и в нас самите се открие златоносната жила, руда.

При всеки момент на работа над ролята в цялото същество на творящия се създава дълбоко, сложно, силно, продължително, устойчиво вътрешно сценично самочувствие. Само при такова състояние може да се говори за истинско творчество и изкуство.

Но за съжаление, такова вдълбочено самочувствие е рядко явление, то се среща у големите артисти.

Много по-често актьорите творят при дребно, малко вдълбочено душевно състояние, при което може само да се хълзга по повърхността на ролята. При това творящият сякаш са разхожда безгрижно по писата, като по планината, без да се интересува, че вътре са скрити неизчислими богатства.

При такова дребно повърхностно самочувствие не ще открием душевните дълбочини на произведението на поета, а ще познаем само външните му красоти.

За съжаление най-често срещаме на сцената у творящите такова слабо вдълбочено вътрешно сценично самочувствие.

Ако ви помоля да отидете на сцената и потърсите там една хартийка, каквато няма там, вие ще трябва да създадете предлаганите обстоятелства, „ако“, измислицата на въображението, ще трябва да възбудите всички елементи на вътрешното сценично самочувствие. Само с тяхна помощ ще можете отново да си спомните, отново да познаете (да почувствувате) как в живота се изпълнява простата задача на търсене една хартийка.

Такава малка цел иска и малко, недълбоко, непродължително сценично самочувствие. У добрия техник то възниква мигновено и след изпълнение на действието също така мигновено се прекратява.

Каквато е задачата и действието, такава е и вътрешното сценично самочувствие.

От там е и естественото заключение, че качеството, силата, здравината, устойчивостта, вдълбочеността, продължителността, проникновеността, съставът и видовете на вътрешното сценично самочувствие са безкрайно разнообразни. Ако се вземе под внимание, че във всяко от тях се създава преобладаване на този или друг елемент, двигател на психическия живот и природните индивидуалности на творящия, то разнообразието на видовете на вътрешното сценично самочувствие ще се окаже безкрайно.

В други случаи, от само себе си, случайно създало се вътрешно сценично самочувствие търси тема за творческо действие.

Но бива и обратното: интересната задача, роля, пиеса възбужда артиста към творчество и извиква в него правилно вътрешно сценично самочувствие.

Ето какво става в душата на артиста през време на творчество и подготовката към него.

[1] Томазо Салвини „Няколко мисли за сценичното изкуство“, списанието „Артист“ №14, 1891 г. — Б.ред. ↑

XV. СВЪРХЗАДАЧА. СВЪРЗВАЩО ДЕЙСТВИЕ

— Вътрешното сценично самочувствие на артисто-ролята е създадено!

Пиесата е изучена не само от сухия интелект (ума), но и от искането (волята), и от емоцията (чувството), и от всички елементи! Творческата армия е приведена в още по-голям боеви ред.

Можем да настъпваме!

Къде да я водим?

— Към главния център, към столицата, към сърцето на пиесата, към основната цел, за която поетът е създал своето произведение, а артистът твори една от своите роли.

— Къде да търсим тази цел? — не разбираше Вюнцов.

— В произведението на поета и в душата на артисто-ролята.

— Как става това?

— Преди да отговоря на въпроса, необходимо е да поговоря за някои важни моменти в творческия процес. Слушайте добре.

Също както от зърното израства растение, така и от отделната мисъл и чувство на писателя нараства неговото произведение.

Тези отделни мисли, чувства, жизнени мечти на писателя като червена нишка минават през целия негов живот и го ръководят през време на творчеството. Той ги поставя в основата на пиесата и от това зърно израства неговото литературно произведение. Всички тези мисли, чувства, жизнени мечти, вечни мъки или радости на писателя стават основа на пиесата: заради тях той се улавя за перото. Предаване на сцената чувствата и мислите на писателя, неговите мечти, мъки и радости се явяват главна задача на спектакъла.

Да се уговорим за в бъдеще да наричаме тази основна, главна, всеобемаща цел, която притегля към себе си всички задачи без изключение, която извиква творческия стремеж на двигателите на психическия живот и елементите на самочувствието на артисто-ролята,

СВЪРХЗАДАЧА НА ПРОИЗВЕДЕНИЕТО НА ПИСАТЕЛЯ.

Аркадий Николаевич показа надписа на плаката, който висеше пред нас.

— Свърхзадача на произведението на писателя?! — с трагическо лице размисляше Вюнцов.

— Ще ви обясня — побърза да му помогне Торцов. — Достоевски през целия си живот е търсил в хората бога и дявола. Това го е потикнало към създаването на „Братя Карамазови“. Ето, търсенето на Бога се явява свърхзадача на това произведение.

Лев Николаевич Толстой през целия си живот се е стремил към самоусъвършенствуване и много от неговите произведения са израсли от това зърно, което се явява тяхна свърхзадача.

Антон Павлович Чехов се е борил с глупостта, с еснафството и е мечтал за по-добър живот. Тази борба и стремеж към него станаха свърхзадача на много от неговите произведения.

Не чувствувате ли, че тази големи жизнени цели на гениите са способни да станат вълнуваща, увлекателна задача за творчеството на артиста и че те могат да притеглят към себе си всички отдели и късове от пьесата и ролята?

Всичко, което става в пьесата, всички нейни отделни големи или малки задачи, всички творчески помисли и действия на артиста, аналогични с ролята, се стремят към изпълнение на свърхзадачата на пьесата. Общата връзка с нея и зависимостта от нея на всичко, което става в спектакъла, са толкова големи, че дори най-нищожната подробност, която няма отношение към свърхзадачата, става вредна, излишна, отвличаща вниманието от главната същност на произведенето.

Стремежът към свърхзадачата трябва да бъде силен, непрекъснат, да минава през цялата пьеса и роля.

Освен непрекъснатостта трябва да се различава самото качество и произход на този стремеж.

Той може да бъде актьорски, формален и да дава само повече или по-малко вярно общо направление. Такъв стремеж да оживи цялото произведение, няма да възбуди активността на истинското, продуктивно и целесъобразно действие. Такъв творчески стремеж не е нужен за сцената.

Но може да има друг — истински, човешки, действен стремеж за достигане основната цел на пьесата. Такъв непрекъснат стремеж храни,

подобно на главна артерия, целия организъм на артиста и изобразяваното лице, дава живот, както на него, така и на цялата писеса.

Такъв истински, жив стремеж се възбужда от самото качество на свърхзадачата, от нейната увлекателност.

При гениална свърхзадача привличането към нея ще бъде извънредно; при негениална — привличането ще бъде слабо.

— А при лоша? — попита Вюнцов.

— При лоша свърхзадача ще трябва самият артист да се погрижи за нейното изостряне и вдълбочаване.

— Какво качество на свърхзадачата ни е нужно? — мъчех се да разбера аз.

— Нужна ли ни е невярна свърхзадача, несъответстваща на творческите замисли на автора на писесата, макар сама за себе си да е интересна за артиста? — питаше Торцов.

— Не! Такава задача не ни е нужна. Освен това — тя е опасна. Колкото е по-увлекателна невярната свърхзадача, толкова по-силно тя привлича артиста към себе си, толкова повече той се отдалечава от автора, от писесата, от ролята — отговаряше си самичък Аркадий Николаевич.

Потребна ли ни е разсъдъчна свърхзадача? Суха, разсъдъчна свърхзадача също не ни е потребна. Но съзнателна свърхзадача, която иде от ума, от интересна творческа мисъл, ни е необходима.

Потребна ли ни е емоционална свърхзадача, която да възбужда цялата наша природа? Разбира се, потребна ни е до последна степен, както въздухът и слънцето.

Потребна ли ни е волева свърхзадача, която да притегли към себе си цялото наше духовно и физическо същество?

Извънредно ни е потребна.

А какво да се каже за свърхзадачата, която възбужда творческото въображение, която привлича цялото внимание, задоволява чувството на правда, възбужда вярата и другите елементи от самочувствието на артиста? Всяка свърхзадача, която възбужда двигателите на психическия живот, елементите на самия артист, ни е необходима като хляба и храната.

Оказва се следователно, че ни е потребна свърхзадача аналогична със замислите на писателя, но която непременно да възбужда отзук в човешката душа на творящия артист. Ето какво може да извика не

формално, не разсъдъчно, а истинско, живо, човешко, непосредствено преживяване.

Или, с други думи, свърхзадачата трябва да се търси не само в ролята, но и в душата на самия артист.

Една и съща свърхзадача от една и съща роля, оставайки задължителна за всички изпълнители, звучи в душата на всеки от тях различно. Получава се същата, но не тази задача. Например: вземете най-реалния човешки стремеж: „искам да живея весело“. Колко разнообразни, неуловими оттенъци има и в самото искане, и в пътищата за постигане, и в самата представа за веселието. Във всичко това има много лично нещо, индивидуално, невинаги подаващо се на съзнателна оценка. Ако вземете по-сложна свърхзадача, там индивидуалните особености на всеки човек-артист ще се окажат още по-силни.

Ето тези индивидуални отзуви в душата на различните изпълнители имат важно значение за свърхзадачата. Без субективните преживявания на творящия тя е суха, мъртва. Трябва да се търси отзук в душата на артиста, та свърхзадачата и ролята да станат живи, трептящи, сияещи с всички бои на истинския човешки живот.

Важно е отношението на артиста към ролята да не губи своята индивидуалност на чувствата и едновременно да не се различава от замислите на писателя. Ако изпълнителят не проявява в ролята своята човешка природа, неговата творба е мъртва.

Артистът трябва сам да намира и обиква свърхзадачата. Ако му е посочена от други, необходимо е да прекара свърхзадачата през себе си и емоционално да се развълнува от нея чрез собственото си човешко чувство и лице. С други думи — трябва да умеем да правим всяка свърхзадача своя собствена. Това значи да намерим в нея вътрешната същност, родствена на собствената ни душа.

Кое дава на свърхзадачата нейното особено неуловимо притегляне, което по своему възбужда всеки от изпълнителите на една и съща роля? В повечето случаи тази особеност на свърхзадачата я дава това, което ние безотчетно чувствувахме в себе си, това, което е скрито в областта на подсъзнанието.

Свърхзадачата трябва да бъде в близко родство с тази област.

Виждате сега колко дълго и изпитателно трябва да се търси голятата, вълнуваща, дълбока свърхзадача.

Виждате колко е важно при търсене на свърхзадачата да я откриете в произведението на писателя и да намерите отзук в собствената си душа.

Колко различни свърхзадачи трябва да бракувате и отново да ги откривате! Колко прицели и несполучливи опити трябва да направите преди да постигнете целта!

Днес Аркадий Николаевич каза:

— В трудния процес на търсене и установяване на свърхзадачата голяма роля играе изборът на наименованието й.

Известно ви е, че при прости късове и задачи сполучливите словесни наименования им дават сила и значителност. Тогава също говорихме, че заместването на съществителното с глагол увеличава активността на творческия стремеж.

Тези условия в още по-голяма степен се проявяват в процеса на словесното наименуване на свърхзадачите.

„Не е ли все едно, как се нарича тя!“ — казват профани. Но, оказва се, че от сполучливостта на названието, от скритата в него активност често зависи и самото направление и самата трактовка на произведението. Да допуснем, че играем „от ума си тегли“ от Грибоедов и че свърхзадачата на произведението се определя с думите: „Искам да се стремя към София“. В писата има много действие, което оправдава такова наименование.

Лошото е, че при такава трактовка главната, обществено-изобличителна страна на писата получава случайно, епизодично значение. Но може да се определи свърхзадачата на „от ума си тегли“ със същите думи „искам да се стремя“, — но не към София, а към своето отечество. В този случай на пръв план застава пламенната любов на Чацки към Русия, към своята нация, към своя народ.

Така обществено-изобличителната страна на писата получава повече място в писата и цялото произведение става по-значително по своя вътрешен смисъл.

Но писата може още повече да се вдълбочи, като се определи свърхзадачата ѝ с думите: „Искам да се стремя към свободата!“ При такъв стремеж на героя на писата, като изобличава насилиците, цялото произведение получава не лично, частично значение, както в първия случай — при любовта към София, не тясно-национални, както във втория вариант, а широко общочовешко значение.

Такава метаморфоза става и с трагедията на Хамлет от промяната на наименованието на неговата свърхзадача. Ако я наречем „искам да

почитам паметта на баща си“, ще потънем в семейната драма. При названието „искам да познавам тайните на битието“ получава се мистическа трагедия, при която човек, надникнал зад прага на живота, вече не може да съществува без разрешението на въпроса за смисъла на битието. Някои искат да видят в Хамлет втори Месия, който трябва с меч в ръката да очисти земята от злото. Свърхзадачата „искам да спася човечеството“ още повече разширява и вдълбочава трагедията.

Няколко случаи от моята лична артистическа практика още по-нагледно от приведените примери ще ви обяснят значението на наименованието на свърхзадачата.

Играх Аргон от „Мнимият болен“ от Молиер. Отначало ние се приближихме към пиесата много обикновено и определихме нейната свърхзадача: „Искам да бъда болен“. Колкото повече са мъчех да бъда болен, колкото повече това ми се удаваше, толкова повече веселата комедия-сатира се обръщаше в трагедия на болестта, в патология.

Но скоро ние разбрахме грешката и определихме свърхзадачата на упорития човек с думите: „Искам да ме смятат за болен“. При това определение комическата страна на пиесата изведнаж се подчертала, създаде се почва за експлоатиране на глупеца от шарлатаните на медицинския свят, които Молиер искаше да осмее в своята пиеса, и трагедията изведнаж се преобърна във весела, еснафска комедия.

В друга пиеса — „Мирандолина“ от Голдони — ние отначало определихме свърхзадачата: „Искам да избягвам жените“ (женомразство), но при това пиесата не разкри своя хumor и действие. След като разбрах, че героят обича жените и не желае да бъде, а само да се прочуе за женомразец, установи се свърхзадача: „Искам скрито да ухажвам“ (като се прикривам с женомразството), и пиесата веднага ожила.

Но тази задача се отнасяше повече до моята роля, а не до цялата пиеса. Когато след дълга работа разбрахме, че „Господарката на хотела“, или иначе казано „господарката на нашия живот“, е жената (Мирандолина), и съобразно с това установихме действената свърхзадача, цялата вътрешна същност сама по себе си се прояви.

Моят пример показва, че в нашето творчество и в неговата техника изборът на наименованието на свърхзадачата са явява извънредно важен момент, който дава смисъл и направление на цялата работа.

Твърде често свърхзадачата се определя след като спектакълът е изигран. Понякога самите зрители помагат на артиста да намери вярното наименование на свърхзадачата.

Нали сега ви е ясно, че неразрывната връзка на свърхзадачата с писата е органическа, че свърхзадачата се измъква от същността на писата, от най-дълбоките й съкровища.

Нека свърхзадачата колкото се може по-здраво да се всмуква в душата на артиста, в неговото въображение, в мислите, чувствата, във всички елементи. Нека свърхзадачата непрекъснато да напомня на изпълнителя за вътрешния живот на ролята и целите на творчеството. През цялото време на спектакъла артистът трябва да бъде зает с нея. Нека тя му помогне да задържи чувственото внимание и сферата на живота на ролята. Когато това се постигне, процесът на преживяването минава нормално, но ако на сцената стане разделяне на вътрешната цел на ролята от стремежите на човека-артист, който я изпълнява, получава се погубващо изкълчване.

Ето защо първата грижа на артиста се състои в това да не губи из пред вид свърхзадачата. Да я забрави, значи да скъса линията на живота на изобразяваната писса. Това е катастрофа и за ролята, и за самия артист, и за целия спектакъл. В този случай вниманието на изпълнителя веднага се направлява в невярна страна, душата на ролята опустява и нейният живот се прекратява. Учете се на сцената да създавате нормално, органически това, което лесно и от само себе си става в реалния живот.

От свърхзадачата се е родило произведението на писателя, към нея трябва да бъде отправено и творчеството на артиста.

— И така, — каза Аркадий Николаевич — линиите на стремежа на двигателите на психическия живот, зародили се от интелекта (ума), искането (волята) и емоцията (чувствата) на артиста, възприели в себе си частици от ролята, просмукали от вътрешните творчески елементи на човека-артист, се съединяват, оплитат една с друга в чудни рисунки като ремъчките на камшика и като че се завързват в един здрав възел. Всички заедно тези линии на стремежи образуват вътрешното сценично самочувствие, при което само може да се започне изучаването на всички части, всички сложни извивки на душевния живот на ролята, така както и животът на самия артист през време на неговото творчество на сцената.

При това всестранно изучаване на ролята се изяснява свърхзадачата, заради която е създадена както писата, така и нейните действуващи лица.

Разбрали истинската цел на творческия стремеж, всички двигатели и елементи се хвърлят по пътя, начертан от автора към общ — разбира се, главната — цел, т.е. към свърхзадачата.

Този действен, вътрешен стремеж през цялата писа на двигателите на психическия живот на артисто-ролята ние наричаме на наш език...

Аркадий Николаевич ни показва втория надпис върху висящия пред нас плакат и го прочете:

СВЪРЗВАЩО ДЕЙСТВИЕ НА АРТИСТО-РОЛЯТА.

— По такъв начин за самия артист свързващото действие се явява пряко продължение на линията на стремежа на двигателите на психическия живот, които водят своето начало от ума, волята и чувството на творящия артист.

Ако не съществува свързващото действие, всички късове и задачи на писата, всички предлагани обстоятелства, общуване, приспособявания, моменти на правдата и вярата и т.н. биха вегетирали отделно един от друг, без никаква надежда да оживеят.

Но линията на свързващото действие съединява в едно, пронизва като нишка отделните маниста, всички елементи и ги направлява към общата свърхзадача.

От този момент всичко ѝ служи.

Как да ви обясня грамадното практическо значение на свързващото действие и свърхзадачата и нашето творчество?

Най-убедителни са случаите из действителния живот. Ще ви разкажа един от тях.

Артистката З..., която имаше успех и се ползваше от любовта на публиката, се заинтересува от „системата“. Тя реши да се учи от начало и с тази цел временно напусна сцената. В продължение на няколко години З. се занимаваше по новия метод при разни преподаватели, премина целия курс и после отново се върна на сцената.

За учудване, тя нямаше предишния успех. Намериха, че бившата знаменитост е изгубила най-ценното, което е имала: непосредственост, порив, моменти на вдъхновение. Замениха ги сухост, натуралистически подробности, формални начини на игра и други недостатъци. Лесно е да си представите положението на нещастната артистка. Всяко ново излизане на сцената се превръщаше за нея в изпит. Това пречеше на играта ѝ, усилваше нейното смущение, недоумение, което преминаваше в отчаяние. Тя проверяваше себе си в различни градове, като предполагаше, че в столицата враговете на „системата“ се отнасят към новия метод превзето. Но същото се повтори и в провинцията. Нещастната артистка вече проклинаше „системата“ и се мъчеше да се отрече от нея. Тя се опитваше да се върне към стария метод, но не успяваше. От една страна беше загубено занаятчийското актьорско умение и вярата в старото, а от друга страна беше осъзната негодността на предишните методи на игра в сравнение с новото, обикнато от артистката. Откъснала се от старото, тя не беше се пригодила към новото и седеше между два стола. Говореха, че З. е решила да напусне сцената и да се омъжи. После се пускаха и слухове за намерението ѝ да свърши със себе си.

По това време ми се случи да видя З. на сцената. След свършване на спектакъла, по нейна молба, отидох при нея в тоалетната. Артистката ме посрещна като провинила се ученичка. Спектакълът отдавна се беше свършил, участвуващите и служещите в театъра се бяха разотишли, а тя, неразгримирана, още в костюм, не ме пускаше от

тоалетната и с голямо вълнение, граничещо с отчаяние, ме разпитваше за причините на станалата в нея промяна. Ние преминахме всички моменти от ролята и работата й над нея, всички методи на техниката, усвоени от нея из „системата“. Всичко беше вярно. Артистката разбираше всяка нейна част по отделно, но изцяло не бе усвоила творческите основи на „системата“.

— А свързващото действие, а свърхзадачата?! — попитах я аз.

З. бе чула нещо и в общи черти знаеше за тях, но това беше само теория, неприложена на практиката.

— Ако играете без свързващото действие, значи, вие не действувате на сцената в предлаганите обстоятелства и с магическото „ако“; значи вие не въвличате в творчеството самата природа и нейното подсъзнание, не създавате „живота на човешкия дух“ на ролята, както това го изисква главната цел и основата на нашето направление в изкуството. Без тях няма система. Значи вие не творите на сцената, а просто правите отделни, с нищо несвързани помежду си упражнения по „системата“. Те са добри за урок в школата, но не за спектакъл. Вие сте забравила, че тези упражнения и всичко, което съществува в „системата“, е потребно най-напред за свързващото действие и за свърхзадачата. Ето защо поотделно прекрасните късове на вашата роля не правят впечатление и не дават удовлетворение изцяло. Разбийте статуята на Аполона на дребни късове и показвайте всеки от тях по отделно. Едва ли парчетата ще се харесат на зрителя.

Следния ден бе назначена репетиция в къщи. Обясних на артистката как да прониква със свързващото действие приготвените от нея късове и задачи и как да ги направлява към общата свърхзадача.

З. със страсть се залови за тази работа, помоли да й дадем няколко дни, за да свикне с нея. Аз ходих и проверявах това, което правеше без мене, и най-после отидох в театъра да гледам спектакъла в нов, поправен вид. Не може да се опише какво стана тази вечер. Талантливата артистка беше възнаградена за своите мъки и съмнения. Тя имаше огромен успех. Ето какво могат да направят вълшебните, забележителни, даващи живот свърхзадача и свързващо действие.

Това не е ли убедителен пример за тяхното грамадно значение в нашето изкуство!

— Аз отивам още по-нататък! — извика Аркадий Николаевич след малка пауза. — Представете си идеален човек-артист, който ще се

посвети на една голяма жизнена цел: „да възвисява и радва хората със своето високо изкуство, да им обяснява тайните душевни красоти на произведенията на гениите“.

Такъв човек-артист ще са явява на сцената, за да показва и обяснява на събралиите се зрители в театъра своето ново тълкуване на гениалната пиеса и роля, което по мнението на творящия по-добре предава същността на произведението. Такъв човек-артист може да отдаде целия си живот на високата и културна мисия да просвещава съвременниците си. Той може, с помощта на личния успех, да прокарва в тълпата идеи и чувства, близки на неговия ум и душа, и т.н. Какви ли не възвишени цели могат да имат големите хора!

Да се уговорим за в бъдеще да наричаме такива жизнени цели на човека-артист свърх-свърхзадачи и свърх-свързващо действие.

— Какво е това?

— Вместо отговор аз ще ви разкажа случай на моя живот, който ми помогна да разбера (т.е. да почувствува) това, за което сега ще говоря.

Отдавна, при един от гастролите на нашия театър в Петербург, в навечерието на започването ни, забавих се на несполучлива, лошо подгответа репетиция. Възмутен, нервен, уморен, аз напуснах театъра. Изведенъж пред погледа ми се представи неочеквана картина. Видях грамаден лагер простреля се по целия площад пред театралната сграда. Горяха огньове, хиляди хора седяха, дремеха, спяха върху снега и върху донесените от тях пейки. Грамадната тълпа очакваше утрото и отварянето на касата, за да получат по-преден номер при нареждането за продажбата на билети.

Бях потресен. За да оценя подвига на тези хора, трябваше да си задам въпроса: какво събитие, каква примамлива перспектива, какво необикновеноявление, какъв световен гений биха ме накарали не една, а много нощи под ред да треперя на студа? Тази жертва се принася, за да получат едно листче, което им дава право да се приближат до касата без сигурност, че ще получат билет.

Не успях да разреша въпроса и да си представя такова събитие, което би ме накарало да рискувам здравето си, а може би и живота.

Колко е голямо значението на театъра за хората! Колко дълбоко трябва да осъзнаем това! Каква чест и щастие е да принасяме висша радост на хилядите зрители, готови заради нея да рискуват живота си!

Поиска ми се да си създам такава висока цел, която нарекох свърх-свърхзадача, а изпълнението ѝ свърх-свързващо действие.

След къса пауза Аркадий Николаевич продължи:

— Но нещастietо е готово, ако по пътя към голямата крайна цел, била тя свърхзадачата на писателя и ролята или свърх-свърхзадачата на целия живот на артиста, който твори, повече отколкото трябва той спре вниманието си на дребна, частна задача.

— Какво ще се случи тогава?

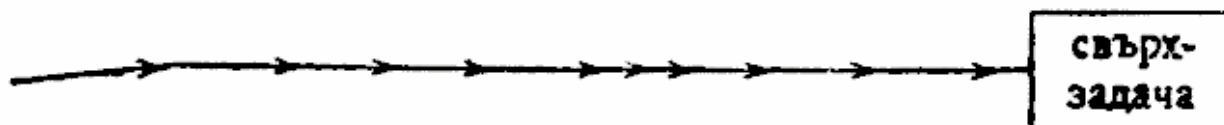
— Ето какво: припомните си как децата, играйки, въртят над себе си тежест или камък, привързан на дълга връв. Като се върти, тя се намотава на пръчката, с която е съединена и от която получава движение. Бързо въртейки се, връвта с тежестта описва кръг и едновременно постепенно се намотава на пръчката, която детето държи. Най-после тежестта ще се приближи, ще се съедини с пръчката и ще се удари о нея.

Сега представете си, че в самия разгар на играта на пътя на въртенето някой постави своята пръчка. Тогава, допряла се до нея, връвта с тежестта започва по инерция на движението да се намотава не на пръчката, от която излиза движението, а на другата пръчка. В резултат тежестта попада не към истинския ѝ притежател — момчето, а към външното лице, уловило връвта на своята пръчка. При това, естествено, детето ще изгуби възможност да управлява своята игра и остава на страна.

В нашата работа се случва нещо подобно. Много често, при стремежа към крайната свърхзадача, по пътя се натъкваме на странична маловажна, актьорска задача. Творящият артист ѝ отдава цялата си енергия. Трябва ли да обяснявам, че такава замяна на голямата цел с малка е опасно явление, което разваля цялата работа на артиста?

— За да ви накарам още повече да оцените значението на свърхзадачата и свързващото действие, аз се обръщам към помощта на графиката — каза Аркадий Николаевич, като се приближи до голямата черна дъска и взе парче тебешир. — Нормалното е всички без изключение задачи и техните къси линии на живота на ролята да се направляват в една определена, обща за всички посоки — т.е. към свърхзадачата. Ето така.

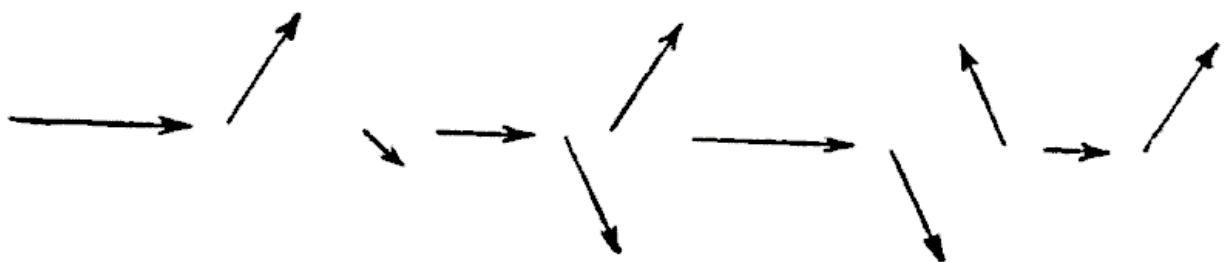
Аркадий Николаевич начерта на дъската:



— Дългият ред малки, средни, големи линии на живота на ролята са отправени в една посока — към свърхзадачата. Късите линии на живота на ролята с техните задачи, логически последователно редувайки се една след друга, се свързват една за друга. Благодарение на това от тях са създава една непрекъсната свързваща линия, която минава през цялата пиеса.

Сега си представете за малко, че артистът няма свърхзадача, че всяка от късите линии на живота на изобразяваната от него роля са отправени в различни посоки.

Аркадий Николаевич пак побърза да илюстрира своята мисъл с чертеж, който изобразяваше разкъсаната линия на свързващото действие.



— Ето редица големи, средни, малки задачи и неголеми късчета от живота на ролята, насочени в различни посоки. Могат ли те да създадат непрекъсната права линия?

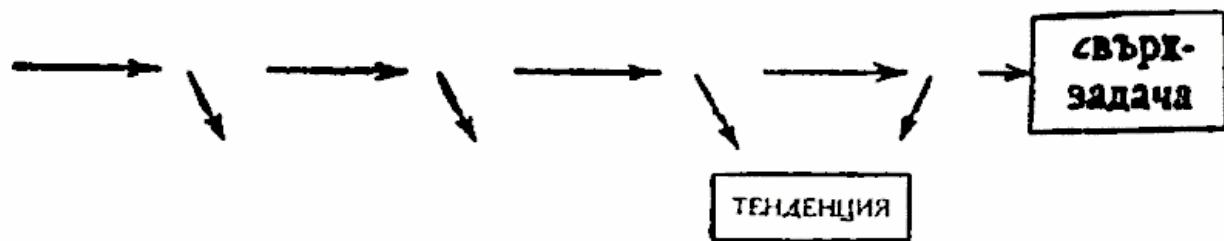
Всички ние признахме, че не могат.

— При тези условия свързващото действие е унищожено, писаната е разкъсана на късове, разпръсната на разни посоки и всяка от нейните части е принудена да съществува за себе си, извън цялото. В такъв вид отделните части, колкото и прекрасни да са сами по себе си, не са нужни на писаната.

— Ще взема трети случай — продължаваше да обяснява Аркадий Николаевич. — Както вече ви говорих, във всяка хубава писаната свърхзадача и свързващото действие органически произтичат от самата природа на произведението. Това не може да се нарушава безнаказано, без да се убие самото произведение.

Представете си, че в писаната искат да внесат странична, неотнасяща се до нея цел или тенденция.

В този случай органически свързаните с писаната свърхзадача и естествено създаващото се свързващо действие си остават, но трябва всяка минута да се отвличат на страна от внесената тенденция:



Такава писанца с пречупен гръбначен стълб не може да живее.

Против това, с целия си театрален темперамент, запротестира Говорков.

— Извинете, моля, вие отнемате от режисьора и от актьора всяка лична инициатива, личното творчество, съкровеното негово аз, възможността за обновяване на старото изкуство и приближаването му до съвременността!

Аркадий Николаевич спокойно му обясни:

— Вие, както и много ваши единомисленици, смесвате и често неправилно разбирате три думи: вечност, съвременност и обикновено злободневие.

Съвременното може да стане вечно, ако носи в себе си големи въпроси, дълбоки идеи. Против такава съвременност, ако тя е нужна на произведението на поета, аз не протестирам.

В пълна противоположност на нея, тясно-злободневното никога няма да стане вечно. То живее само днес, а утре може да бъде забравено. Ето защо вечното произведение на изкуството никога няма да се сроди органически с обикновеното злободневие, каквите хитрости и да измислят режисьорите, актьорите и частно вие самият.

Когато към старото, монолитно, класическо произведение насила присаждат злободневието или друга чужда на писата цел, тя става чуждо мясо върху прекрасно тяло и го обезобразява често до неузнаваемост. Обезобразената свърхзадача на произведението не примамва и не увлича, а само ядосва и изкълчва.

Насилието е лошо средство за творчество и затова „обновената“ с помощта на злободневните тенденции свърхзадача става смъртоносна за писата и за ролята.

Наистина случва се тенденцията да се сроди със свърхзадачата. Ние знаем, че на портокаловото дърво присаждат клонче от лимона и тогава израства нов плод, който се нарича в Америка „китро“.

Такова присаждане става сполучливо и в писата. Понякога към старото, класическо произведение естествено се присажда съвременна идея, която омаловажава цялата писата. В този случай тенденцията престава да съществува самостоятелно и се преражда в свърхзадача.

Графически това се изразява в такъв чертеж: линията на свързващото действие се тегли към свърхзадачата и тенденцията.



В този случай творческият процес минава нормално и органическата природа на произведението не се осакатява.

Заключението от казаното е:

Повече от всичко пазете свърхзадачата и свързващото действие; бъдете предпазливи с насилствено внесените тенденции и с другите чужди на писата стремежи и цели.

Ако днес успях да ви накарам да разберете напълно изключителната, първенстваща роля в творчеството на свърхзадачата и свързващото действие, аз съм щастлив и ще смяtam, че съм разрешил най-важната задача. Обяснил съм ви едни от най-главните моменти на „Системата“.

След доста дълга пауза Аркадий Николаевич продължи.

— Всяко действие среща противодействие, при което второто предизвика и усилва първото. Затова във всяка писана редом със свързващото действие, в обратно направление, минава насрещно, враждебно нему контрасвързващо действие.

Това е хубаво и ние трябва да приветствуем такова явление, защото противодействието естествено извиква редица нови действия. Нам е нужно това постоянно стълковение, то ражда борба, караница, спор, цяла редица съответни задачи и тяхното разрешение. То предизвика активност, действие, които са основата на нашето изкуство.

Ако в писаната нямаше никакво контрасвързващо действие и всичко се нареджа само по себе си, изпълнителите и лицата, които те изобразяват, не би имало какво да правят на сцената, а самата писана не би имала действие и би станала несценична.

И наистина, ако Яго не би правил своите коварни интриги, Отело не би ревнувал Дездемона и не би я убил. Но понеже мавърът с цялото същество се стреми към възлюбената си, а Яго стои между тях със своето контрасвързващо действие — създава се петактна, със силно действие трагедия с катастрофален край.

Трябва ли да прибавя, че линията на контрасвързващото действие се образува също от отделни моменти и от малки линии на живота на артисто-ролята. Ще опитам да илюстрирам казаното от мен с пример от Бранд.

Да допуснем, че сме установили свърхзадачата на Бранд с неговия лозунг: „всичко или нищо“ (дали това е правилно или не — не е важно за дадения пример). Такъв основен принцип на фанатик е страшен. Той не допуска никакви компромиси, отстъпки, отклонения при изпълнение идейната цел на живота.

Опитайте сега да свържете с тази свърхзадача на цялата писана отделните късове на откъслека „с пеленките“, макар и същите, които ние никога разглеждахме.

Аз започнах мислено да се прицелвам от детските пelenки към свърхзадачата „всичко или нищо“. Разбира се, с помощта на въображението и измислицата може да се постави в зависимост едното от другото, но това ще бъде направено с голямо пресилване и насилие, които ще осакатят писата.

Много по-естествено е, че от страна на майката ще се прояви противодействие вместо съдействие и затова в това късче Агнеса върви по линията не на свързващото, а на контрасвързващото действие, не към свърхзадачата, а срещу нея.

Когато започнах да извършвам аналогична работа в ролята на самия Бранд и да търся връзка между неговата задача — „да увещае жена си да даде пelenките — заради извършване на жертва“ — и между свърхзадачата на цялата писа — „всичко или нищо“, — изведнаж успях да намеря тази връзка. Естествено е, че фанатикът иска всичко — заради своята жизнена идея. Противодействието на Агнеса извиква усиленото действие на самия Бранд. От тук произлиза борбата на двете разни начала.

Дългът на Бранд се намира в борба с любовта на майката; идеята се бори, с чувството; фанатикът-пастор — със страдащата майка; мъжкото начало — с женското.

Затова в дадената сцена линията на свързващото действие се намира в ръцете на Бранд, а контрасвързващото действие се води от Агнеса.

В заключение Аркадий Николаевич в малко думи, схематично ни напомни всичко, за което той говори в продължение на целия курс тази година.

Този къс преглед ми помогна да разпределя по местата му всичко възприето от мен за първия учебен сезон.

— Сега слушайте с цялото си внимание, тъй като ще ви кажа нещо много важно — заяви Аркадий Николаевич: — Всички етапи на програмата, минати от началото на нашите школни занятия, всички изследвания на отделните елементи, направени през учебния период на тази година, ставаха за създаване на вътрешното сценично самочувствие.

Ето за какво работихме цялата зима. Ето кое сега изисква и винаги ще изисква вашето изключително внимание.

Но и в този стадий на своето развитие вътрешното сценично самочувствие не е готово за тънки, проникновени търсения на свърхзадачата и свързващото действие. Създаденото самочувствие изиска важна добавка. В нея е скрита главната тайна на „системата“, която оправдава най-главната от основите на нашето направление и изкуството: „*Подсъзнателното чрез съзнателното*“. Към изучаване на тази добавка и основа ние ще пристъпим в следващия урок.

* * *

„И така, първият курс на «системата» е завършен, «а у мен на душата ми», както у Гоголя, «е така смътно, така странно». Аз разчитах, че нашата почти едногодишна работа ще ме доведе до «вдъхновението», но, за съжаление, в този смисъл «системата» не оправда моите очаквания“.

С такива мисли стоях във вестибюла на театъра, машинално обличах палтото си и лениво увивах врата си с шала. Неочаквано някой ме бълсна в хълбока. Извиках, обърнах се и видях смеещия се Аркадий Николаевич.

Като забеляза състоянието ми, той поиска да узнае причината на лошото ми настроение. Аз му отговорих уклончиво, а той упорито и подробно ме разпитваше:

— Какво чувствувате, като стоите на сцената? — желаеше той да разбере недоуменията, които ме смущават в „системата“.

— Там е работата, че аз не чувствувам нищо особено. Удобно ми е на сцената, зная какво трябва да правя, не стоя напразно там; вярвам на всичко, съзнавам правото си да бъда на сцената.

— Тогава какво повече искате? Нима е лошо да не се лъже на сцената, да се вярва на всички, да се чувствува господар? Това е твърде много! — убеждаваше ме Торцов.

Тогава му признах за вдъхновението.

— Ето каква била работата!... — извика той. — По тази част трябва да не се обръщате към мене. „Системата“ не е фабрика за вдъхновение. Тя само му подготвя благоприятна почва. Колкото до въпроса — дали вдъхновението ще дойде или не, за това питайте Аполон, или вашата природа, или случая. Аз не съм магьосник и ви

показвам само новите примамки, метода за възбуждане на чувствата, преживяванията.

Ще ви посъветвам за въдъхновението. Предоставете този въпрос на магьосницата природа, а сам се заемете с това, което е достъпно на човешкото съзнание.

Михаил Семенович Щепкин е писал на своя ученик Сергей Василевич Шумски: „Ти можеш да изиграеш понякога слабо, понякога задоволително (това често зависи от душевното разположение), но ще го изиграеш вярно.“^[1]

Ето къде трябва да бъдат насочени вашите артистически стремежи и грижи.

Ролята, поставена на верен път, се движи напред, разширява се и се вдълбочава и в края на краищата довежда до въдъхновение.

Докато това не стане, знайте твърдо, че лъжата, преструвките, шаблоните и кълченето никога не раждат въдъхновението. Затова се мъчете да играете вярно, учете се да подгответе благоприятна почва за „внушението свише“ и вярвайте, че така то ще бъде много повече в съгласие с вас.

Впрочем, на следващите уроци ще поговорим и за въдъхновението. Ще разгледаме и него — каза Торцов, като си отиваше.

„Да разгледаме въдъхновението?! Да разсъждаваме, да философствуваме за него? Та нима това е възможно? Нима аз разсъждавах, когато произнасях на публичния спектакъл: «Кръв, Яго, кръв!» Нима Малолеткова разсъждаваше, когато викаше своето знаменито «На помощ!» Нима, подобно на физическите действия, на техните малки правди и моменти на вяра, ние по трохи, по късове, по отделни избухвания ще събираме и създаваме въдъхновението?!“ — мислех си аз, като излизах от театъра.

[1] „Писма на Щепкин до С. В. Шумски“, М. С. Щепкин, Изд. Суворин, 1914 г., стр. 177. — Б.ред. ↑

XVI. ПОДСЪЗНАНИЕТО В СЦЕНИЧНОТО САМОЧУВСТВИЕ НА АРТИСТА

— Названов и Вюнцов, вървете на сцената и ни изиграйте първата сцена от етюда „изгаряне на парите“ — поръча Аркадий Николаевич, като влезе в клас.

Известно ви е, че творческата работа трябва винаги да се започва с освобождаване на мускулите. Затова най-напред седнете по-удобно и си почивайте, като в къщи.

Ние отидохме на сцената и изпълнихме поръчката.

— Малко е! Още по-свободно, още по-удобно! — викаше Аркадий Николаевич от зрителната зала. — Махнете деветдесет и пет процента от напрежението!

Може би мислите, че преувеличавам размера на излишъка? Не, старанието на актьора, който се намира пред хилядната тълпа, достига до хиперболически размери. И най-лошото е, че старанието и насилието се създават незабелязано, въпреки необходимостта, волята, здравия смисъл на артиста. Затова смело отхвърляйте излишното напрежение — толкова, колкото можете.

Бъдете на сцената още повече у дома си, отколкото в собственото си жилище. На сцената трябва да се чувствувате по-приятно, отколкото в действителността, защото в театъра имаме работа не с простото, а с „публичното усамотение“. То дава висша наслада.

Но се оказа, че аз се престарах и изпаднах в принудителна вдървеност. Това е също едно от най-лошите видове напрежения. Трябваше да се боря с него. Затова променях позите, правех движения, с помощта на действието унищожих неподвижността и най-после изпаднах в друга крайност — в беспокойство. Създаде се беспокойно състояние. За да се избавя от него, трябваше да изменя бързия, нервен ритъм и да внеса най-бавен, почти ленив ритъм.

Аркадий Николаевич не само утвърди, но и одобри моите начини:

— Когато артистът много се старае, полезно е да се допусне даже небрежност, по-леко отношение към работата. Това е хубава

противоотрова срещу извънредното напрежение, старание и преиграване.

Но, за съжаление, и това не ми даде онова спокойствие и непринуденост, които изпитвам в реалния живот — в къщи, на своя диван.

Оказа се, че забравих трите момента на процеса: 1) напрежение, 2) освобождаване и 3) оправдание. Трябаше по-скоро да поправя грешката. Когато това бе свършено, почувствувах, че у мен вътре нещо излишно се освободи, сякаш се спусна, потъна някъде. Усетих притеглянето на моето тяло към земята, неговата тежест. Сякаш потънах в мекото кресло, на което полулежах. В този момент голяма част от вътрешното мускулно напрежение изчезна. Но и това не ми даде желаната свобода, каквато познавах в реалния живот. В какво се състои работата?

Когато се ориентирах в своето състояние, разбрах, че за сметка на мускулите в мен силно се направя вниманието. То следеше тялото и пречеше спокойно да си почивам.

Споделих своето наблюдение с Аркадий Николаевич.

— Прав сте. И в областта на вътрешните елементи има много излишни напрежения. Само че с вътрешните напрежения трябва да се обръщаме не тъй, както с грубите мускули. Душевните елементи са паяжинка в сравнение с мускулите-въжета. Отделните паяжинки е лесно да се скъсат, но ако изплете от тях камшичета, върши, въжета, тогава не можете ги пресече и със секира. Обаче в началото на тяхното зараждане бъдете с тях предпазливи.

— Как да се отнасяме с „паяжинките“? — питаха учениците.

— При борба с вътрешните свивания трябва също да имаме пред вид три момента — т.е. напрежението, освобождаването и оправданието.

В първите два момента търсим самото вътрешно свиване, узnavаме причините на възникването му и се мъчим да го унищожим. В третия момент оправдаваме своето ново вътрешно състояние със съответните предлагани обстоятелства.

В разглеждания случай възползвайте се от това, че един от вашите важни елементи (вниманието) не се е разпръснало по цялата сцена и зрителната зала, а е съсредоточено вътре във вас, върху мускулните усещания. Дайте на събраното внимание по-интересен и

нужен за етюда обект. Насочете го върху някоя увлекательна цел или действие, които ще оживят вашата работа и ще ви увлекат.

Започнах да си спомням задачите на етюда, неговите предлагани обстоятелства; мислено се разходих по цялото жилище. През време на това обикаляне в моя въображаем живот се яви неочеквано обстоятелство: забутах се в неизвестна до сега за мен стая и видях в нея бабичка и старец — родителите на жена ми, които се оказа, че живеят у нас. Това неочеквано откритие ме трогна и едновременно ме разтревожи, тъй като при увеличаване количеството ти членовете на семейството се усложняват и моите задължения по отношение на тях. Трябва много да работя, за да изхраня пет уста, като не смяtam своята! При такива условия моята служба, утрешната ревизия, общото събрание, предстоящата работа по преглеждане на документите и на проверка на касата получи извънредно важно значение в тогавашния ми живот на сцената. Аз седях на креслото и нервно намотавах на пръст попадналата ми в ръка връвчица.

— Браво! — одобри от партера Аркадий Николаевич. — Ето това е истинско освобождаване на мускулите. Сега вярвам на всичко: и на това, което вършите, и на това, за което мислите, макар и да не зная с какво именно е заета вашата мисъл.

Когато проверих тялото си, оказа се, че мускулите ми са напълно свободни от напрежение без всякакво старание и насилие от моя страна. Изглежда, че от само себе си се създаде третият момент, за който забравих, — момент на оправдаване на моето седене.

— Само не бързайте — шепнеше ми Аркадий Николаевич. — Разгледайте с вътрешния поглед всичко до край. Ако е нужно, въведете ново „ако“.

„Ами ако в касата се окаже голям дефицит? — мерна ми се в главата. — Тогава ще трябва да проверявам книгите, документите. Какъв ужас! Нима ще се справя с такава задача сам... през нощта?“

Машинално погледнах часовника. Беше четири часа. Какво? Денем или нощем? За минута допуснах последното, развълнувах се от късното време, инстинктивно се хвърлях към масата и, забравил всичко, бавно се залових за работа.

— Браво! — чух с края на ухото си одобрението на Аркадий Николаевич.

Но вече не обръщах внимание на поощренията. Те не ми бяха нужни. Аз живеех, съществувах на сцената; получих право да върша там всичко, което ми се поиска.

Но това не ми стигна. Поисках още повече да усили трудността на своето положение и да изостря преживяването. За това трябваше да въведа ново предлагано обстоятелство, а именно: голям дефицит.

„Какво да правя? — питах се аз с голямо вълнение. — Да отида в канцеларията!“ — реших, като се хвърлих към антрето. „Но канцеларията е затворена“ — спомних си аз и се върнах в гостната, дълго се разхождах, за да избистря ума си, запущих и седнах в тъмния ъгъл на стаята, за да съобразявам по-добре.

Представих си никакви строги хора. Те проверяваха книгите, документите и касата. Разпитваха ме, а аз не знаех какво да отговоря и се бърках. Упоритостта на отчаянието ми пречеше чистосърдечно да призная своята невнимателност.

После написаха съдбоносна за мен резолюция. Шепнеха си на групи по ъглите. Аз стоях сам на страна, оплют. После — разпит, съд, уволнение от служба, опис на имота ми, изпъждане от жилището.

— Гледайте, Названов нищо не прави, а ние чувствувахме, че у него всичко кипи! — шепнеше Торцов на учениците.

В този момент ми се завъртя главата. Загубих се в ролята и не разбирах де съм аз и къде е изобразяваното от мен лице. Ръцете престанаха да въртят връвчицата и аз замрях, без да зная какво да предприема.

Не помня какво стана по-нататък. Помня само, че ми стана приятно и леко да изпълнявам всички хрумвания. Ту решавах да отида в прокурорството и се втурнах в антрето, ту търсех по всички шкафове оправдателни документи и т.н. и т.н. Неща, които сам не помнех и които после узнах от разказите на гледащите. В мен, като в приказка, стана чуден обрат. По-рано живеех живота на етюда без да разбирам напълно това, което става в него и в мен самия. Сега като че ли се отвориха „очите на душата ми“ и аз разбрах всичко до край. Всяка дреболия на сцената и в ролята получи за мен друго значение. Узнах чувствата, представите, съжденията, виденията както на самата роли, така и своите собствени. Струваше ми се, че играя нова пьеса.

— Това значи, че вие намирате себе си в ролята и ролята в себе си — каза Торцов, когато му обясних състоянието си.

По-рано другояче виждах, чувах, разбирах. Тогава имаше „правдоподобие на чувствата“, а сега се яви „истината на страстите“. По-рано имаше простота на бедна фантазия, а сега — простота на богата фантазия. По-рано моята свобода на сцената бе определена от точни граници, набелязани от условностите, сега моята свобода стана волна, дръзка.

Чувствувам, че от сега нататък моето творчество в етюда „изгаряне“ ще става всеки път различно, при всяко негово повтаряне.

— Не е ли истина, че това е, за което заслужава да се живее и човек да стане артист? Това е вдъхновението?

— Не зная. Попитайте психолозите. Науката не е моя специалност. Аз съм практик и мога само да обясня как самият аз усещам творческата работа в такива моменти.

— Как я усещате? — питаха учениците.

— С удоволствие ще ви разкажи, но само не днес, понеже трябва да се свърши часът. Чакат ви други уроци.

Аркадий Николаевич не забрави своето обещание и започна урока със следните думи:

— Отдавна, на една вечеринка у познати, ми направиха „операция“ на шега.

Донесоха големи маси: едната уж с хирургически инструменти, другата — празна — „операционната“. Постлаха пода с чаршафи, донесоха бинтове, лиени^[1], съдове. „Докторите“ облякоха халати, а аз — риза. Понесоха ме на операционната маса, „сложиха ми превръзката“ или, по-просто казано, превързаха ми очите. Най-много ме смущаваше лова, че „докторите“ се отнасяха с мен прекалено нежно, като с тежко болен, и че се отнасяха сериозно, делово към шагата и към всичко, което ставаше наоколо.

Това толкова ме объркваше, че не знаех как да се държа: да се смея или да плача. Дори ми се мярна глупавата мисъл: „А ако изведнаж почнат истински да режат?“ Неизвестността и очакването вълнуваха. Слухът ми се изостри и не пропусках нито един звук. Те бяха много: наоколо шепнеха, наливаха вода, тракаха хирургически инструменти и съдове, понякога дрънкаше големият лиен като погребална камбана.

„Да започнем“ — прошепна някой така, че да чуя и аз.

Силна ръка здраво стисна кожата ми, почувствувах отначало тъпа болка, а после три убождания... Не са сдържах и трепнах. Неприятно ми драскаха с нещо бодливо и твърдо по горната част на китката, забинтоваха ръката ми, бързаха, падаха предмети.

Най-после, след дълга пауза, заприказваха високо, смееха се, поздравяваха, развързаха ми очите и... видях, че на лявата ми ръка лежи малко бебе, направено от дясната ми обвита ръка. На горната част на китката бе нарисувана глупава детинска муцунка.

Сега се явява въпросът: бяха ли тогавашните ми преживявания истинска правда, съпроводена от истинска вяра, или това, което изпитвах, по-правилно е да се нарече „правдоподобие на чувствата“.

Разбира се, това не беше истинска правда и истинска вяра в нея. Ставаше редуване: „на вярване с невярване“, на истинското преживяване с неговата илюзия, на „правдата с правдоподобието“. При това разбрах, че ако наистина ми правеха операция, с мен би ставало в действителност почти същото, което в отделни моменти изпитвах през време на шегата. Илюзията беше достатъчно правдоподобни.

Всред тогавашните чувства имаше моменти на пълно преживяване, през време на които усещах като в действителност. Дори имах предчувствия на състояние пред припадък, — разбира се за секунди. Те минаваха така бързо, както са и явяваха. Но въпреки това илюзията оставяше следи. И сега ми се струва, че изпитаното тогава можеше да стане и в истинския живот. Ето как за пръв път почувствувах намек за това състояние, в което има много от подсъзнанието, което сега така добре познавам на сцената, — завърши разказа си Аркадий Николаевич.

— Да, но това не е линията на живота, а някаква късове от нея.

— А вие може би мислите, че линията на подсъзнателното творчество е непрекъсната или че артистът на сцената преживява всичко така, както и в действителност? Ако това би било така, душевният и физически организъм на человека не би издържал работата, която изисква от него изкуството.

Както вече знаете, ние живеем на сцената с емоционални въспоменания за истинската, реална действителност. Понякога те стигат до въобразяване на реалния живот. Пълното, непрекъснато забравяне на себе си в ролята и абсолютната, непоколебима вяра в ставащото на сцената, макар и да се създават, но са твърда рядко. Ние познаваме отделни, повече или по-малко продължителни периоди на такова състояние. В останалото време на живот за изобразяваната роля правдата се редува с правдоподобието, вярата е вероятността.

Както у мен, при операцията на шега, така и у Названов, при последното изпълнение на етюда „изгаряне на парите“, имаше моменти на замайване. През тях нашият човешки живот с неговите емоционални въспоменания и животът на изпълняваната роля се сплитат толкова тясно помежду си, че не можем да разберем къде започва единият и къде свършва другият.

— Та това е вдъхновението! — настоявах аз.

— Да, в този процес има много от подсъзнанието — поправи Торцов.

— А там, където е подсъзнанието, там е и вдъхновението!

— Защо мислите така? — учуди се Торцов и веднага се обърна към седящия близо до него Пущин:

— Бързо-бързо, без да мислите, кажете ми някой предмет, който го няма тук.

— Стрък на кола!

— А защо именно „стрък“?

— Не зная!

— И аз също „не зная“ и никой „не знае“ това. Само подсъзнанието знае защо ви е тикнало именно тази представа.

— И вие, Веселовски, кажете бързо някой предмет.

— Ананас!

— Защо ананас?

Оказа се, че накърно Веселовски е вървял през нощта по улицата и неочеквано, без всякакъв повод си е спомнил за ананас. За малко му се сторило, че този плод расте по палмите.

И наистина, листата на ананаса напомнят в миниатюра палмовите, а грапавата кожица на ананаса прилича на кората на палмовото дърво.

Аркадий Николаевич напразно се опитваше да намери причината защо на Васеловски му е дошло на ум такава представа.

— Може би преди това сте яли ананас?

— Не — отговори Веселовски.

— Може би сте мислили за него?

— Също не.

— Значи трябва да се търси разгадката в подсъзнанието.

— За какво се замислихте? — обърна се Торцов към Вюнцов.

Преди да отговори из въпроса, нашият чудак дълбокомислено съобразяваше. При това, гответки се за отговор, той незабелязано за себе си, механически, търкаше дланите на ръцете си о панталоните. После, продължавайки още по-силно да мисли, той извади от джоба си хартийка и старательно я сгъваше и разгъваше.

Аркадий Николаевич се заля от смях и каза:

— Опитайте се съзнателно да повторите всички действия, които потрябваха на Вюнцов преди да отговоря на въпроса ми. За какво

направи всичко това? Само подсъзнанието може да знае смисъла на такава безсмислица.

— Видяхте ли? — обърна се към мен Аркадий Николаевич. — Всичко, което казаха Пущин и Веселовски, всичко, което направи Вюнцов, стана без никакво вдъхновение и; въпреки това в думите и постъпките им имаше моменти на подсъзнание. Значи то се проявява не само в процеса на творчеството, но и в най-простите минути на желание, общуване, приспособяване, действие и др.

Ние сме в голямо приятелство с подсъзнанието. В реалния живот то се среща на всяка крачка. Всяка раждаща се в нас представа, всяко вътрешно видение в една или друга степен се нуждае от подсъзнанието. Те изникват от него. Във всяко физическо изразяване на вътрешен живот, във всяко приспособяване — изцяло или частично — също е скрито невидимото подсказване на подсъзнанието.

— Нищо не разбирам! — вълнуващо се Вюнцов.

— А то е много просто: кой подсказа на Пущин думата „стрък“, кой му създаде тази представа? Кой подсказа на Веселовски неговите странни движения на ръцете, неговата мимика, интонация, — с една дума всички негови приспособявания, чрез които той предаваше своето учудване по повод на ананасите, които растат на палми? На кого съзнателно ще дойде на ум да прави такива неочаквани физически действия, каквите правеше Вюнцов преди да отговори на въпроса ми? Пак подсъзнанието ги подсказа.

— Значи — исках да разбера — всяка представа, всяко приспособление в една или друга степен е от подсъзнателен произход?

— Повечето от тях — побърза да потвърди Торцов. — Ето защо твърдя, че в живота сме в голяма дружба с подсъзнанието.

Още по-обидно е, че точно там, където то ни е най-нужно, т.е. в театъра, на сцената, рядко го намираме. Потърсете подсъзнанието в здраво улегналия, зазубрен, предъвкан, много пъти игран спектакъл. В него всичко завинаги е определено от актьорската сметка. А без подсъзнателно творчество на нашата духовна и органическа природа играта на артиста е разсъдъчна, фалшива, условна, суха, безжизнена, формална.

Мъчете се да откриете на сцената широк достъп на творческото подсъзнание! Нека всичко, което му пречи, да бъде премахнато и това, което му помага, да бъде затвърдено. От тук произлиза основната

задача на психотехниката: да подведем актьора към такова самочувствие, при което в актьора се заражда подсъзнателният творчески процес на самата органическа природа.

Как съзнателно да се приближим до това, което по своята природа изглежда да не са поддава на съзнанието, което е „подсъзнателно“? За наше щастие, няма резки граници между съзнателните и подсъзнателни преживявания.

Освен това, често съзнанието дава насока, в която подсъзнателната дейност продължава да работи. От това качество на природата ние се ползваме широко в нашата психотехника. То дава възможност да изпълваме една от главните основи на нашата насока в изкуството: *чрез съзнателната психотехника да създаваме подсъзнателното творчество на артиста*.

Така се поставя въпросът за психотехниката на артиста, която възбужда подсъзнателното творчество на самата душевна органическа природа. Но за това следния път.

— И така, сега ще говорим как чрез съзнателната психотехника да извикаме в себе си подсъзнателното творчество на органическата природа.

За това може да ви разправи Названов, който изпита този процес върху себе си при повторяне на етюда „изгаряне на парите“ през време на предпоследния урок.

— Мога само да кажа, че внезапно отнякъде ме връхлети вдъхновение и че самият аз не разбирам как играх.

— Вие навсякъде оценявате резултатите на урока. Стана нещо много по-важно, отколкото предполагате. Идването на „вдъхновението“, върху което винаги строите вашите сметки, е проста случайност. На него не може да разчитате. На урока, за който сега става дума, стана това, на което може да се разчита. Тогава вдъхновението не ви посети случайно, а защото вие сам го извикахте, като му подгответхте необходимата почва. Този резултат е много поважен за нашето актьорско изкуство, за неговата психотехника и за самата практика.

— Никаква почва не съм подготвял и не умея да правя това — отричах аз.

— Значи аз въпреки вашето съзнание съм я подготвил във вас.

— Как? Кога? Всичко стана по ред, както винаги: освободих се от мускулното напрежение, прегледах предлаганите обстоятелства, поставил и изпълних ред задачи и т.н.:

— Съвършено вярно. В тази част нямаше нищо ново. Но вие не забелязахте една извънредно важна подробност, която изявява голяма и важна новост. Тя се състои в най-дребната добавка, а именно: аз ви карах да изпълнявате и довършвате всички творчески действия до най-изчерпващия, последен предял. Ето всичко.

— Как така? — разсъждаваше Вюнцов.

— Много просто. Дovedете работата на всички елементи на вътрешното самочувствие, двигателите на психическия живот, самото свързващо действие до нормалното човешко, а не актьорско, условно

действие. Тогава ще познаете на сцената, в ролята, самия истински живот на вашата душевна органическа природа. Ще познаете в себе си самата истинска правда на живота на изобразяваното лице. На правдата не може да не се вярва. А там, където е правдата и вярата, там от само себе си се създава на сцената „аз съм“.

Забелязали ли сте, че всеки път, когато те се раждат вътре сами от себе си, въпреки волята на артиста, в работата се включва органическата природа с нейното подсъзнание?

Така стана с Названов, помните ли, в сцената с „изгаряне на парите“, така стана и на предпоследния урок.

И така, чрез съзнателната психотехника на артиста, доведена до краен предял, се създава почва за зараждане на подсъзнателния творчески процес на самата ваша органическа природа. В този краен предял и завършеност на изпълнението на методите на психотехниката се заключава извънредно важната добавка към това, което ви е вече известно в областта на творчеството.

Ако знаехте до каква степен тази новост е важна!

Прието е да се смята, че всеки момент от творчеството непременно трябва да бъде нещо много голямо, сложно, възвищено. Но вие знаете от предидущите занятия как и най-малкото действие или чувство, най-малкият технически похват получават грамадно значение, ако са въведени на сцената в момент на творчество до най-крайния предял, където започва жизнената, човешка правда, вяра „аз съм“. Когато се случва това, тогава душевният и физически апарат на артиста работи на сцената нормално, по всички закони на човешката природа, напълно както в живота, без да се гледа на ненормалните условия на публичното творчество.

Това, което в реалния живот се създава и прави от само себе си, естествено, на сцената се подготвя с помощта на психотехниката.

Помислете само: най-дребното физическо или душевно действие, което създава моменти на истинска правда и вяра, доведени до границата „аз съм“, е способно да вмъкне в работа душевната и органическа природа на артиста с нейното подсъзнание! Това ли не е нещо ново, то ли не е важна добавка към това, което вече знаете!

В пълна противоположност на някои преподаватели, аз мисля, че начеващите ученици, които правят подобно на вас първите крачки на сцената, трябва по възможност да се мъчим изведнаж да ги доведем до

подсъзнанието. На първо време трябва да достигнем това при работата над елементите, над вътрешното сценично самочувствие, във всички упражнения и при работата над етюдите.

Нека начеващите изведнаж да познаят, макар и в отделни моменти, блаженото състояние на артиста през време на нормалното творчество. Нека те се запознаят с това състояние не само по име, по мъртва и суха терминология, която отначало само плаши начеващите, а по собствено чувство. Нека на дело да обикнат това творческо състояние и постоянно да се стремят към него на сцената.

— Разбирам важността на добавката, която ни съобщихте днес, — казах аз на Аркадий Николаевич — но това ни е малко. Трябва да знаем съответните психотехнически методи и да умеем да се ползваме от тях. Затова научете ни на съответната психотехника, дайте ни по-конкретен метод.

— Заповядайте, но няма да чуете от мен нищо ново. Ще трябва само да определя по-точно това, което ви е известно. Ето ви първия съвет: щам създадете в себе си правилното вътрешно сценично самочувствие и почувствувате, че с помощта на психотехниката в душата ви всичко се е устремило към правилно творчество и вашата природа чака само тласък, за да се впусне в работа, дайте ѝ този тласък.

— Как да го дадем?

— В химията при бавна или слаба реакция на два разтвора се прибавя най-малкото количество от трето, определено вещество, което се явява като катализатор при дадената реакция. Това е един вид подправка, която изведнаж довежда реакцията до край. И вие въведете такъв катализатор във вид на неочеквано хрумване, подробност, действие, момент на истинска правда, все едно каква — душевна или физическа. Неочекваността на такъв момент ще ви развълнува и самата природа ще се хвърли в бой.

Това стана при последното повтаряне на етюда „изгаряне на парите“. Названов почувствува в себе си правилно сценично самочувствие и, както обясни после, за изостряне на своето творческо състояние въведе неочекваното предлагано обстоятелство за голям дефицит на пари. Тази измислица се яви за него „катализатор“. „Подправката“ веднага доведе реакцията до край, т.е. до

подсъзнателното творчество на самата душевна и органическа природа.

— Къде да търсим „катализатори“? — разпитваха учениците.

— Навсякъде: в представите, във виденията, в съжденията, в чувствата, в желанията, в най-дребните душевни и физически действия, в новите дребни измислици на въображението, в обекта, с който общувате, в неуловимите подробности на заобикалящата ви на сцената обстановка, в мизансцена. Малко ли са местата, където и в каквото може да се намери малката, истинска, човешка, жизнена правда, която извиква вяра и създава състоянието „аз съм“?

— А какво ще стане тогава?

— Ще стане това, че ще ви се завърти главата от няколкото моменти на неочеквано и пълно сливане на живота на изобразяваното лице с вашия собствен живот на сцената. Ще стане това, че ще почувствувате частици от себе си в ролята и ролята в себе си.

— А после какво?

— Това, което вече ви казах: правдата, вярата, „аз съм“ ще ви отدادат във властта на органическата природа с нейното подсъзнание.

Работа аналогична на тази, която извърши Названов на предпоследния урок, може да се повтори, като се започне творчеството с който и да е от „елементите на сценичното самочувствие“. Вместо да започнете, като Названов, с отпускане на мускулите, може да се обърнете към помощта на въображението и предлаганите обстоятелства, желанията и задачата, ако е изяснена, емоцията, ако от само себе си се е запалила, представата и съждението; може подсъзнателно да почувствувате в произведението на писателя правдата и тогава от само себе си ще се създаде вярата и „аз съм“. Важното във всички тези случаи е да не забравяте да довеждате първия зародил се и оживял елемент на самочувствието до пълно, крайно оживяване. Знаете, че е достатъчно да извършим тази работа с един от елементите и всички останали по неразривната връзка, която съществува между тях, ще тръгнат след първия.

Току-що обясненият от мен съзнателен метод за възбуддана из подсъзнателното творчество на нашата органическа природа не е единствен. Има и друг, но сега не ще успея да го изясня. За него следващия път.

— Шустов и Названов, — обърна се към нас Аркадий Николаевич, като влезе в клас, — изиграйте ми началото на сцената на Яго и Отело, само първите фрази.

Ние се пригответихме, изиграхме ги и, изглежда, не как да е, а с пълна съсредоточеност, при правилно вътрешно сценично самочувствие.

— С какво бяхте заети сега? — попита ни Торцов.

— С най-близката задача, т.е. с опита да привлече върху себе си вниманието на Названов, — отговори Паша.

— А аз исках да вникна в думите на Паша, а също и да видя с вътрешното си зрение това, за което той ми говореше, — обясних аз.

— Така че единият от вас привличаше върху себе си вниманието на другия, за да привлече вниманието на другия, а вторият се стараеше да вникне и види това, за което му говорят, за да вникне и види това, което му говорят.

— Не! Защо... — протестирахме ние.

— Защото само това можеше да стане при липсата на свързващо действие и свърхзадача на писата и ролята. Без тях може само да се привлече вниманието или да се вниква и вижда заради вникването и виждането.

Сега повторете това, което току-що изиграхте, и продължете и следващата сцена, в която Отело се шегува с Яго.

— В какво се състоеше вашата задача? — отново ме попита Торцов, когато завършихме играта.

— В *dolce far niente*^[2] — отговорих аз.

— А къде отиде предишната задача: „да се мъчите да разберете събеседника си“?

— Тя влезе в нова, по-важна задача и се разтвори в нея.

— Припомнете си по пресните следи как изпълнихте двете задачи и как изприказвахте словесния текст на ролята в изиграните два къса — предложи Аркадий Николаевич.

— Помня как изпълних и какво говорих в първия къс; а във втория — не помня.

— Значи той сам се е изпълнил и текстът сам се е казал — реши Торцов.

— Изглежда — да.

— Сега повторете току-що изиграното и продължете следната част, т.е. първото недоумение на бъдещия ревнивец.

Ние изпълнихме поръката и непохватно определихме нашата задача с думите: „да се смеем над глупостта на клеветите на Яго“.

— А къде отидоха предишните задачи: „да разбирате думите на събеседника“ и „dolce far niente“?

Исках да кажа, че те са погълнати от новата, по-крупна задача, но се замислих и нищо не отговорих.

— Какво има? Какво ви смущи!?

— Туй, че на това място едната линия на ролята — линията на щасието — се прекъсва и започва новата линия — линията на ревността.

— Тя не се прекъсва, — поправи ме Торцов, — а започва постепенно да се преражда, във връзка с изменилите се предлагани обстоятелства. Отначало линията минава през късата ивица на блаженството из новобрачния Отело, шагите му с Яго, после настъпва учудването, съмнението, отблъскването на приближаващото нещастие; после ревнивецът сам се успокоява, и се връща към предишното състояние на блаженство и щастие.

Такива преходи на настроения ние познаваме и в действителността. Там също животът тече щастливо, после неочекано се вмъква съмнение, разочарование, мъка и отново всичко се разяснява.

Не се страхувайте от тези преходи, напротив обичайте ги, оправдавайте ги, изостряйте ги с контрасти. В дадения пример не е трудно да се направи това. Достатъчно е да си спомните това, което е било по-рано, в началото на любовния роман на Отело и Дездемона, достатъчно е мислено да преживеете онова щастливо минало на влюбените и после мислено да преминете към контраста, да го сравните с онзи ужас и ад, който Яго предвижда за мавъра.

— Какво да си спомним от миналото? — пак се намеси Вюнцов.

— Чудесните първи срещи на влюбените в дома на Брабанцио, красивите разкази на Отело, тайните срещи, открадването на годеницата и сватбата, раздялата в брачната нощ, срещата на Кипър под южното слънце, незабравимия меден месец. А после в бъдеще... сами помислете какво го чака Отело в бъдеще.

— Какво го чака в бъдеще?...

— Всичко това, което се случва, поради адската интрига на Яго, в петото действие.

При съпоставянето на двете крайности на миналото и бъдещето ще ви станат ясни предчувствията и недоуменията на мавъра, който е вече нащрек. Ще се изясни и отношението на творящия артист към съдбата на представяния от него човек. Колкото по-ярко бъде показан щастливият период от живота на мавъра, толкова по-силно ще предадете мрачния край.

— Сега минете нататък! — поръча Торцов.

Така минахме цялата сцена до знаменитата клетва на Яго, дадена от него на небето и звездите: „Ща посветя ума си, волята, чувството, всичко — на служба на оскърбения Отело“.

— Ако извършите такава работа над цялата роля, — обясняваше Аркадий Николаевич — малките задачи ще се слеят една с друга и ще образуват редица големи. Те няма да са много. Поставени по дълбината на писата, тези задачи, също като знаковете на фарватера, ще отбележат линията на свързващото действие. Сега е важно да разберем, т.е. да почувствувааме, че процесът на погълъщането на малките задачи от големите става подсъзнателно.

Стана дума как да наречем първата голяма задача. Никой от нас, нито Аркадий Николаевич, не можеше изведнаж да реши въпроса. Впрочем, това не е чудно: вярната, жива, увлекательна, а не просто разсъдъчната, формална задача не идва изведнаж, от само себе си. Тя се създава от творческия живот на сцената, в продължение на работата над ролята. Ние още не познаваме този живот, затова не успяхме вярно да определим вътрешната му същност. Въпреки това, някой даде несполучливо название, което ние приехме поради нямане на по-добро: „Искам да боготворя Дездемона — идеалната жена; искам да ѝ служа, да ѝ отдам целия си живот“.

Когато вникнах в тази голяма задача и по своему я оживих, разбрах, че тя ми помогна вътрешно да обоснова цялата сцена и

отделни късове от ролята. Почувствувах това, когато започнах да се прицелвам в един момент от играта към поставената крайна цел: „да боготворя Дездемона — идеалната жена“.

Отправяйки се към крайната цел от своите предишни малки задачи, чувствувах как дадените им имена губеха смисъла и значението си. Ето например: да вземем първата задача — „старая се да разбера това, което казва Яго“. Защо ми е чужда тази задача? Не се знае. Защо да се старая, когато всичко е ясно: Отело е влюбен, мисли само за Дездемона, иска да говори само за нея. Затова всички разпитвания и собствените му въспоменания за милата са му нужни и приятни. Защо? Защото той боготвори Дездемона — идеалната жена, защото той иска да й служи и да й отдаде целия си живот.

Да вземем втората задача — „dolce far niente“. И тази задача е непотребна, освен това тя е невярна: като говори за милата си, мавърът извършва най-важната за него работа, която му е необходима. Защо? Защото „той боготвори Дездемона — идеалната жена, защото той иска да й служи, да й отдаде целия си живот“.

След първата клевета на Яго моят Отело, както аз то разбирам, се разсмя. Приятно му е да съзнава, че никаква кал не може да очерни кристалната чистота на неговата божия. Това убеждение, довежда мавъра в прекрасно състояние и усилва преклонението му пред нея. А защо? Защото „той боготвори Дездемона — идеалната жена“ и т.н. Разбрах как постепенно се заражда в него ревността, колко незабелязано отслабва увереността му в идеала, как расте и се усилва съзнанието, че неговата мила въпълъща коварство, разват, змийска хитрост, животно в ангелски образ.

— А къде отидоха предишните задачи? — разпитващ Аркадий Николаевич.

— Те се погълнаха от грижата за загиващия идеал.

— Какво заключение може да се направи от днешния опит? Какъв е резултатът от урока? — попита Аркадий Николаевич.

Резултатът е този, че аз накарах изпълнителите на сцената на Отело и Яго да разберат на практика погълщането на малките задачи от големите.

В него няма нищо ново. Аз само повторих това, което говорих по-рано, когато ставаше дума за късовете и задачите или за свърхзадачата и свързващото действие.

Важното и новото е, че Названов и Шустов сами разбраха как главната, крайна цел, на творчеството отвлича вниманието от близкото, как дребните задачи изчезват от плоскостта на вниманието. Оказва се, че тези задачи стават подсъзнателни и от само себе си се обръщат от самостоятелни в спомагателни, които ни довеждат до големите задачи. Названов и Шустов сега знаят, че колкото е по-дълбока, по-широва и значителна набелязаната крайна цел, толкова повече внимание привлича тя към себе си, толкова по-малка възможност има да се отдадем на най-близките, спомагателни, малки задачи. Предоставени сами на себе си, тези малки задачи естествено минават в компетентност на органическата природа и нейното подсъзнание.

— Какво казахте? — изведнаж се развълнува Вюнцов.

— Казвам: когато артистът се отдава на набелязаната голяма задача, той изцяло се погъща от нея. В това време нищо не пречи на органическата природа да действува свободно, по свое усмотрение, съобразно с органическите си потребности и стремежи. Природата взема под своя компетентност всички малки задачи, останали без надзор и с тяхна помощ помага на артиста да се приближи към крайната, голяма задача, в която е съсредоточено цялото внимание и съзнание на твореца.

Заключението от днешния урок е това, че *големите задачи се явяват едни от най-добрите психотехнически средства, които търсим за косвено въздействие върху душевната и органическа природа с нейното подсъзнание.*

След доста дълга пауза на размисъл Аркадий Николаевич продължи:

— Също такова превръщане, каквото току-що наблюдавахте в малките задачи, става и с големите, щом начало се появи всепогъщащата свърхзадача на писата. Като й служат, големите задачи също се превръщат в спомагателни. Те от своя страна също стават стъпала, които ни водят към основната, всепогъщаща, крайна цел. Когато вниманието на артиста е изцяло погълнато от свърхзадачата, големите задачи също се изпълняват повечето подсъзнателно.

Свързвашкото действие, както ви е известно, се създава от дълга редица големи задачи. Във всяка от тях има голямо количество малки задачи, изпълнявани подсъзнателно.

Сега се пита: колко моменти на подсъзнателно творчество са скрити в цялото свързващо действие, което от начало до край пронизва писцата?

Ще се окажат грамадно количество. Свързващото действие се явява могъщо възбудително средство, което търсим за въздействие върху подсъзнанието.

Като помисли малко, Торцов продължи:

— Но свързващото действие не се създава само по себе си. Силата на творческия му стремеж се намира в непосредствена зависимост от увлекателността на свърхзадачата.

Последната също крие в себе си възбудителни свойства за зараждане на подсъзнателни творчески моменти.

Прибавете ги към тези, които са родени и се крият в свързващото действие, и тогава ще разберете, че най-силната примамка за възбуждане на подсъзнателното творчество на органическата природа се явява свърхзадачата и свързващото действие.

Нека пълното им обхващане, в най-дълбокия и широк смисъл на думата, при всяко сценично творчество стане главна мечта на всеки творящ артист.

Ако стане това, останалото ще се изпълни подсъзнателно от самата чудодейна природа.

При това условие всеки спектакъл, всяко повторно творчество ще се изпълняват непосредствено, искрено, правдиво, а главно, неочеквано разнообразно. Само тогава ще можете да се избавите в изкуството от занаят, от шаблони, от трикове, от отвратително актьорство. Само тогава на сцената ще се появят живи хора и около тях истински живот, очистен от фалшиво изкуство. Този живот ще възниква почти отново всеки път, при всяко повтаряне на творчеството.

Остава ми да ви посъветвам непрекъснато да се ползвувате от свърхзадачата като от пътеводна звезда. Тогава и цялото свързвано действие на писцата и ролята ще се изпълни леко, естествено и повечето — подсъзнателно.

След нова пауза Торцов продължи:

— Подобно на това както свърхзадачата и свързващото действие поглъщат всички големи задачи и ги нравят спомагателни, така също свърх-свърхзадачата и свърх-свързващото действие на целия живот на

човека-артист погълъщат свърхзадачата на писите и ролите от неговия репертоар. Те стават спомагателни средства, стъпала при изпълнение на главната жизнена цел.

— Хубаво ли е това за спектакъла? — усъмни се Шустов.

— Лошо, ако превиши разсъдъчната страна. И хубаво, когато въздействието става с помощта на художествени средства.

Сега узнахте какво нещо е съзнателната психотехника. Тя умеет да създава начини и благоприятни условия за творческата работа на природата и нейното подсъзнание.

Мислете за това, което възбужда нашите двигатели на психическия живот, мислете за вътрешното сценично самочувствие, за свърхзадачата и свързващото действие, с една дума — за всичко, което е достъпно на съзнанието. С тяхната помощ се учете да създавате благоприятна почва за подсъзнателната работа на нашата артистическа природа. Но никога не мислете и не се стремете по пряк път към вдъхновението заради самото вдъхновение. Това довежда само до физическо напрежение и до обратни резултати.

— Освен съзнателната психотехника, която подготвя почвата за подсъзнателното творчество, често се срещаме през време на сценичната работа с простата случайност. Също и от нея трябва да умеем да се ползваме, но за това е нужна съответната психотехника.

Ето, например: Малолеткова, спомните си вашето „на помощ!“ на публичния спектакъл и разправете, какво изпитахте през тази няколко секунди на емоционално избухване?

Малолеткова мълчеше, защото навярно ѝ бе останало смътно въспоменание от първото излизане.

— Опитайте се да си припомните какво изпитахте тогава — дойде ѝ на помощ Аркадий Николаевич. — Сирачето, което представихте, изхвърлиха на пустата улица и едновременно вас, ученичката Малолеткова, изблъскаха сама на грамадната площ на празната сцена, пред страшната уста на черния отвор на портала. Страхът от пустотата, самотата на сирачето и на ученичката-дебютантка се смениха поради сходството и близостта си. Като взехте пустотата на сцената за пустота на улицата, а собствената си самотност за самотността на изхвърленото от къщи сираче, вие извикахте „на помощ“ с такъв непосредствен и искрен ужас, какъвто познаваме само

в реалната действителност. Това беше случайно, но щастливо съвпадение по прилика и близост на условията.

Опитен актьор със съответната психотехника би се възползвал от щастливата случайност с успех за своето изкуство. Той би сумял да преработи изплашването на человека-артист в изплашване на човеко-ролята. Но у вас, поради неопитност и отсъствие на психотехника, човекът победи артистката. Вие изменихте на творчеството, прекъснахте играта и се скрихте зад кулисите.

После Аркадий Николаевич се обърна към мене и каза:

— Не изпитахте ли и вие същото състояние, за което говорим сега? Не стана ли и с вас на сцената случайно съвпадение с ролята по прилика и близост?

— С мен, в сцената „Кръв, Яго, кръв!“

— Да — съгласи са Торцов. — Спомнете си какво става тогава.

— Отначало извиках думите на ролята не от името на Отело, а от собственото си име — припомних си аз. — Но това беше викът на отчаянието на провалилия се актьор. Своя вик аз отправих към себе си, но той ме накара да си припомня за Отело, за трогателния разказ на Пущин, за любовта на мавъра към Дездемона. Аз взех своето отчаяние на човеко-ролята, т.е. на Отело. Те се преплетоха в моята представа и аз произнесох думите на текста, без да си давам отчет от чие име ги казвам.

— Твърде е възможно този път да е станало нещо като съвпадение по близост и сходство — реши Торцов.

След пауза Аркадий Николаевич продължи:

— Ние имаме работа на практика не само е такъв вид случайности. Доста често в условия живот на сцената сякаш се вмъква от истинския реален живот прост, външен случай, който няма нищо общо с писаната, ролята и спектакъла.

— Какъв може да бъде този външен случай? — питаха учениците.

— Например, онзи неочеквано паднал стол или кърпичка, за които ви говорих.

Ако намиращите се на сцената артисти са чувствителни, ако те не се изплашат и отвърнат от този случай, а напротив, го включат в писаната, той ще стане за тях камертон. Той ще даде верен жизнен тон сред условната актьорска лъжа на сцената, ще напомни за истинската

правда, ще потегли след себе си цялата линия на писаната и ще ни накара да повярваме и почувствуваате на сцената това, което наричаме „аз съм“. Всичко заедно ще подведе артиста към подсъзнателно творчество на неговата природа.

Както от съвпаденията, така и от случайностите трябва да се ползваме на сцената умно, да не ги пропускаме, да ги обичаме, но да не основаваме върху тях творческите си сметки.

Това е всичко, което мога да ви кажа за съзнателната психотехника и за случайностите, които възбуджат подсъзнателното творчество. Както виждате, за сега не сме богати със съответни съзнателни методи. В тази област ни предстои още голяма работа и търсене. Толкова повече трябва да скъпим вече намереното.

На днешния урок разбрах всичко и станах най-ярък поклонник на „системата“. Видях как съзнателната техника създава подсъзнателното творчество, което само вдъхновява. Това стана така:

Димкова изигра етюда „с подхвърленото дете“, който някога така хубаво изпълняваше Малолеткова.

Трябва да се знае защо Димкова има такова пристрастие към детските сцени като „сцената с пelenките“ от „Бранд“ и новия етюд: тя насърко е загубила единствения си, обожаван син. Това ми го казаха тайно, като слух. Но днес, като гледах нейното изпълнение на етюди, разбрах, че това е истина.

През време на играта сълзи като ручей се лееха от очите ѝ, а материнската нежност на Димкова превърна за нас, зрителите, дървото, което заместваше детето, в живо същество. Ние го чувствувахме в покривката, която представляваше пelenки. Когато се стигна до момента на смъртта, трябваше да прекратим етюда, за да избегнем катастрофата: толкова бурно преминаваше преживяването на Димкова.

Всички бяха потресени. Аркадий Николаевич плачеше, Иван Платонович и всички ние също плачехме.

За какви примамки, линии, късове, задачи, физически действия може да се говори, когато на лице е самият истински живот.

— Ето ви пример, как твори природата, подсъзнанието! — говореше Торцов във възторг.

— Те творят строго по законите на нашето изкуство, понеже тези закони не са измислени, а са ни дадени от самата тази природа.

Но такава интуиция и преглеждане не ни идват всеки ден. Друг път те могат да не дойдат и тогава...

— Не, ще дойдат! — извика в екстаз Димкова, която случайно дочу разговора.

Сякаш страхувайки се, че вдъхновението ще я напусне, тя се втурна да повтори току-що изиграния етюд.

Като щадеше младите нерви, Аркадий Николаевич поиска да я спре, но скоро тя сама се спря, тъй като нищо не излизаше.

— Какво ще стане? — попита я Торцов. — Та за в бъдеще от вас ще поискат да играете хубаво не само на първото, но и на всички следващи представления. Иначе пиесата, имала успех на премиерата, ще се провали на другите спектакли и ще престане да дава сборове.

— Не! Трябва само да почувствувам, за да го изиграя — оправдаваше се Димкова.

— Когато го почувствувам, ще го изиграя! — смееше с Торцов.
— Нима това не е същото като да кажеш: „Когато се науча да плавам, ще почна да се къпя“?

Разбирам, че изведнаж искате да се приближите до чувството. Естествено, това е най-доброто. Колко би било хубаво, ако можехме веднаж завинаги да овладеем съответната техника за повтаряне на сполучливо преживяване! Но чувствата не могат да се задържат. Те са като водата, изтичат между пръстите... Затова, желаем или не, трябва да търсим по-устойчив начин за въздействие върху него и за затвърдяването му.

Избирайте който и да е. Най-достъпният и лекият — физическото действие, малката правда, малките моменти на вярата.

Но нашата поклонничка на Ибсен с отвращение отхвърляше всичко физическо в творчеството.

Прецениха всички пътища, по които може да върви артистът: и късовете, и вътрешните задачи, и измислиците на въображението. Но те се оказаха недостатъчно увлекателни, малко устойчиви и слабо достъпни.

Както и да се въртеше Димкова, както и да заобикаляше физическите действия, най-после трябваше да се спре на тях, тъй като нищо по-хубаво не можеше да предложи. Торцов бърже я упъти. При това той не потърси нови физически действия. Той се помъчи да я накара да повтори тези, които тя току-що интуитивно намери и така блестящо изпълни.

Димкова играеше хубаво, с правда и вяра. Но нима такова изпълнение може да се сравни с това, което беше по-напред?!

Аркадий Николаевич ѝ каза така:

— Вие играхте прекрасно, само че не този етюд, който ви е определен. Вие променихте обекта. Аз ви помолих да изпълните сцена

е живо подхвърлено дете, а вие ми дадохте сцена с мъртво дърво в покривка. Към него бяха приспособени вашите физически действия: вие ловко, с умение повивахте дървото. Но ухажването на живо дете изисква много подробности, които сега вие отхвърлихте. Така например, първия път, преди да повиете въображаемото дете, вие му опънахте ръчичките, крачката, вие ги чувствувахте, с любов ги целувахте, говорехте нещо нежно и със сълзи на очите. Това беше трогателно. Но сега тези подробности бяха пропуснати. И ясно е — дървото няма ни крачка, ни ръчички.

Първият път, завивайки главичката на въображаемото дете, вие много се грижехте да не му притиснете бузките и старательно ги оправяяхте. Увили детето, вие дълго стояхте над него и плачехте от материнска радост и гордост.

Хайде да поправим прашките. Повторете ми етюда с детето, а не с дървото.

След дълга работа с Торцов над малките физически действия Димкова най-после разбра и съзнателно си спомни това, което подсъзнателно правеше при първото изпълнение... Тя почувствува детето и сълзите сами потекоха от очите ѝ.

— Ето ви пример за влияние на психотехниката и физическото действие върху чувството! — извика Аркадий Николаевич, когато Димкова завърши играта.

— Така е, — казах аз разочаровано — но този път Димкова не беше развълнувана, затова нито аз, нито вие се просълзихте.

— Не е нещастие! — извика Торцов. — Щом почвата веднаж е подгответена и у актрисата заживее чувството, вълнението ще дойде, стига само да му се намери изхода във вид на запалителна задача, на магическо „ако“ или друг „катализатор“. Не ми се иска само да измъчвам младите нерви на Димкова. Впрочем... — каза той, след като помисли и се обрна към Димкова:

— Какво бихте направили сега с това парче дърво обвито в покривка, ако бих въвел такова магическо „ако“? Представете си, че ви се е родило дете, очарователно момченце. Но... След няколко месеци внезапно почине. Вие не можете да си намерите място. Но ето съдбата ви е съжалела. Подхвърлят ви дете, също момче и още по-очарователно от първото.

Той улучи! Едва Аркадий Николаевич успя да завърши своята измислица и Димкова изведнаж се разрида над дървото в покривката и... вълнението се повтори с удвоена сила.

Аз се хвърлих към Аркадий Николаевич, за да му обясня тайната на станалото: та той отгатна действителната драма на Димкова.

Торцов се улови за главата впусна се към рампата, за да спре бедната майка, но се залюбува на това, което тя правеща на сцената, и не се реши да прекъсне играта ѝ.

След свършването на етюда, когато всички се успокоиха и изтриха сълзите си, аз се приближих до Аркадий Николаевич и казах:

— Не намирате ли, че Димкова сега преживя не измислица на въображението, а действителност, т.е. своята лична, човешка, житейска мъка? Затуй това, което сега стана на сцената, според мен трябва да се признае като резултат на случайността, съвпадението, а не като победа на артистическата техника, не творчество, не изкуство.

— А това, което направи първия път беше ли изкуство? — запита ме повторно Торцов.

— Да — признах аз. — Тогава беше изкуство.

— Защо?

— Защото тя сама подсъзнателно си спомни своята лична мъка и заживя с нея.

— Значи цялото нещастие е там, че аз й напомних и подсказах това, което се пазеше в нейната емоционална памет, а не го намери сама в себе си, както при първия път. Не виждам разлика в това дали артистът сам възкресява в себе си своите жизнени въспоменания или прави това с помощта на напомнянето на външно лице. Важното е паметта да пази и при даден тласък да оживи преживяното. Не може да не се вярва органически, с цялото телесно и душевно същество на това, което се пази в собствената памет.

— Добре, да допуснем, че е така. Но вие трябва да признате, че Димкова сега заживя не от физическите задачи, не от тяхната правда и вяра, а от магическото „ако“, подсказано ѝ от вас.

— А нима аз отричам това? — прекъсна ме Аркадий Николаевич. — Цялата работа е почти винаги в измислицата на въображението и в магическото „ако“. Но трябва да умеете на време да въведете „катализатора“.

— Кога?

— А ето кога! Попитайте Димкова би ли се запалила от моето магическо „ако“, ако го бях пуснал по-рано, докато тя, както при второто изпълнение, студено повиваше дървото в покривката докато още не чувствуващо нито крачетата, нито ръчичките на подхвърленото дете; докато не ги разцелува, докато не уви вместо грозното дърто живото и прекрасно същество, с което замести парчето дърво. Убеден съм, че до това превръщане моето съпоставяне на грозното дърво с нейното красиво бебе само би я оскърбило. Разбира се, тя би се разплакала от случайното съвпадение на моята измислица с мъката, която е изпитала в живота. Това би й напомнило смъртта на сина й. Но такъв плач е плач за умрялото, когато за сцената с подхвърленото дете ние чакаме плач по умрялото, примесен с радост за живото.

Освен това, уверен съм, че до мисленото превръщане на мъртвото дърво в живо същество Димкова с отвращение би отблъснала от себе си дървото и би се отдалечила. Там, на страна, насаме със себе си и със своите скъпи въспоменания, не би проляла обилни сълзи. Но и тези сълзи ще бъдат за покойното, а не сълзи, които ни са нужни, които тя даде при първото изпълнение на етюда. След като пак вадя и мислено усети крачката и ръчичките на детенцето, след като го обля със сълзи, Димкова заплака така, както е нужно за етюда, както направи първия път, т.е. със сълзи на радост за живото.

Аз отгатнах момента и на време хвърлих искрата, подсказах магическото „ако“, което съвпадна с най-дълбоките и съкровени спомени. Тогава тя истински се развълнува, което, надявам се, напълно ви задоволи.

— Не значи ли всичко това, че Димкова халюцинираше през време на играта?

— Не! — замаха с ръце Торцов. — Тайната е само в това, че тя повярва не на факта на превръщане дървото в живо същество, а на това, че случаят, представен в етюда, може да се случи в живота и че той би й донесъл спасителното облекчение. Тя повярва на сцената в истинността на своите действия, в тяхната последователност, логика, правда; благодарение на тях усети „аз съм“ и извика творчеството на природата с нейното подсъзнание.

Както виждате, начинът на приближаване към чувството чрез правдата и вярата във физическите действия и „аз съм“ е пригоден не само при създаване на ролята, но и при оживяване на вече създаденото.

Голямо щастие е, че има начини за възбуждане създадените по-рано чувства. Без това вдъхновението, което веднаж е осенило артиста, би се явявало само за да блесне и завинаги да изчезне.

Аз бях щастлив и след урока отидох при Димкова да ѝ поблагодаря за това, че тя нагледно ми обясни нещо много важно в изкуството, за което още не си давах пълен отчет.

... 19 ... Г.

— Сега да направим проверка! — предложи Аркадий Николаевич, като влезе в клас.

— Каква проверка? — не разбираха учениците.

— Сега, след почти едногодишна работа, у всеки от вас се е създала представа за сценическия творчески процес.

Да се опитаме да сравним тази нова представа с предишната, т.е. с представата за театралния фалш, която се е запазила във вашите въспоменания от любителски спектакли или от публичното представление при постъпването в школата. Ето например:

Малолеткова! Помните ли, как на първите уроци търсихте в гънките на завесата скъпата игла, от която зависеше бъдещата ви съдба и по-нататъшното оставане в нашата школа? Помните ли колко тогава бързахте, тичахте, мъчехте се да се преструвате на отчаяна и намирахте в това артистическа радост? Сега задоволява ли ви такава „игра“ и такова самочувствие на сцената?

Малолеткова се замисли, спомни си миналото, на лицето ѝ постепенно заиграваше подигравателна усмивка. Най-после тя отрицателно поклати глава и мълчаливо се засмя, изглежда над предишната си наивна, фалшива игра.

— Виждате ли, вие се смеете. А на какво? На това как по-рано играехте „изобщо“, всичко изведенаж, като се стремяхте по пряк път към резултат. Не е чудно, че при това се получаваше изкълчване, пресилване на образа и страстите на изобразяваната роля.

Сега спомнете си, как преживявахте етюда „с подхвърленото дете“ и как се шегувахте и играехте не с живо дете, а с парче дърво. Сравнете този истински живот на сцената и вашето самочувствие през време на творчеството с предишната фалшива игра и кажете: задоволява ли ви това, което научихте през изтеклото време в школата?

Малолеткова се замисли, лицето ѝ стана сериозно, после мрачно, в очите ѝ се мярна тревога и тя, без да каже нещо, многозначително, утвърдително кимна с глава.

— Ето виждате ли — каза Торцов. — Сега не се смеете, а само при въспоменанието сте готова да заплачете. Защо това е така?

Защото при създаването на етюда вие вървяхте съвсем по друг път. Вие не се стремяхте направо към крайния резултат — да поразите, да развълнувате зрителя, колкото се може по-силно да изиграете етюда. Този път вие посеяхте в себе си семето и вървейки от корените постепенно отглеждахте плода. Вие вървяхте по творческите закони в самата органическа природа.

Помните винаги тези два различни пътища, от които единият неизбежно довежда до занаят, а другият — до истинско творчество и изкуство.

— И ние също познахме тава състояние в етюда с лудия! — търсеха похвала учениците.

— Съгласен съм — призна Торцов.

— И вие, Димкова, познахте същото състояние с вашия забележителен етюд „с подхвърленото дете“.

А пък Вюнцов ни излъга с фалшиво счупващо на крака си през време на танца. Сам искрено повярвал на своето измислено приспособяване, той за минута се подаде на илюзията. Сега знаете, че творчеството не е никакво актьорско, техническо изкуство на външно фалшиво представяне на образи, страсти, както мислеха мнозина от вас.

Какво нещо е нашето творчество?

Това е зачеване и износване на ново, живо същество — човеко-ролята. Това е естествен творчески акт, който напомня раждането на човека.

Ако зорко проследите какво става в душата на артиста в периода на неговото вживяване в ролята, ще признаете правилността на моите сравнения.

Всеки сценичен художествен образ се явява единствено, неповторимо създание, както и всичко в природата.

Подобно раждането на човека, той минава аналогични стадии в периода на своята формация.

В процеса на творчеството съществува *той*, т.е. „мъжът“ (авторът).

Съществува *тя*, т.е. „жената“ (изпълнителят или изпълнителката, бременни с ролята, възприели от автора семето, зърното на неговото

произведение).

Съществува *плод-дете* (създадената роля).

Съществува момент на първото запознаване на нея с него (на артиста с ролята). Съществува период на тяхното сближаване, влюбеност, караници, разногласия, примирения, сливания, оплодотворяване, бременност.

В тези периоди режисьорът помага на процеса в изпълнение ролята на сватовница.

Съществуват, както и при бременността, различни стадии на творческия процес, които добре или зле се отразяват на частния живот на самия артист. Ето например: известно е, че майките през различните периоди на бременността си имат свои особени прищевки, капризи. Същото става и с творящия човек-артист. Различните периоди на зачатието и съзряването на ролята различно влияят върху характера и състоянието му в неговия частен живот.

Смятам, че за органическото израстване на ролята е нужен не по-малък, а в някои случаи значително по-голям срок, отколкото за създаването и износването на живия човек.

В този период режисьорът участва в творчеството в ролята на баба или акушерка.

При нормалното течение на бременността и раждането създането на артиста от само себе си, естествено, физически се оформява, после се отглежда и възпитава от „майката“ (творящият артист).

Но и в нашата работа се случват преждевременни раждания, помятания, недоносчета и аборт. Тогава се създават недовършени, недоизживени сценически изроди.

Анализът на този процес ни убеждава в определена закономерност, по която действува органическата природа, когато създава ново явление в света, било биологическо явление, или създание на човешката фантазия.

С една дума, раждането на живо, сценично същество (или роля) се явява естествен акт на органическата творческа природа на артиста.

Колко се заблуждават онези, които не разбират тази истина, която измислят свои „принципи“, „основи“, свое „ново изкуство“, които не се доверяват на творческата природа! Защо измислят свои закони, когато те вече съществуват, когато веднаж завинаги са

създадени от самата природа? Нейните закони са задължителни за всички, без изключение, сценични творци, и горко на този, който ги нарушава. Такива актьори-насилници стават не творци, а фалшификатори, подражатели.

След като изучите дълбоко, проникновено всички закони на творческата природа и привикнете свободно да им се подчинявате не само в живота, но и на сцената, тогава творете каквото и както поискате, но, разбира се, само с едно непременно условие — най-строго съблюдаване на всички без изключение творчески закони на своята органическа природа.

Мисля, че още не се е родил такъв гений, такъв забележителен техник, който би могъл върху основата на нашата природа да изпълни много противоестествени, измислени, модни новаторства и различни „изми“.

— Извинете, моля! Значи вие отричате новото в изкуството?

— Напротив. Смятам, че човешкият живот дотолкова е тънък, сложен и разностранен, че за пълното му изразяване се нуждае от още много по-голямо количество, още далече непознати нам новаторства. Но едновременно със съжаление твърдя: нашата техника е слаба и примитивна и скоро няма да ни бъдат по силите много интересни и справедливи искания на сериозните новатори. Последните допускат голяма грешка: те забравят, че между идеи, принципи, нова основа, колкото и правилни да са те, и тяхното осъществяване има грамадно разстояние. За да ги приближим, трябва много дълго да работим над техниката на нашето изкуство, която още се намира в първобитно състояние.

Докато нашата психотехника остава неусъвършенствувана, най-много се страхувайте да насизвате своята творческа органическа природа и нейните естествени, ненарушиими закони.

Както виждате, всичко в нашето изкуство повелително изисква всеки ученик, който иска да стане артист, най-напред подробно, не само теоретически, но и практически старательно да изучи творческите закони на органическата природа. Той е длъжен също да изучи и практически да овладее всички методи на нашата психотехника. Без това никой няма право да отиде на сцената. Иначе ще се създават в нашето изкуство не истински майстори, а любители и недоуци. При

такива работници нашите театри няма да могат да растат и процъфтяват. Напротив — ще бъдат обречени на упадък.

* * *

Краят на урока премина в сбогуване, тъй като днес е последният урок по „системата“ през този учебен сезон.

Своето обръщение към учениците Аркадий Николаевич завърши със следните думи:

— Сега познавате психотехниката. С нейна помощ можете да възбуджате преживяването. Сега ще можете да отглеждате чувството, което се въплъща.

Но за да можете външно да изразявате най-тънкия и често подсъзнателен живот на нашата органическа природа, необходимо е да притежавате изключително отзивчив и превъзходно разработен гласов и телесен апарат. Той трябва с грамадна чувствителност и непосредственост мигновено и точно да предава най-тънките, почти неуловими вътрешни преживявания. Иначе казано: зависимостта на телесния живот на артиста на сцената от неговия духовен живот е особено важна именно за нашето направление в изкуството. Ето защо артистът с нашите разбирания трябва много повече, отколкото в другите направления в изкуството, да се погрижи не само за вътрешния апарат, който създава процеса на преживяването, но и за външния, телесен апарат, който вярно да предава резултатите от творческата работа на чувството — неговата външна форма на въплъщението. И върху тази работа оказва голямо влияние нашата органическа природа и нейното подсъзнание, и в тази област — въплъщението — с тях не може да се сравни най-изкусната актьорска техника, макар последната самонадеяно да претендира за превъзходство.

Естествено сега идва ред на процеса на въплъщението. Нему ще бъде посветена по-голямата част от идната година.

Това е малко. Вие имате донякъде запас и за следващата работа над ролята: вие се научихте да създавате това вътрешно самочувствие, само с което може да се приближаваме към този процес. Това е също голям коз за бъдещето, от който широко ще се възползваме, когато му

дойде времето, когато пристъпим към изучаване „работата над ролята“.

И така до виждане! Почивайте. След няколко месеца отново ще се съберем, за да продължим изучаването на „работата над себе си“ и частно — процеса на въплъщаването.

* * *

Аз съм щастлив, радостен, разбрах напълно, на дело, на практика значението на думите:

„Чрез съзнателна психотехника на артиста — към подсъзнателно творчество на органическата природа!!“

Сега за мен това значи: изгуби много години от живота си за изработване на психотехниката и ти ще се научиш да създаваш почва за вдъхновението. Тогата то само ще идва при тебе.

Каква чудесна перспектива! Какво велико щастие! Има за какво да се живее и работи!

Чувствувах и разсъждавах така, като си увивах врата с шалчето в антрето.

Неочаквано, както и онзи път, отнякъде изпъкна Аркадий Николаевич. Но сега той не ме тласна в хълбока, напротив аз се хвърлих на шията му и силно го разцелувах. Той бе смаян и ме запита за причината на моята буйност.

— Вие ме накарахте да разбера, — казах му аз — че тайната на нашето изкуство се състои в точното съблудаване законите на органическата природа и аз тържествено обещавам да ги изучавам старательно, проникновено! Обещавам строго да им се подчинявам, тъй като само те могат да покажат верния път към творчеството и изкуството. Обещавам да изработя в себе си психотехниката и да върша това търпеливо, систематично и неуморно! С една дума, ще дам всичко, за да се науча да подгответя почвата за подсъзнанието, само да ме посещава вдъхновението!

Аркадий Николаевич беше трогнат от този порив. Той ме отведе на страна, хвана ми ръката, дълго я държа и каза:

— Приятно ми е, но и страшно ми е да слушам вашите обещания.

— Защо страшно? — учудих се аз.

— Имам твърде много разочарования. Работя в театър отдавна, през ръцете ми са минали стотици ученици, но само няколко от тях мога да нарека свои последователи, които са разбрали същината на това, на което отдаох живота си.

— Защо са толкова малко?

— Защото не всички имат волята и настойчивостта да се доберат до истинското изкуство. Само *да се знае* системата е малко. Трябва актьорът *да умее и може*. За това е необходима всекидневна, постоянна тренировка, дресиране в продължение на цялата артистическа кариера.

На певците са нужни вокализи, на танцьорите — екзерсиси, а на сценическите артисти — тренинг и дресировка по указанията на „системата“. Поискате ли силно да прокарате тази работа в живота си, да познаете своята природа, да я дисциплинирате и при наличността на талант, вие ще станете велик артист.

[1] Лиен — вероятно е леген. Бел.zelenkroki ↑

[2] Приятност в безделието. ↑

ЗАСЛУГИ

Имате удоволствието да четете тази книга благодарение на **Моята библиотека** и нейните всеотдайни помощници.



<http://chitanka.info>

Вие също можете да помогнете за обогатяването на *Моята библиотека*. Посетете **работното ателие**, за да научите повече.