



Stanislavski Studies Issue # 2

Articles:

- 1. Stanislavski's accumulative practice in *Artists and Admirers* rehearsals (1932-33)
Stefan Aquilina**

Накопленная практика Станиславского на репетициях «Талантов и поклонников» (1932-33)

Стефан Аквилина

- 2. Stanislavsky and Michael Chekhov
Liisa Byckling**

СТАНИСЛАВСКИЙ И МИХАИЛ ЧЕХОВⁱ

Лийса Бюклинг

- 3. Education Through Etudes
Veniamin Filshtinsky**

ЭТЮДНОЕ ВОСПИТАНИЕ

- 4. The Psycho and the Physical in Psycho-Physical Actioning.
Nick Moseley**

Психологическое и физическое в психофизическом действии

Ник Мозли

- 5. Fundamentals of the Stanislavski System and Yoga Philosophy and Practice (Part 2)
Sergei Tcherkasski**

**ОСНОВЫ СИСТЕМЫ СТАНИСЛАВСКОГО
и ФИЛОСОФИЯ И ПРАКТИКА ЙОГИ (Часть 2)**

Сергей Черкасский

Reviews:

***In Depth Acting*, by Dee Cannon (Oberon Books) - David Matthews**

«Погружение в роль» Ди Кэннон («Оберон Букс»)

Рецензия Дэвида Мэттьюза

***Physical Actor Training* by Andrei Droznin (Routledge) - David Matthews**

«Физический тренинг актера» Андрея Дрознина («Рутледж»)

Рецензия Дэвида Мэттьюза

***Victory over the Sun: the first Futurist Opera*, edited by Rosamund Bartlett and Sarah Dadswell (University of Exeter Press) - Kevin Stephens.**

«Победа над Солнцем»: первая футуристическая опера

Под редакцией Розамунд Бартлет и Сары Дадсуэлл

***Stanislavski Studies* is published by The Stanislavski Centre, Rose Bruford College of Theatre and Performance in partnership with the St Petersburg State Academy of Theatre Arts.**



Stanislavski's accumulative practice in *Artists and Admirers* rehearsals (1932-33)

Stefan Aquilina

Introduction: the *Artists and Admirers* rehearsals within Stanislavski's last years of work

The actor's work on "objectives" recurs throughout different phases of Stanislavski's career.ⁱⁱ The term is readily associated with his name and heritage. Bella Merlin notes how traces of working with objectives could already be discerned from Stanislavski's mise-en-scène for the 1898 production of *The Seagull*.ⁱⁱⁱ Their identification was also a major feature within round-the-table analysis, and even the last years of work showed Stanislavski pursuing with marked interest the application of objectives in the creation of psychophysical sequences.^{iv} This is not to say that the work on objectives did not see any alteration throughout these forty years or so of theatre exploration. In fact, whereas the interest in objectives remained constant, Stanislavski can be seen changing the way through which objectives are accessed, for example from a director-centred practice, to discussion, and finally to active improvisation. However, the recurrence of a consideration like objectives points towards a practice that in this article will be referred to as "accumulative". Here I will discuss Stanislavski's accumulative practice as it emerges from the rehearsal notes to a 1933 production of Alexander Ostrovski's *Artists and Admirers*. It points out that rather than negating practices that he would have once held high in esteem – a view emerging from certain quarters – Stanislavski rather sought to bring forward his past practice, that is, accumulate it, to then change it and infuse it as needed to the work at hand. The article also evaluates Stanislavski's last years of work, predominantly defined as the years when he worked most markedly with physical action, in order to explore alternative approaches and techniques used.

Stanislavski could be very critical of his own practice. For example, he opened the notes to *The Government Inspector* in *An Actor's Work on a Role* with a criticism of inspirational work, the approach to the role from the outside, and round-the-table analysis, approaches that he had experimented with at different stages in his career.^v Vasily Toporkov's account of Stanislavski's work offers further evidence of this critical stance. One of the most popular sources that tackles Stanislavski's last years of work, Toporkov's account is framed around the rehearsals of three productions – *The Embezzlers* (1928), *Dead Souls* (1932), and *Tartuffe* (presented posthumously in

1939) – to address Stanislavski’s work on physical action. Such criticism to approaches that were once well regarded appears a number of times in Toporkov’s account, of which the following is a clear example. In this particular case, Stanislavski was not only critical of his past practice but actually seemed to be negating it completely:

At that time he considered the foundation of his system to be the work on physical actions, and he brushed away all that might distract the actors from its significance. When we reminded him of his much earlier methods, he naively pretended that he didn’t understand what we were talking about. Once someone asked:

“What is the nature of the ‘emotional states’ of the actors in this scene?”

Konstantin Sergeyevich looked surprised and said: “
‘Emotional states’ What is that? I never heard of it.”^{vi}

Stanislavski’s focus on physical action during these last ten years or so, is therefore clear.^{vii} This focus is present in the two approaches that characterize these years, namely “the Method of Physical Action” and “Active Analysis”. My article does not go into possible differences between the two, but acknowledges Stanislavski’s prominence on action that traverses the two approaches, as Merlin says: “[i]n both cases, the actor was *drawn* towards physical actions and *away* from worrying about emotion in performance, so that the process actually freed up the actor’s subconscious.”^{viii} While consenting to Stanislavski’s focus on action, my reading of Toporkov’s account and, consequently, of these last years of work, will argue for the presence of a broader range of rehearsal practices. Whereas alternative practices do make a timid appearance in Toporkov’s account, I will argue for a more marked presence of these alternatives sitting alongside the work on physical action.^{ix} In other words, my question is whether Toporkov and modern scholarship on Stanislavski tend to over-emphasize his albeit clear inclination on physical action.

The *Artists and Admirers* rehearsals (1932-33) will serve as a case-study aimed at illustrating my discussion on the diversity of Stanislavski’s rehearsal practises and techniques.^x Written by Alexander Ostrovski in 1881, the play revolves around Aleksandra Negina, a young provincial actress, and her various admirers. The play

reaches its climax when Negina renounces her love for Pyotr (Petya) Meluzov, a young and idealistic university graduate, in order to live with Ivan Velikatov, a landowner whose wealth could buy her success in the theatre. Rehearsals for the Moscow Art Theatre production of this play were located right in the middle of the trajectory that Toporkov developed. In fact, this production opened on 14th. June 1933, when *Dead Souls* had been in the repertoire for six months or so.^{xi} The picture that emerges from the *Artists and Admirers* rehearsals sees Stanislavski calling upon a variety of practices accumulated over the years and which he then incorporated into the rehearsal situations at hand, in the process altering these same practices to respond to the particular rehearsal problems encountered. The rehearsal notes for this production are worth expounding upon for two reasons. Firstly, reference to this production is practically non-existent in English scholarship on Stanislavski as the transcripts still lack a published translation.^{xii} Consequently, this article also serves to introduce this unfamiliar chapter in Stanislavski's career, which explains my relatively extensive quotation from the rehearsal notes.

Secondly, the rehearsals of *Artists and Admirers* stand at an interesting juncture in Stanislavski's career, when the last vestiges of his previous methods, notably, as I will discuss, round-the-table practice, were meeting Stanislavski's emphasis on action. I contend that Stanislavski's last phase of work came out of a collision between round-the-table analysis and physical action. The rehearsal notes corroborate the emphasis on physical action, as Stanislavski himself elucidated a number of times:

You have to search for *action* in both the bits of the whole play and in yours.
[...]

Always, forever, start from yourself, in all the characters you are performing. *It is me*, acting in those given circumstances that the author gives. If I was Negina, how would I act in this or that circumstance? [...]

Do not ever speak and think about feelings and moods. Search for actions. (214; emphasis in original)

You have to know the logic of physical actions and how to perform them correctly, according to organic nature. Previously I thought that, during the moment of creativity, an actor needs this, and that, and a third thing. In fact, tens of various elements. Now I can confirm [that

the actor only needs] one internally justified physical action. *This physical action might be the biggest conquest of the “system”*. (243; emphasis in original)

Consequently, he suggested the actor playing Martyn Narokov should convey his admiration for Negina “through the way you will tie the ribbon on her present, the way you will open the book she is reading, the way you will sit on the chair on which she recently sat” (229). Similarly, Negina’s lack of attention on the Duke is achieved because of the distraction caused “by the bags that she brought with her. She is rustling with them. She is completely occupied by her job. [...] She listens to him but continues dawdling with her bags under the table” (217).

This emphasis on physical action is diluted in *Artists and Admirers* sessions through the presence of rehearsal practices that stress rationality, emotive work, physical characterisation, and even demonstration. The accumulation theory that I will develop substantiates this. I use “accumulation” in a way that recalls Hegel’s dialectical approach:

In a wide sense, Hegel’s dialectic involves three steps: (1) One or more concepts or categories are taken as fixed, sharply defined and distinct from each other. This is the stage of understanding. (2) When we reflect on such categories, one or more contradictions emerge in them. This is the stage of dialectic proper, or of dialectical or negative reason. (3) The result of this dialectic is a new, higher category, which embraces the earlier categories and resolves the contradiction involved in them. This is the stage of speculation or positive reason. Hegel suggests that this new category is a “unity of opposites” [which] [...] change into each other when they are intensified.^{xiii}

Certain techniques that Stanislavski experimented with during different phases of his career might be seen, on a superficial level, as being in contradiction of each other. They emerge as distinct and opposite phenomena ill-suited for reconciliation. In the lineage emerging within Stanislavski acting tradition, this distinction was particularly evident in the tension between emotive memory and physical action, a tension that led to the Lee Strasberg and Stella Adler 1934 dispute.^{xiv} Such an evaluation that stresses contradiction and negation aligns itself to the first and second steps of Hegel’s

dialectics, from which the German philosopher sought to move through the application of the third step. However, whereas Hegel opted for rational reflection as a way out of such dualism, Stanislavski suggested a contention with these techniques that was firmly rooted in practical work. The third step of Hegel's dialectics, "which embraces the earlier categories and resolves the contradiction involved in them", chimes with Stanislavski's accumulative practice. It brings together the various work techniques and approaches developed throughout the years not to negate one another but to actually support a common ground, that is, the work of the actor upon a role. It is in this way that "accumulation" will be treated in this article.

Accumulating features from round-the-table analysis.

I will give some examples of when Stanislavski's accumulative practice was at its clearest. For instance, a number of *Artists and Admirers* rehearsals recall the round-the-table analysis that Stanislavski had experimented with from 1906 right up to the 1920s. Instead of working alone on the creation of a mise-en-scène, the round-the-table approach saw Stanislavski gathering the actors together to examine the play-text. Through a probing methodology that relied heavily on collaborative discussion, participants thus studied details like a play's structure and its inherent actions and objectives, possible relationships between characters, emotional states, and socio-political contexts. The character biographies were given attention to, as was the author's language.^{xv} It was, in actual fact, an analytic contention with a play's text and subtext, one which helped participants to ponder the finer details of a play but also tended, if left unchecked, to overwhelm them with a massive amount of material. Stanislavski's intent with this work was to also counter the accusations of "director-dictator" for which he was known during the first years of the Moscow Art Theatre.^{xvi} In fact, Merlin argued that round-the-table analysis gave creative possibilities to the actors by making them contributors to the work on a production.^{xvii}

The following are some instances when a number of the above round-the-table features – namely, the studies of the author's language, aesthetic plane, and socio-political context – also make an appearance in the *Artists and Admirers* rehearsals. The author's language was given attention to when Stanislavski contrasted Ostrovski to Chekhov to point out the former's writing style and dramaturgical technique: "[Contrary to Chekhov's,] Ostrovski's heroines never succumb to the pressure of life.

They still try to reach their goal, and try to do so by all means” (225).^{xviii} The “exploration of the aesthetic plane”, a further aspect of round-the-table analysis identified by Leach, was also evident when Stanislavski discussed the grotesque.^{xix} According to Stanislavski, there are depths and complexities in the grotesque that go beyond the exaggerated outer dimension to which this aesthetic was often treated: “Show instead the inner world [of the character] [...]. The grotesque does not mean the overdoing of things. [...] [It] offers an unlimited depth of characteristics, but we do not understand it yet. Nowadays, the grotesque is only leading to static images” (227).

The analysis of the play’s socio-political context reinforces the presence in the *Artists and Admirers* rehearsals of certain features that were at one time explored in round-the-table. This analysis was treated differently during two separate rehearsals, on the 16th and 23rd January 1933. The Duke’s unsuccessful marriage proposal to Negina was rehearsed on the 16th. The problem encountered in this rehearsal was that Alla Tarasova, the actress playing Negina, was rushing in answering the Duke, thus spoiling the dramatic development of the scene. Stanislavski suggested the following to slow down Tarasova’s rebuff. He contrasted the nineteenth-century woman, of whom Negina was a representative, with its modern counterpart. The latter was during those first decades of Soviet rule “learning how to manage her life and to behave on the same level as a man” (218), but such equality of thought was not possible for Negina. Consequently, an understanding of the nineteenth century woman was necessary for Tarasova to justify her prolonged reaction to what the Duke was asking, and it was from this point of view that Stanislavski first asked Tarasova to play the role. Such historical truth was not called for in the rehearsal of 23rd January, where a scene between Negina and Petya was rehearsed. While discussing the role of Negina as it had been played by Mariia Ermolova, a celebrated actress of the Russian Silver Age,^{xx} Stanislavski noted how the latter had played the role by accentuating features that were important to her contemporary social context and audiences. However, “we have to come to Ostrovski according to today’s trends, and not like it was [played] before” (225), that is, through the socio-political characteristics evident in the early 1930s when the play was being rehearsed. This change in tack was necessary to answer a new problem that Tarasova was having in her work on the role, that of over-relying her interpretation of Negina on Ermolova’s. The latter had interpreted the role

as one who rejected personal happiness. On his part, Stanislavski suggested a more modern point of view, emphasizing women's right to further their own careers. He also did this to detach Tarasova from Ermolova's interpretation and better steer her towards developing her individual talent, which he held in very high esteem (230).

It is because Stanislavski's practice lent space to accumulation that these two contrasting pieces of advice could be expressed within such a short time frame. Rather than dogmatising the previous practice (the study of the socio-political context in round-the-table) Stanislavski accumulated it as an important part of his rehearsal baggage. Two different developments were given to it, from which the actor and director could then choose in response to particular rehearsal situations. One can be critical of Stanislavski here, in that he can be seen as giving conflicting and consequently confusing examinations of the role and the play. However, the closeness of these two rehearsals shows how easy it was for Stanislavski to navigate seamlessly throughout his accumulated experience.

What emerges from the anecdotes above is a displacement of certain features from their original source at a time when that source had been almost completely abandoned. These rehearsal features are still rationally processed in a way akin to round-the-table analysis. Though also addressing the actor's emotive and imaginative faculties, round-the-table analysis primarily spoke to the actor's rationality. For example, Merlin described this analysis as "cerebral" in nature.^{xxi} Such round-the-table rationality permeates the *Artists and Admirers* rehearsals to fit alongside the more practical and immediate modes characteristic of the work on physical action. The rational mode was present during rehearsals aimed at generating a character's biography, as in the following case:

Petya is used to talk to professors, but he feels uncomfortable next to business people. He talks to them with a tone he uses to state a problem. He is naïve, a bright and childish soul, but in company he is a freak. He is irregular in his gait (he likes to walk on the squares of the parquet), shortsighted and with an absent eloquence. (221)

Relationships between characters were analysed in a similar manner:

Negina moves between three enchanted circles: Petya, Velikato, and the theatre. It is the theatre that wins. Petya leads a modest family life, in a bourgeois surrounding. With Velikato it would be a sinful relationship that would make her seem well-off. Even so, Velikato is her way to the theatre, since he is an admirer of her talent. She is ready to give everything to someone who revives her belief in herself as an actress. Therefore, she doesn't leave with him to become a bourgeois but to renounce herself in the name of art. (225)

The shifts from one dramatic moment to the next lent themselves particularly well to this rational and analytic mode:

The whole transition from one condition to another can be based on [the following]. They [Negina and her mother] thought at first that they had become rich. Then, little by little, things become sorted out and they find out that it is not really so. Negina's words "It will be harder without the salary" cannot be laden with dramatic colors. It is enough to remove the cheerful. If the thermometer was showing 18 degrees and you will suddenly take it outside on the frost, it will still decline from 18 to 17, from 17 to 16, etc. [...] Further on we reach the word "beggary". It is slightly lower than 0 there, but as it usually happens in life, wave away what is unpleasant. (220)^{xxii}

Treating Stanislavski's practice as accumulative also elevates in importance his early techniques and approaches. Round-the-table does not become a temporal bracket in Stanislavski's career, one that was done with when alternative approaches were explored. The accumulative practice treats round-the-table as an important progression in the line that led to his last years of work, especially through its accent on rationality which was subsequently infused with the improvisation explored in Active Analysis.^{xxiii} The analytic part of working on a role in round-the-table invariably took several months. It was also detached from the practical work on the stage, as actors only moved to actual rehearsal when they felt that the work at the table had been exhausted. Such detachment was not evident during the *Artists and Admirers* rehearsals, as the rehearsal of the 23rd January shows. Following a particularly long explanatory intervention from Stanislavski, where Ostrovski's use of

pauses was discussed, an invitation was offered to the actors to try out everything that was “said in practice” (226). Round-the-table analysis was originally detached from active rehearsal on the stage, but the accumulation of some of its features allowed Stanislavski to easily move between different rehearsal modes.^{xxiv}

The presence of emotive work and demonstrations

Treating Stanislavski’s practice as accumulative also calls for a re-evaluation of his last years of activity, during which he might not have been as single minded on physical action as a chronicler like Toporkov made him out to be. This emerges from a rehearsal of the last scene in *Artists and Admirers*, when many of the characters are together on the stage to wish Neginia and Velikatov farewell. Following Neginia’s departure from the train station, Petya starts reflecting on the state that he has found himself in (his loved one has left him to pursue a career in theatre). Rather than consoling him, all the other characters start making fun of his philosophical rhetoric. The actors were having problems with this, as they could not delineate interesting enough stage images. Their behaviours were too similar to one another. Stanislavski’s solution to this particular problem was directed not through physical action but through an emotive angle. He asked the actors to mock Petya in different ways, but instead of suggesting different rhythms or actions, he gave emotive and psychological states for the actors to work with: “Different methods have to be used in mocking Petya. For example: 1) very cheerfully; 2) ironically, while hiding the laughter; 3) with ironical admiration; 4) with enthusiasm; 5) with shock, close to immobility” (223). The importance given to emotive work appears again from a very peculiar exercise which Stanislavski used in another session. The exercise ran as follows:

In order to keep things fresh and to find the truth of the piece, write down a list of a scene’s different feelings, like hatred, gentleness, love, wit, etc. Choose one with your eyes closed, and see how things would be if you were directed by this or that particular feeling. (238)

At roughly the same time, Stanislavski would encourage actors to freshen the work on a particular role by continually fragmenting their physical actions.^{xxv} However, in this particular case he proposed the emotionality inherent in this exercise as a means to revitalize the actor’s work. Such fluidity in his rehearsal practices is testament that his work on physical action did not preclude from a conscious application of more

emotive approaches when it was these that provided more immediate solutions to problems encountered. The following is another emotive consideration present in the rehearsals. Note how in this case emotive states were also processed rationally in a manner that again recalls the round-the-table approach, accentuating the presence of this rehearsal mode during Stanislavski's last years of work:

[Tarasova] So, after all she [Negina] does love [Petya] strongly?

[Stanislavski] Of course she loves him, but how? Quality is everything.

Don't look at human emotions superficially. That's a big sin for actors.

Every passion, like love, jealousy, and so on, has an infinite number of different shades. There's love for a friend, for your mother, for your brother, for your husband, for your lover, there's sinful love, platonic love, gentle love, light and dark love. Each one of them can be a strong love, but they are all different. (241)

Therefore, Stanislavski's practice during these last years of work did not necessarily negate more emotive approaches. It is the order of importance that has changed. Instead of treating emotions as the primary generator of performance material, they are processed analytically *after* "the sequence of actions" (238) is created. Such change of order is characteristic of accumulative practice.^{xxvi} It recurs in Stanislavski's discussion, during *Artists and Admirers* rehearsals, of such approaches as physical characterisation and the observation of life. These practices had once held important positions in Stanislavski's vision, which he sometimes used from which to initiate the work on a role.^{xxvii} In these final years of work, their presence remained but such initiatory position was handed over to physical action. For example: "Check your line in the play [...], and in this way you will approach what is typical of the role's inner life. After this take ten wigs, ten beards, ten moustaches and glue them on in various combinations. *You have to find the look that will best reflect the internal nature*" (235; emphasis in original). A similar example appears when Anastasia Zueva, the actress playing Domna Pantelevna, remarked how she approached a role through the observation of life. Stanislavski was, in principle, not averse to this approach, but he also cautioned the actress not to rely solely on it (229). Stanislavski's accumulative approach did not negate previous practices but rather changed the position and order of importance they hold in the actor's work on a role.

Some practice in *Artists and Admirers* clearly contrasts with a number of rehearsal instances made evident in Toporkov's account, a further proof that Stanislavski's practice was one that accumulated rather than negated previous approaches. One such case concerns the demonstration of form, which is lacking from Toporkov's account but present in the *Artists and Admirers* rehearsals. During rehearsals for *Dead Souls*, Toporkov was finding it difficult to create a bow characteristic of Chichikov, the part he was playing. A short cut in solving this problem might have seen Stanislavski simply showing the bow for Toporkov to imitate. However, instead of demonstrating the bow, Stanislavski suggested the following exercise: "mentally place a drop of mercury on the top of your head and then let it roll slowly down your spine to your heel so that it doesn't fall to the floor. Practise this exercise several times a day."^{xxviii} One *Artists and Admirers* rehearsal shows a different tack. The context is similar to the example of the bow, as an actor was again finding it difficult to accomplish a specific physical task, this time a particular hug referred to as the "bear squeeze" (223). Instead of pushing the actor to a possible path (an exercise) through which he could find his own solution to the problem, Stanislavski in the case of the *Artist and Admirers* rehearsal simply stood up and demonstrated the hug himself in a manner adopted during his first years of activity.^{xxix}

The use of demonstration is therefore one accumulated practice that appears in different rehearsal situations and across different phases of work. The passage of time necessarily affected some change on these techniques, unknowingly perhaps as Stanislavski's knowledge of acting increased, or knowingly even to respond to what he was working on. This change is evident in the juxtaposition between the demonstration of form evident in the bear squeeze anecdote and the demonstration of quality which Stanislavski presented in another *Artists and Admirers* rehearsal. Stanislavski wanted to imprint on his actors that physical actions go beyond the everyday dimension of, for example, entering a room, because they can embody "*the life of the human spirit in a role.*"^{xxx} He started performing a simple everyday action – writing down something on a piece of paper. However, the actors noticed that Stanislavski's focus on this seemingly trivial action was elevating his presence to the extent that "[e]veryone felt very happy at this because we [the actors] were taking part in real creativity" (215). Stanislavski's writing had nothing to do with what was being rehearsed at that moment. In other words, the demonstration was not lifted from the

play but rather served to show the actors the quality that was being asked of them. It is in this way that the demonstration given was a demonstration of quality rather than of form, and proof of the transformative processing that he could give to his own rehearsal methods and accumulated practices.

Implications and conclusion

The accumulation of past rehearsal approaches gives rise to a “baggage of techniques”. This baggage is different to a “bag of tricks”, what Stanislavski refers to as “a ragbag of all kinds of technical tricks.”^{xxxii} Stanislavski takes this latter term to refer to, amongst others, the amassing of a role’s physical features and a director’s hokum.^{xxxiii} These are the production aspects that are most likely to make a strong but fleeting impression on the audience. Acting clichés are a further example of these tricks, as described by Stanislavski in his 1921 essay “On Various Trends in Theatrical Art”: “[Actors-craftsmen] have definite techniques for reading all the roles, ready-made clichés for illustrating all human emotions, and established patterns for aping all human characters.”^{xxxiii} On the other hand, I use the term “baggage of techniques” in relation to the accumulation, developed over a prolonged period of time and possibly across different work contexts, of a set of acting techniques that have been carefully articulated, researched, and systemized, or, in other words, processed in practice. This sense of processing is captured in John Schranz’s description of “luggage”, a term synonymous with “baggage” used to describe the actor’s work:

Luggage is for travellers. Travellers in space, in time. Travellers who choose their most vital needs and carry them with them as precious extensions of themselves, as testimonials of themselves and what they are. Testimonials to their identity, to their past, to their aspirations – testimonials to be produced to others [...].

Travellers who pick up objects all along their long road, objects to remember by, objects to testify in future to their “having been there”, their “having done that”. Objects to be used in the future in places and times where and when none like them would perhaps be available again.^{xxxiv}

Failure to contend with such a distinction between a bag of tricks and a baggage of techniques leads to the accumulation of successful, but deadened, rehearsal or performance moments. This is a danger that Stanislavski veered close to in his portrayal of Dr. Stockman, in *An Enemy of The People*.^{xxxv} The success that he had experienced in early performances made him complacent towards the role. Instead of deepening his understanding of the role he, unknowingly perhaps, accumulated a series of “technical gymnastics” like facial expressions, screwed up eyes, and the two fingers held together. These features served as a series or bag of tricks that he reproduced mechanically from performance to performance.^{xxxvi} In the *Artists and Admirers* rehearsals, Stanislavski was at pains to impress on the actors that successful moments must not be treated with any kind of reverence. They are not one’s treasure chests: “do not dig up your treasure chests in which you store inspired moments from previous rehearsals [or performances]” (231). Such successful moments must be continually challenged and interrogated to deepen one’s grasp on a role, perhaps through the application of an alternative approach accumulated in one’s baggage. While techniques to work on the role were indeed accumulative, this practice did not extend in Stanislavski’s vision to performance moments, the accumulation of which he consistently negated.

Similarly, Stanislavski’s accumulative practice did not extend to the nomenclatures used to delineate different phases in the development of the system. The round-the-table nomenclature was dropped in the 1930s, but its features remained, to be applied within a different work context. Even the term “physical action” itself, or “The Method of Physical Action”, was seen with suspicion by Stanislavski, preoccupied as he was with the danger of limiting the actor’s work to a purely physical dimension.^{xxxvii} In fact, Carnicke says that Stanislavski used the term “Method of Physical Action” only “provisionally.”^{xxxviii} Such suspicion is testament to Stanislavski’s concern with the binding quality of terminology that could hinder the actor’s work rather than facilitate it.^{xxxix} Consequently, the 1930s still found Stanislavski referring to his practice with the more encompassing term of “system”. By then the system had become the accumulated work of a lifetime, a diverse set of techniques and practices searched during different points in time but now brought together not to refute each other but to operate in harmony. Instead of the primary position assigned to physical action by Toporkov, this harmony within Stanislavski’s

accumulative baggage might actually be the main affirmation of these last years of work.

Finally, it is clear that Stanislavski's accumulative practice was in direct contrast with the more negating attitude manifested by a number of his students or collaborators, who often latched onto a particular phase of Stanislavski's work, propagating this one version of his teaching to the exclusion of other approaches. As Grotowski says, "[Stanislavski's] method evolved, but his disciples did not. Stanislavski had disciples for each of his periods, and each discipline stuck to his particular period."^{xi} Such negating attitude is particularly clear in the tug-of-war between Mikhail Kedrov and Maria Knebel, which saw the former firing the latter from the Moscow Art Theatre in 1949 to eliminate her alternative approach to Stanislavski's last teachings.^{xii} As Solovyova writes, Kedrov "was a disciple of the so-called "method of physical action", the *only* approach he acknowledged."^{xiii} The Adler-Strasberg conflict referred to above was a similar case in point.^{xiii} Whilst Kedrov's name will always be synonymous with the Method of Physical Action, Strasberg's with Emotion Memory, and Knebel's with Active Analysis, Stanislavski's practice evidenced a more opening and revolving dimension rooted in an accumulative practice developed over decades of work.

ENDNOTES

ⁱⁱ The term in Russian is "zadacha". It is sometimes translated as "task". See Bella Merlin, *Konstantin Stanislavsky* (London: Routledge, 2003), 160.

ⁱⁱⁱ See, especially, Bella Merlin, *Konstantin Stanislavski* (Oxon: Routledge, 2003), 97-98.

^{iv} This article will especially deal with round-the-table analysis and Stanislavski's last years of work.

^v Konstantin Stanislavski, *An Actor's Work on a Role*, trans. by Jean Benedetti (Oxon: Routledge, 2010), 46.

^{vi} Vasily Toporkov, *Stanislavski in Rehearsal*, trans. by Christine Edwards (New York: Theatre Arts Books, 1979), 157.

This example is corroborated by the next anecdote in the account, in which Stanislavski asked an actress to burn the rehearsal notes for an earlier production of his instead of treating them as some kind of treasure. See also 90 and Konstantin Stanislavski, *My Life in Art*, trans. by Jean Benedetti (Oxon: Routledge, 2008), 253.

^{vii} On the practice developed during these last years of work, with a particular reference made to physical action, see Sharon Marie Carnicke, “Stanislavsky’s system: pathways for the actor,” in Alison Hodge (ed.), *Actor Training* (Oxon: Routledge, 2010), 5-23 and *Stanislavski in focus* (Oxon: Routledge, 2009), 185-206; Merlin, *Konstantin Stanislavsky*, 27-37; Jean Benedetti, *Stanislavski and the Actor* (London: Methuen, 1998), 103-30; and Stanislavski, *An Actor’s Work on a Role*, 3-90.

^{viii} Merlin, *Konstantin Stanislavsky*, 16.

While Benedetti and Robert Leach combine together the Method of Physical Action and Active Analysis, Merlin and Carnicke are very careful to delineate differences between the two approaches. See: Benedetti, *Stanislavski and the Actor*, xiv; Robert Leach, *Stanislavsky and Meyerhold* (Bern: Peter Lang, 2003), 180; Merlin, *Konstantin Stanislavski*, 33; and Carnicke, *Stanislavski in focus*, 192.

^{ix} References in Toporkov to alternative practices to physical action can be found in pages 42-43 (round-the-table), 88-89 (use of stress), 90-91 (inner images), and 102 (improvisation in everyday life).

^x The first rehearsal with Stanislavski to be annotated is 17th December 1932. The last entry is for a rehearsal scheduled on 16th May 1933. Rehearsals notes are by A. Tarasova, G.Kristi, and B. Zona. The rehearsal notes are collected in the Russian volume *Stanislavskii Repetiruet* (Moscow: Moscow Art Theatre, 2000), edited by I. Vinogradskaja. I indicate quotations from this source by giving page numbers in

parenthesis. The translation from Russian specifically commissioned for this article is by Anastasia Lesnikova (Avatar Ltd.). Editing by Maria Kabanova and the author.

^{xi} See Jean Benedetti, *Stanislavski: his life and art* (Methuen: London, 1999), 389.

^{xii} The only source that mentions this production is Benedetti's *Stanislavski: his life and art*, but these references are restricted to one liners saying that the play was in rehearsal or in the repertoire (see 342, 350, 353).

^{xiii} Michael Inwood, *A Hegel Dictionary* (Massachusetts: Blackwell Publishers, 1992), 81-82.

^{xiv} Jonathan Pitches, *Science and the Stanislavsky Tradition of Acting* (London: Routledge, 2006), 86.

^{xv} For a detailed exposition of round-the-table analysis see Stanislavski, *An Actor's Work on a Role*, 98-133.

^{xvi} See Mel Gordon, *The Stanislavsky Technique: Russia* (New York: Applause Theatre Book Publishers), 19.

^{xvii} See Merlin, *Konstantin Stanislavsky*, 15-16.

^{xviii} Another juxtaposition between Ostrovski and Chekhov appears in page 232.

^{xix} Leach, *Stanislavsky and Meyerhold*, 90.

^{xx} See Catherine A. Schuler, *Women in Russian Theatre. The actress in the silver age* (London and New York: Routledge, 1996), especially 76-85.

^{xxi} Merlin, *Konstantin Stanislavski*, 20.

^{xxii} A similar rational approach is also evident in pages 217, 218, 219, 222, 224, 226, 229, and 235.

^{xxiii} On the role of improvisation within the practise of Active Analysis see Sharon Carnicke, "The Knebel Technique: Active Analysis in Practice," in *Actor Training*,

106; Carnicke, *Stanislavski in rehearsal*, 202; and Merlin, *Konstantin Stanislavski*, 32-35.

^{xxiv} On general difficulties encountered in transferring rehearsals onto the big stage see Benedetti, *Stanislavski: his life and art*, 192-93. Benedetti here refers to the 1909 production of *A Month in the Country*. See also the *Artists and Admirers* rehearsals, 244-45.

^{xxv} See steps 7 and 9 of the “plan for the director (and indirectly for the performer) incorporating the Method of Physical Actions in the rehearsal process,” in Gordon, *The Stanislavsky Technique*, 209-10.

^{xxvi} The late presence of ‘emotional memory’ is corroborated in a chart supposedly dictated in 1934 by Stanislavski to Stella Adler, which placed this technique as one of many other aspects of the actor’s work. In Pitches, *Science and the Stanislavsky Tradition of Acting*, 119.

^{xxvii} See Stanislavski, *My Life in Art*, 91-96, 150-53, and 222-26.

^{xxviii} Toporkov, *Stanislavski in rehearsal*, 98.

^{xxix} Demonstration of form (a particular line from the play) makes another appearance in 241-42. On Stanislavski’s use of demonstration in his first years of work see *My Life in Art*, 174-75.

^{xxx} Konstantin Stanislavski, *An Actor’s Work*, trans. by Jean Benedetti (Oxon: Routledge, 2008), 19. Emphasis in original.

^{xxxi} Stanislavski, *My Life in Art*, 254.

^{xxxii} *Ibid.*, 107 and 128-29 and 133-34 respectively.

^{xxxiii} Konstantin Stanislavski, “On Various Trends in Theatrical Art,” in *Selected Works* (Moscow: Ragusa Publishers, 1984), 134.

^{xxxiv} John Schranz and Teatru tal-Bniedem, *Theatre: A Leap Beyond* (Malta:

Foundation of International Studies, 1990), 20.

^{xxxv} The performance opened in 1900 and remained in the repertoire for a number of subsequent seasons. See Stanislavski, *My Life in Art*, 215-18.

^{xxxvi} *Ibid.*, 254.

^{xxxvii} See Tortsov's retort to a student's opinion of physical action during "The Government Inspector" sessions: "I thought we had agreed, you and I, not to quibble over words. Besides which we decided that there was a great deal of psychological in the physical and a great deal of physical in the psychological", in *An Actor's Work on a Role*, 55. See a similar reference in page 57.

^{xxxviii} Carnicke, *Stanislavski in focus*, 189.

^{xxxix} On possible negative repercussions emerging from the use of terminology see Eugenio Barba, *The Paper Canoe*, trans. by Richard Fowler (London: Routledge), 138-39.

^{xl} Jerzy Grotowski, *Towards a poor theatre* (London: Methuen, 1975), 174. See also Carnicke, *Stanislavski in focus*, 11.

^{xli} See also Carnicke, *Stanislavski in focus*, 191.

^{xlii} Inna Solovyova, "The Theatre and Socialist Realism, 1929-1953," 356, in Robert Leach and Viktor Borovsky (eds.), *A History of Russian Theatre* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999). Emphasis added.

^{xliii} See also Benedetti, *Stanislavski: his life and art*, 351-52.

Накопленная практика Станиславского на репетициях «Талантов и поклонников» (1932-33)

Стефан Аквилина

Вступление: репетиции «Талантов и поклонников» в контексте последних лет деятельности Станиславского

Тема актерских «задач» возникает на разных этапах творчества Станиславского^{xliv}. Термин «задача» привычно ассоциируется с именем и наследием режиссера и педагога. Белла Мерлин отмечает, что признаки работы над задачами можно обнаружить в режиссуре Станиславского еще в 1898 г., в процессе постановки «Чайки»^{xliv}. Определение задач было также важным аспектом застольного периода работы над спектаклем, и даже на примере последних лет деятельности Станиславского видно, с каким интересом он применял метод задач в создании психофизической последовательности^{xliv}. Это не значит, что метод задач не претерпел никаких изменений в течение сорока лет театральных поисков. В сущности, Станиславский не терял интереса к задачам, и можно проследить, как менялся способ работы над ними: например, от метода, в центре которого стоял режиссер, к общей дискуссии и, наконец, к импровизации. Тем не менее, факт постоянного присутствия задач в работе Станиславского позволяет говорить о практике, которая в данной статье названа «накопленной». Предметом моих рассуждений стала накопленная практика Станиславского, подтвержденная записями репетиций постановки «Талантов и поклонников» Александра Островского (1933). Постоянно возникающая тема задач позволяет сделать вывод о том, что – вместо того, чтобы отрицать методики, некогда бывшие в большом почете у Станиславского (а именно такая точка зрения периодически звучит), – режиссер, напротив, старался опереться

на свой былой опыт, т.е., накапливать его, а потом, кое-что в нем изменив, использовал его в работе, которая велась в тот момент. В статье также освещены последние годы деятельности Станиславского, преимущественно определяемые как период, когда он главным образом работал с методом физического действия, чтобы показать другие методы и приемы, использовавшиеся им в то время.

Станиславский мог весьма критически относиться к собственной практике. Например, записи в «Работе актера над ролью», посвященные «Ревизору», начинаются с критики умозрительного подхода к роли, приближения к ней извне и застольного разбора – методов, опробованных им на разных этапах деятельности^{xliii}. В повествовании Василия Топоркова о творчестве Станиславского можно также найти доказательства этой критики. Один из наиболее востребованных источников, посвященных позднему периоду деятельности Станиславского, рассказ Топоркова строится вокруг репетиций трех спектаклей – «Растратчики» (1928), «Мертвые души» (1932) и «Тартюф» (показанный уже после смерти Станиславского в 1939 г.) – и служит свидетельством работы мэтра с методом физических действий. Такой критический пересмотр методик, некогда высоко ценившихся, нередко встречается в книге Топоркова. Приведем пример – в данном конкретном случае Станиславский не просто критически пересматривал былой опыт, но и, по-видимому, полностью его опровергал:

«В то время он [Станиславский – *А. Ш.*] считал основой своей системы метод физических действий и отмахивался от всего, что могло отвлечь актеров от значения этого метода. Когда мы

напоминали ему о его более ранних методах, он наивно делал вид, что вовсе не понимает, о чем идет речь. Однажды кто-то спросил:

– Какова природа ‘эмоциональных состояний’ актеров в этой сцене?

Константин Сергеевич спросил с удивленным видом:

– ‘Эмоциональные состояния’? Что это? Никогда о таком не слышал»^{xliii}.

Становится ясно, что в последнее десятилетие Станиславский отдавал предпочтение физическим действиям^{xliii}. Это особенно очевидно, если взглянуть на два метода, характеризующих эти годы, а именно – «метод физических действий» и «метод действенного анализа». В данной статье я не углубляюсь в различия между двумя методами, но отмечаю ту важность, которую Станиславский придавал действию, что и отражено в обоих методах. Мерлин говорит об этом так: «В обоих случаях актер был *вовлечен* в физические действия, чтобы *отвлечься* от мыслей об эмоциях, и этот процесс позволял высвободить подсознание актера»^{xliii}. Хотя я согласен с тем фактом, что в тот период Станиславский сосредоточился на действии, мне хотелось бы – на основе книги Топоркова и, соответственно, свидетельств о последних годах творчества Станиславского – продемонстрировать наличие в его работе более широкого спектра репетиционных методик. Несмотря на то, что в книге Топоркова альтернативные методики представлены весьма скромно, я готов утверждать, что они явно присутствовали в практике Станиславского наряду с методом физических действий^{xliii}. Иными словами, мой вопрос заключается в том, не слишком ли сильно акцентируют Топорков и современные

исследователи значение метода физических действий, хотя, конечно же, этот метод сыграл в работе Станиславского важную роль.

На примере репетиций «Талантов и поклонников» (1932-33 гг.) мы рассмотрим разнообразие репетиционных методик и приемов Станиславского^{xliii}. Главная героиня этой пьесы, созданной Александром Островским в 1881 г., – Александра Негина, молодая провинциальная актриса, окруженная поклонниками. Пьеса достигает кульминации, когда Негина отказывается от любви к Петру (Пете) Мелузову, молодому, идеалистически настроенному выпускнику университета, предпочтя ему Ивана Великатова, землевладельца, чье богатство поможет ей добиться успехов на театральном поприще.

Репетиции этой пьесы в Московском Художественном театре в точности совпали с центром траектории, выстраиваемой Топорковым. По сути дела, премьера состоялась 14 июня 1933 г., когда «Мертвые души» уже около полугода были в репертуаре^{xliiii}. На материале репетиций «Талантов и поклонников» становится ясно, что Станиславский обращался к широкому диапазону методик, накопленных в течение долгих лет, и по мере необходимости внедрял их в репетиционный процесс, чтобы решить те или иные проблемы, возникающие во время работы. Репетиционные записи к этой постановке нуждаются в пояснениях по двум причинам. Во-первых, спектакль практически не упоминается в английских исследованиях творчества Станиславского, поскольку опубликованного перевода записей до сих пор нет^{xliiii}. Следовательно, целью данной статьи также является рассказать об этой малознакомой главе творчества Станиславского, в связи с чем я буду часто цитировать записи репетиций.

Во-вторых, репетиции «Талантов и поклонников» представляют собой интересную веху в деятельности Станиславского, когда остаточные явления его былых методов (в особенности, застойного периода, как будет продемонстрировано в дальнейшем) пересеклись с новым интересом режиссера к действию. Я готов утверждать, что поздний период творчества Станиславского порожден столкновением методов застойного разбора и физических действий. Репетиционные записи подтверждают, что упор был сделан на физические действия, и Станиславский неоднократно прояснял этот вопрос:

«Вы должны искать *действие* и в кусках всей пьесы целиком, и в ваших собственных. [...]

Всегда, всегда идите от себя, во всех персонажах, которых вы играете. Это я, действующий в предлагаемых обстоятельствах, заданных автором. Если бы я был Негиной, как бы я действовал в этом или в другом случае? [...]

Никогда не говорите и не думайте о чувствах и настроениях. Ищите действия. (214; курсив оригинала)

Вы должны знать логику физических действий и то, как исполнять их правильно, в соответствии с органическими законами природы. Раньше я полагал, что в момент творчества актеру нужно и то, и другое, и третье. В сущности, десятки разных элементов. Теперь я могу с уверенностью сказать, [что актеру нужно только] лишь внутренне оправданное физическое

действие. *Это физическое действие, возможно, и есть самое
главное завоевание “системы”.*» (243; курсив оригинала)

Следовательно, Станиславский предлагал актеру, исполнявшему роль Мартына Нарокова, выражать свое восхищение Негиной «посредством того, как вы завязываете ленточку на ее подарке, как вы открываете книгу, которую она читает, как вы садитесь на стул, где она сидела недавно» (229). По аналогии с этим, невнимание Негиной к князю объясняется тем, что она отвлеклась «на свертки, которые принесла. Она возится с ними. Она полностью погружена в это занятие. [...] Она слушает его, но продолжает рыться в свертках под столом» (217).

Акцент на физическом действии не так уж силен в репетициях «Талантов и поклонников» в связи с использованием репетиционных методик, основанных на рациональности, работе над эмоциями, физических характеристиках и даже демонстрации. Теория накопления, о которой я буду говорить подробно, также подтверждает это. Я использую термин «накопление» в контексте, напоминающем о диалектическом методе Гегеля:

«В широком смысле диалектика Гегеля предполагает три ступени:

(1) Несколько концепций или категорий рассматриваются как неизменные, четко определенные и отличные друг от друга. Это ступень понимания (тезис). (2) Когда мы размышляем об этих категориях, в них начинают проявляться противоречия. Это ступень диалектической логики или логики отрицания (антитезис). (3) В результате этой диалектики образуется новая,

более высокая категория, объединяющая предыдущие и разрешающая противоречия, присутствующие в них. Это ступень рассуждений или позитивной логики (синтез). Гегель полагает, что эта новая категория – “единство противоположностей”, [которые] [...] превращаются друг в друга в результате их усиления». ^{xliii}

Некоторые методы, с которыми Станиславский экспериментировал на разных этапах деятельности, могут с поверхностной точки зрения показаться противоречащими друг другу. Они отчетливо предстают как явления, диаметрально противоположные, соединение которых не представляется возможным. Если взглянуть на традицию актерского мастерства, опирающуюся на творчество Станиславского, подобные расхождения особенно очевидны в случае с эмоциональной памятью и физическим действием – противоречия между двумя этими понятиями привели к спору Ли Страсберга и Стеллы Адлер в 1934 г. ^{xliii} Таким образом, первая и вторая ступени диалектики Гегеля содержали противоречия и отрицания, и преодолеть их немецкий философ рассчитывал благодаря третьей ступени. И если Гегель отдавал предпочтение рациональным размышлениям для разрешения этой двойственности, то Станиславский предлагал полемику между методами, глубоко укорененную в практической работе. Третья ступень диалектики Гегеля, «объединяющая предыдущие и разрешающая противоречия, присутствующие в них», перекликается с накопленной практикой Станиславского. Она позволяет объединить различные методы и приемы, созданные в течение долгих лет так, чтобы они не опровергали друг друга, а служили общему делу, т.е., работе

актера над ролью. Именно в этом контексте рассматривается «накопление» в этой статье.

Накопленные методики застольного разбора

Приведу несколько наиболее ярких примеров накопленной практики Станиславского. Скажем, некоторые репетиции «Талантов и поклонников» напоминают о застольном разборе, который Станиславский практиковал с 1906 г. по 1920 г. Вместо того, чтобы одному работать над созданием мизансцены, Станиславский предпочитал собирать актеров вместе, чтобы разбирать текст пьесы. С помощью методологии, основанной на пробах и совместной дискуссии, участники изучали такие особенности пьесы, как структура, действия и задачи, возможные отношения между персонажами, эмоциональные состояния и социально-политический контекст. Кроме того, уделялось внимание биографиям персонажей, а также языку автора^{xliii}. По сути дела, это был полемический анализ текста и подтекста пьесы, помогавший участникам спектакля обдумывать тонкости произведения; однако, если этот процесс выходил из-под контроля, актеры буквально тонули в материале. Станиславский также хотел опровергнуть обвинения в том, что он «режиссер-диктатор», выдвигавшиеся против него в первые годы существования Московского Художественного театра^{xliii}. В частности, Мерлин утверждает, что застольный разбор открывал для актеров творческие возможности, поскольку их вклад в работу над спектаклем становился более весомым.^{xliii}

Рассмотрим несколько примеров того, как подобные методики застольного разбора – а именно, изучение авторского языка, эстетическая плоскость и социально-политический контекст – проявляются и во время репетиций «Талантов и поклонников». Станиславский с особым вниманием отнесся к языку автора, когда противопоставил Островского Чехову, чтобы подчеркнуть стиль Островского и его драматургическую технику: «[В отличие от Чехова] героини Островского никогда не сгибаются под бременем жизни. Они всегда пытаются достичь своей цели и добиваются этого любыми способами» (225).^{xliii}

«Изучение эстетической плоскости», еще одного аспекта застольного разбора, определенного Личем, стало очевидным тогда, когда Станиславский заговорил о гротеске^{xliii}. По мнению режиссера, в гротеске существуют глубины и сложности, находящиеся за пределами того преувеличенного внешнего измерения, с которым эта эстетика обычно ассоциируется: «Вместо этого покажите внутренний мир [персонажа] [...]. Гротеск не означает, что нужно утрировать. [...] [Он] предлагает бесконечную глубину характеристик, но мы этого еще не понимаем. В наши дни гротеск приводит только к статичным образам» (227).

Анализ социально-политического контекста пьесы позволяет обнаружить в репетиционном процессе «Талантов и поклонников» черты, также присутствовавшие во время застольного периода. Отношение к этому анализу отличалось во время двух репетиций: 16 и 23 января 1933 г. Неудавшуюся попытку князя добиться расположения Негиной репетировали 16-го. Проблема, возникшая на этой репетиции, заключалась в том, что Алла Тарасова, игравшая Негину, торопилась ответить князю и тем самым сводила на нет драматическое

развитие сцены. Станиславский предложил следующий способ, позволяющий замедлить бурную реакцию Тарасовой. Режиссер противопоставил женщин XIX века, представительницей которых была Негина, своим современницам. Женщина первых десятилетий советской власти «училась управлять собственной жизнью и вести себя на равных с мужчиной» (218), но для Негиной такое равенство мышления было невозможным. Следовательно, понимание женщины XIX века было необходимо Тарасовой, чтобы она могла оправдать замедленную (с современной точки зрения) реакцию на предложение князя, и именно с этих позиций Станиславский впервые попросил Тарасову сыграть роль. Такой исторической правды не требовалось на репетиции 23 января, когда проходили сцену между Негиной и Петей. Говоря о том, как роль Негиной играла Мария Ермолова, знаменитая актриса второй половины XIX века^{xliii}, Станиславский отмечал, что Ермолова играла эту роль, подчеркивая те особенности, что были важны для современного ей социального контекста и публики ее времени. Тем не менее, «мы должны подходить к Островскому в соответствии с тенденциями современности, а не так, как его [играли] раньше» (225), то есть, нужно взглянуть на драматурга через призму социально-политических характеристик, свойственных началу 1930 гг., когда шла работа над пьесой. Это изменение тактики было необходимо, чтобы разобраться с новой проблемой, вставшей перед Тарасовой во время работы над ролью: в трактовке этой роли она слишком полагалась на Ермолову. Последняя трактовала образ Негиной как женщины, отказавшейся от личного счастья. Со своей стороны Станиславский предлагал более современный взгляд на эту роль, подчеркивая право женщин делать карьеру. Он также хотел, чтобы Тарасова

перестала зависеть от трактовки Ермоловой, и старался направить силы актрисы на развитие ее собственного таланта, высоко им ценимого (230).

Именно по той причине, что практика Станиславского предполагала возможность накопления, режиссер мог высказать две таких разных рекомендации за столь короткий период. Вместо того, чтобы превращать уже существующую практику в догму (имеется в виду изучение социально-психологического контекста во время застольного периода), Станиславский приобщал ее к своему репетиционному арсеналу. Таким образом, у нее было два разных пути развития, из которых актер и режиссер могли выбирать в зависимости от того, каковы были требования той или иной репетиционной ситуации. Кому-то покажется, что Станиславский заслуживает критики, поскольку он предлагает противоречащие друг другу, а значит, сбивающие с толку трактовки роли и пьесы. Тем не менее, близость по времени двух этих репетиций показывает, с какой легкостью, как плавно продвигался Станиславский по пути своего накопленного опыта.

Впечатление, складывающееся у нас благодаря эпизодам, изложенным выше, объясняется тем, что некоторые детали были отделены от своего источника в то время, когда сам источник был почти полностью забыт. Эти репетиционные детали подвергаются рациональному осмыслению способом, напоминающим о практике застольного периода. Хотя работа за столом призвана разбудить эмоции и воображение актера, прежде всего она обращена к разуму актера. Например, Мерлин называла этот способ разбора «рациональным» по природе^{xliii}. Такая рациональность, присущая застольному периоду, пронизывает

репетиции «Талантов и поклонников», соседствуя с более практичными и спонтанными формами работы, характерными для процесса физических действий. Рациональный метод присутствовал во время репетиций, направленных на создание биографии персонажа, как, например, в таком случае:

«Петя привык беседовать с профессорами, но чувствует себя неуютно рядом с деловыми людьми. Он говорит с ними таким тоном, словно обозначает проблему. У него наивная, светлая и детская душа, но в обществе он урод. У него неправильная походка (он любит перепрыгивать с одной паркетины на другую), он близорук и косноязычен». (221)

Отношения персонажей анализировались схожим образом:

«Негина оказалась между трех заколдованных кругов: Петя, Великатов и театр. Побеждает театр. Петя ведет скромную семейную жизнь, в мещанской обстановке. С Великатовым ее [Негину] ждет греховная связь, которая принесет ей финансовое благополучие. И все же Великатов – ее путь в театр, поскольку он поклонник ее таланта. Она все готова отдать тому, кто возродит ее веру в ее талант. Значит, уход с Великатовым это не обмещанивание, а, наоборот, отрешение от себя ради искусства». (225)

Этот рациональный, аналитический подход особенно хорошо проверяется на переходах от одного драматического момента к другому:

«Весь переход от одного состояния к другому может быть основан на [следующем]. Они [Негина и ее мать] сперва подумали, что разбогатели. Потом постепенно ситуация прояснилась, и они поняли, что это не так. Слова Негиной: “Да, теперь труднее будет, без жалованья-то” нельзя отягощать драматическими тонами. Достаточно просто убрать бодрость. Если градусник показывает 18 градусов и вы внезапно выносите его на мороз, температура все равно будет опускаться с 18 до 17, с 17 до 16 и т.д. [...] Позднее мы доходим до слова “нищенство”. Это уже немного ниже 0, но, как обычно случается в жизни, гоните от себя мысли о неприятном». (220)^{xliii}

Восприятие практики Станиславского как накопленной также усиливает важность его более ранних методик и приемов. Застольный разбор – уже не временное явление, в котором больше не нуждаются, когда эксперименты с альтернативными методами закончены. С позиций накопленной практики застольный период – важный шаг в том направлении, в котором шла работа Станиславского в последние годы, в особенности, если вспомнить, что упор был сделан на рациональность (а к ней впоследствии была добавлена импровизация, рассматриваемая в методе действенного анализа)^{xliii}. Аналитический аспект работы над ролью в застольном разборе неизменно требовал нескольких месяцев. Кроме того, он был отделен от практической работы на сцене, поскольку актеры начинали репетировать только тогда, когда чувствовали, что исчерпали возможности работы за столом. Как показывает репетиция 23 января, такое разделение не было очевидным во время работы над «Талантами и

поклонниками». После особенно долгих разъяснений Станиславского, рассуждавшего о паузах у Островского, актерам было сделано предложение попробовать все, что «говорилось на практике» (226). Изначально застольный разбор был отделен от активных репетиций на сцене, но накопление некоторых его особенностей позволило Станиславскому легко переходить от одного репетиционного метода к другому^{xliii}.

Присутствие работы с эмоциями и демонстрации

Если мы рассматриваем практику Станиславского как накопленную, необходимо по-новому взглянуть и на последние годы его деятельности, когда он, возможно, не был настолько сосредоточен на физическом действии, как это старались показать летописцы вроде Топоркова. Это становится ясно из репетиции последней сцены «Талантов и поклонников», где многие персонажи оказываются на сцене вместе, чтобы попрощаться с Негиной и Великатовым. После отъезда Негиной с железнодорожной станции Петя начинает рассуждать о том состоянии, в котором он оказался (возлюбленная оставила его ради карьеры в театре). Вместо того, чтобы его утешать, остальные персонажи начинают потешаться над его философской риторикой. У актеров с этим возникли проблемы – им не удавалось создать по-настоящему интересные сценические образы. Поведение разных героев получалось слишком однообразным. Станиславский решил эту проблему не через физическое действие, а через эмоциональный аспект. Он попросил актеров насмехаться над Петей по-разному, но вместо того, чтобы предложить актерам разные ритмы или действия, он подсказал им эмоциональные и психологические состояния:

«Нужно использовать разные методы, когда вы насмехаетесь над Петей.

Например: 1) очень бодро; 2) иронично, при этом скрывая смех; 3) с ироничным восхищением; 4) с энтузиазмом;

5) потрясенно, почти теряя дар речи» (223). Важность, придаваемая эмоциональной работе, снова проявляется в особом упражнении, использованном Станиславским на другой репетиции. Упражнение проходило таким образом:

«Чтобы сохранять свежесть ощущений и найти правду этого эпизода, составьте список разных чувств в этой сцене, например, ненависть, нежность, любовь, остроумие и т.д. Выберите одну из этих эмоций с закрытыми глазами и посмотрите, какими предстали бы вещи, если бы вами руководило то или другое чувство». (238)

Примерно в то же время Станиславский призывал актеров освежить работу над конкретной ролью, постоянно дробя физические действия^{xliii}. Тем не менее, в данном конкретном случае он говорил об эмоциональности, свойственной этому упражнению, как о способе оживить работу актера. Такое плавное перетекание одной репетиционной практики в другую свидетельствует о том, что работа Станиславского над физическим действием не препятствовала сознательному применению более эмоциональных приемов, если они могли обеспечить спонтанные решения проблем. Ниже приведем еще один пример эмоционального подхода, применявшегося на репетициях. Заметим, что в этом случае эмоциональные состояния рассматривались и с помощью рационального

метода, что, опять-таки, напоминает технику застольного разбора и подтверждает ее присутствие на репетициях Станиславского в последние годы:

«[Тарасова] Так что же, она [Негина] все-таки сильно любит [Петю]?

[Станиславский] Конечно, она его любит, но как? Качество – это главное. Не смотрите на человеческие эмоции поверхностно. Это для актеров большой грех. Каждая страсть – любовь, ревность и так далее – обладает бесконечным числом разных оттенков.

Существует любовь к другу, к матери, к брату, к мужу, к возлюбленному, есть греховная любовь, платоническая любовь, нежная любовь, любовь светлая и темная. Каждая из них может быть сильной любовью, но все они разные». (241)

Таким образом, практика Станиславского в последние годы его деятельности далеко не всегда отторгала более эмоциональный подход. Просто иерархия изменилась. Вместо того, чтобы относиться к эмоциям как к основному источнику материала спектакля, актеры аналитически рассматривают эмоции *после* того, как создана «цепочка действий» (238). Такая перемена мест слагаемых характерна для накопленной практики^{xliii}. Эта тема возникает в речах Станиславского, произнесенных на репетициях «Талантов и поклонников», где он говорит о таких методиках как физические характеристики и жизненные наблюдения. Данные методики некогда играли важную роль в видении Станиславского, и порой он использовал их, чтобы инициировать работу над ролью^{xliii}. В последние годы они все еще

присутствовали в его арсенале, но теперь роль катализатора была передана физическому действию. Например: «Взгляните на ваши реплики в пьесе [...] и тогда вы сможете приблизиться к тому, что является характерным для внутренней жизни роли. Потом возьмите десять париков, десять бород, десять пар усов и примеряйте их в разных комбинациях. *Вы должны найти тот образ, который лучше всего отразит внутреннюю природу*» (235; курсив оригинала).

Похожий пример: Анастасия Зуева, исполнительница роли Домны Пантелеевны, сообщала, что искала свой образ посредством жизненных наблюдений. Станиславский в принципе не возражал против такого подхода, но предупреждал актрису, чтобы она не опиралась исключительно на него (229).

Таким образом, накопленная практика Станиславского не отвергала предыдущих методик, а скорее меняла занимаемое ими место в иерархии средств, используемых актером в работе над ролью.

Некоторые из репетиционных методик в «Талантах и поклонниках» явно контрастируют с приемами, освещенными в летописи Топоркова, что является еще одним доказательством следующего: практика Станиславского накапливала былые методы, а не отрицала их. Один из таких случаев касается демонстрации формы – это отсутствует в отчете Топоркова, зато есть в записях репетиций «Талантов и поклонников». Во время репетиций «Мертвых душ» у Топоркова не получалось создать дугу характера Чичикова (эту роль он исполнял). На первый взгляд, проще простого было бы, если бы Станиславский просто продемонстрировал Топоркову дугу, а тот бы ее повторил. Но вместо того, чтобы демонстрировать, Станиславский предложил такое упражнение: «Вообразите, что на голове у вас капля ртути, и вы должны сделать так, чтобы

она медленно катилась у вас по позвоночнику, но при этом не упала на пол. Повторяйте это упражнение несколько раз в день»^{xliii}. В одной из репетиций «Талантов и поклонников» проявилась другая тактика. Ситуация подобна той, что была в приведенном выше примере с дугой; на сей раз, у актера возникли трудности с выполнением конкретного физического задания – объятий, обозначенных как “медвежьи” (223). Но в этом случае, вместо того, чтобы подталкивать актера к возможному пути (упражнению), посредством которого он бы найти собственное решение проблемы, Станиславский на репетиции просто встал и показал объятие сам, применив, таким образом, метод, использовавшийся им в первые годы деятельности^{xliii}.

Таким образом, использование демонстрации – это пример накопленной практики, проявляющейся в разных репетиционных ситуациях и на различных этапах работы. С течением времени эти методики непременно менялись; возможно, это происходило само по себе, по мере углубления знаний Станиславского об актерском мастерстве, а возможно, совершалось вполне осознанно – в зависимости от материала, над которым он работал. Эти изменения заметны, если противопоставить демонстрацию формы в ситуации с медвежьими объятиями и демонстрацию содержания, проведенную Станиславским во время другой репетиции «Талантов и поклонников». Режиссер хотел, чтобы актеры запомнили следующее: физические действия выходят за пределы повседневного измерения (например, в ситуации, когда человек просто входит в комнату), потому что могут воплотить *«жизнь человеческого духа роли»*^{xliii}. Станиславский начал выполнять простое повседневное действие: что-то записывать на листке бумаги. Однако актеры

заметили, что сосредоточенность мастера на этом вроде бы банальном действии настолько усиливала ощущение его присутствия, что «[в]се почувствовали от этого огромную радость, поскольку мы [актеры] принимали участие в настоящем творчестве» (215). То, что Станиславский записывал, не имело ни малейшего отношения к теме репетиции. Иными словами, демонстрация не была напрямую связана с пьесой, а скорее служила для того, чтобы показать актерам, какого содержания от них добивались. В этом случае демонстрация является скорее демонстрацией содержания, нежели формы, и примером того, как Станиславский преображал свои репетиционные методы и накопленную практику.

Выводы и заключение

Накопление репетиционных технологий, использованных в прошлом, становится «багажом методов». Этот багаж отличается от того, что Станиславский называет «мешком всяких приемов»^{xliii}. Режиссер использует этот термин, говоря, помимо всего прочего, о совокупности физических свойств роли и о режиссерской хитрости^{xliii}. Иные постановочные аспекты, безусловно, произведут на публику сильное, хоть и мимолетное впечатление. Актерские клише – еще один пример такого рода приемов, что было описано Станиславским в его статье 1921 г. «О различных направлениях в театральном искусстве»: «[Актерам-ремесленникам] нужны определенные приемы чтения всех ролей, им нужны готовые штампы для иллюстрации всех человеческих чувств, им нужны установленные трафареты для передразнивания всех человеческих образов»^{xliii}. С другой стороны, я использую термин «багаж

методов» в отношении процесса, протекавшего в течение длительного периода времени и, возможно, в разных рабочих контекстах: речь идет о накоплении актерских методик, которые были тщательно сформулированы, изучены и систематизированы; иными словами, опробованы на практике. Значение этого понятия хорошо передано в описании Джоном Шранцем «багажа» (“luggage”), синонима слова «багаж» (“baggage”), используемого для описания работы актера:

«Багаж (“luggage”) существует для путешественников.

Путешественников в пространстве, во времени.

Путешественников, выбирающих все самое необходимое и везущих это в качестве драгоценного продолжения самих себя, в качестве свидетельства того, кто они и что собой представляют. Свидетельств их подлинности, их прошлого, их устремлений – свидетельств, предназначенных для предъявления другим [...].

Путешественники, собирающие предметы на протяжении всего своего долгого пути, предметы, которые они будут помнить, предметы, которые в будущем станут свидетелями того, что их хозяева “были здесь”, “делали это”. Те предметы, что будут использованы в тех местах и в то время, где и когда они, возможно, окажутся уникальными»^{xliii}.

Неумение справляться с таким различием между мешком приемов и багажом методов приводит к накоплению успешных, но безжизненных моментов репетиций или спектакля. Это опасная черта, к которой приблизился

Станиславский в своем изображении доктора Штокмана в пьесе «Враг народа»^{xliii}. Успех, пришедший с ранними спектаклями, дал ему ощущение самоуспокоения по отношению к роли. Вместо того, чтобы углублять свое понимание роли, Станиславский, возможно, сам того не сознавая, запасся арсеналом «технической гимнастики» (мимика, прищуренные глаза, два пальца, соединенные вместе). Это и был мешок приемов, механически воспроизводимый Станиславским из спектакля в спектакль^{xliii}. Репетируя «Таланты и поклонники», режиссер изо всех сил старался внушить актерам, что успешные моменты нужно воспринимать без тени благоговения. Это не сундуки с сокровищами: «Не копайтесь в своих сундуках с сокровищами, где вы храните моменты вдохновения, пережитые во время других репетиций [или спектаклей]» (231). Такие мгновения нужно постоянно подвергать сомнению и изучению, чтобы углублять и расширять понимание роли, возможно, путем применения альтернативного метода, находящегося в багаже. И хотя методики работы над ролью и в самом деле накапливались, эта практика не распространялась на отношение Станиславского к моментам спектакля, накопление которых он неизменно отвергал.

Подобным же образом накопленная практика Станиславского не распространялась на терминологию, используемую для обозначения различных этапов в развитии системы. Терминология, связанная с застойным периодом, получила отставку в 1930 гг., но ее черты сохранялись и использовались в ином рабочем контексте. Даже сам термин «физическое действие» или «метод физических действий» рассматривался Станиславским с недоверием, поскольку режиссер был крайне обеспокоен угрозой того, что творчество актера может

быть сведено к чисто физическому измерению^{xliii}. По сути дела, Карнике утверждает, что Станиславский использовал термин «метод физических действий» только «временно»^{xliii}. Такое недоверие является свидетельством обеспокоенности режиссера тем, что терминология обладает сковывающим свойством и может помешать, а не помочь актеру в его творчестве^{xliii}.

Вследствие этого в 1930 гг. Станиславский употреблял по отношению к своей практике всеохватный термин «система». К тому времени система стала результатом труда всей его жизни, разнообразным арсеналом методик и приемов, освоенных в разные периоды времени, но теперь объединенных не для того, чтобы опровергать друг друга, а для того, чтобы сосуществовать гармонично. Поэтому вполне возможно, что не примат метода физических действий, на котором настаивал Топорков, а именно эта гармония в багаже накопленных Станиславским методов и является основным итогом последних лет его творчества.

Наконец, очевидно, что накопленная практика Станиславского открыто противоречила позициям некоторых его студентов или соратников, более склонных к отрицанию и нередко предпочитавших пропагандировать какой-то один этап творчества мастера, при этом отвергая другие его методы. По словам Гротовского, «Метод [Станиславского] развивался, а его ученики нет. У Станиславского были ученики в каждый из периодов его деятельности, и каждый ученик твердо стоял на позициях этого конкретного периода»^{xliii}.

Такая склонность к отрицанию особенно очевидна на примере перетягивания каната между Михаилом Кедровым и Марией Кнебель, когда первый даже уволил вторую из Московского Художественного театра в 1949 г., чтобы

искоренить ее альтернативный подход к учениям Станиславского последних лет^{xliii}. По мнению Соловьевой, Кедров «был последователем так называемого “метода физических действий”, *единственного* подхода, который он признавал»^{xliii}. Упомянувшийся выше конфликт между Адлер и Страсбергом – явление того же порядка^{xliii}. И если имя Кедрова всегда будет синонимом метода физических действий, имя Страсберга – синонимом эмоциональной памяти, а имя Кнебель будет ассоциироваться с действенным анализом, то деятельность Станиславского служит доказательством существования более обширного и подверженного обновлению измерения, уходящего корнями в накопленную практику, создававшуюся в течение десятилетий.

ПРИМЕЧАНИЯ

^{xliii} Русское название термина – “задача”. На английский он иногда переводится как “task”. См.: Bella Merlin, *Konstantin Stanislavsky* (London: Routledge, 2003), 160.

^{xliii} См., в частности: Bella Merlin, *Konstantin Stanislavski* (Oxon: Routledge, 2003), 97-98.

^{xliii} В этой статье будут главным образом освещены аспекты застойного периода и последние годы деятельности Станиславского.

^{xliii} Konstantin Stanislavski, *An Actor's Work on a Role*, trans. by Jean Benedetti (Oxon: Routledge, 2010), 46.

^{xliii} Vasily Toporkov, *Stanislavski in Rehearsal*, trans. by Christine Edwards (New York: Theatre Arts Books, 1979), 157.

Этот пример подкреплён следующей историей в летописи Топоркова, где Станиславский просит актрису сжечь репетиционные записи, оставшиеся от

другой постановки, вместо того, чтобы хранить их как некое сокровище. См.

также: 90 and Konstantin Stanislavski, *My Life in Art*, trans. by Jean Benedetti (Oxon: Routledge, 2008), 253.

^{xliii} О практике, которая была в ходу у Станиславского в последние годы – с отдельным упоминанием физического действия, – см. Sharon Marie Carnicke, “Stanislavsky’s system: pathways for the actor,” in Alison Hodge (ed.), *Actor Training* (Oxon: Routledge, 2010), 5-23 и *Stanislavski in focus* (Oxon: Routledge, 2009), 185-206; Merlin, *Konstantin Stanislavsky*, 27-37; Jean Benedetti, *Stanislavski and the Actor* (London: Methuen, 1998), 103-30; and Stanislavski, *An Actor’s Work on a Role*, 3-90.

^{xliii} Merlin, *Konstantin Stanislavsky*, 16.

Если Бенедетти и Роберт Лич склонны объединять метод физических действий и действенный анализ, Мерлин и Карнике тщательно определяют различия между двумя этими подходами. См.: Benedetti, *Stanislavski and the Actor*, xiv; Robert Leach, *Stanislavsky and Meyerhold* (Bern: Peter Lang, 2003), 180; Merlin, *Konstantin Stanislavsky*, 33; and Carnicke, *Stanislavski in focus*, 192.

^{xliii} Отсылки у Топоркова к альтернативным физическому действию методикам можно найти на стр. 42-43 (застольный разбор), 88-89 (использование акцентов), 90-91 (внутренние образы), и 102 (импровизация в повседневной жизни).

^{xliii} Первая репетиция со Станиславским, о которой сохранились записи, состоялась 17 декабря 1932 г. Последние записи посвящены репетиции 16 мая 1933 г. Записи выполнены А. Тарасовой, Г. Кристи и Б. Зоном. Они собраны в русскоязычном издании «Станиславский репетирует» (Москва: Московский Художественный театр, 2000) под редакцией И. Виноградской. Цитаты из этого

издания сопровождаются номерами страниц в скобках. Перевод с русского выполнен специально для этой статьи Анастасией Лесниковой (Avatar Ltd.).

Редакция Марии Кабановой и автора.

^{xliii} См.: Jean Benedetti, *Stanislavski: his life and art* (Methuen: London, 1999), 389.

^{xliii} Единственный источник, где упомянута эта постановка: книга Бенедетти *Stanislavski: his life and art*, но эти упоминания ограничиваются короткими фразами о том, что спектакль репетировался или был в репертуаре (см. 342, 350, 353).

^{xliii} Michael Inwood, *A Hegel Dictionary* (Massachusetts: Blackwell Publishers, 1992), 81-82.

^{xliii} Jonathan Pitches, *Science and the Stanislavsky Tradition of Acting* (London: Routledge, 2006), 86.

^{xliii} Подробное объяснение метода застольного разбора см.: Stanislavski, *An Actor's Work on a Role*, 98-133.

^{xliii} См.: Mel Gordon, *The Stanislavsky Technique: Russia* (New York: Applause Theatre Book Publishers), 19.

^{xliii} См.: Merlin, *Konstantin Stanislavsky*, 15-16.

^{xliii} Другое противопоставление Островского и Чехова появляется на стр. 232.

^{xliii} Leach, *Stanislavsky and Meyerhold*, 90.

^{xliii} См.: Catherine A. Schuler, *Women in Russian Theatre. The actress in the silver age* (London and New York: Routledge, 1996), в частности, стр. 76-85.

^{xliii} Merlin, *Konstantin Stanislavski*, 20.

^{xliii} Подобный рациональный подход также представлен на стр. 217, 218, 219, 222, 224, 226, 229 и 235.

^{xliii} О роли импровизации в практике действенного анализа см.: Sharon Carnicke, “The Knebel Technique: Active Analysis in Practice,” in: *Actor Training*, 106; Carnicke, *Stanislavski in rehearsal*, 202; and Merlin, *Konstantin Stanislavski*, 32-35.

^{xliii} Об общих трудностях, возникающих при переносе репетиций на большую сцену см.: Benedetti, *Stanislavski: his life and art*, 192-93. Здесь Бенедетти отсылает к постановке «Месяца в деревне» в 1909 г. См. также репетиции «Талантов и поклонников», 244-45.

^{xliii} См. пункты 7 и 9 «плана режиссера (и косвенно актера), использующего метод физических действий в репетиционном процессе»: Gordon, *The Stanislavsky Technique*, 209-10.

^{xliii} Использование «эмоциональной памяти» на позднем этапе подтверждено схемой, по-видимому, продиктованной в 1934 г. Станиславским Стелле Адлер, где эта техника была представлена в качестве одного из многих аспектов творчества актера. См.: Pitches, *Science and the Stanislavsky Tradition of Acting*, 119.

^{xliii} См.: Stanislavski, *My Life in Art*, 91-96, 150-53, and 222-26.

^{xliii} Toporkov, *Stanislavski in rehearsal*, 98.

^{xliii} Демонстрация формы (определенная реплика из пьесы) снова появляется на стр. 241-42. Об использовании демонстрации Станиславским в первые годы его творчества см.: *My Life in Art*, 174-75.

^{xliii} Konstantin Stanislavski, *An Actor's Work*, trans. by Jean Benedetti (Oxon: Routledge, 2008), 19. Курсив оригинала.

^{xliii} Stanislavski, *My Life in Art*, 254.

^{xliii} Ibid., 107 и 128-29 и 133-34 соответственно.

^{xliii} Konstantin Stanislavski, “On Various Trends in Theatrical Art,” в *Selected Works* (Moscow: Raduga Publishers, 1984), 134.

^{xliii} John Schranz и Teatru tal-Bniedem, *Theatre: A Leap Beyond* (Malta: Foundation of International Studies, 1990), 20.

^{xliii} Премьера спектакля состоялась в 1900 г., и в течение последующих сезонов он был в репертуаре. См.: Stanislavski, *My Life in Art*, 215-18.

^{xliii} Ibid., 254.

^{xliii} См. ответ Торцова ученику по поводу его мнения о физическом действии в процессе работы над “Ревизором”: «Я думал, мы договорились, вы и я, не цепляться за слова. Кроме того, мы решили, что в физическом немало психологического, а в психологическом - физического», *An Actor’s Work on a Role*, 55. См. похожее упоминание на стр.57.

^{xliii} Carnicke, *Stanislavski in focus*, 189.

^{xliii} О возможных негативных эффектах использования терминологии см.: Eugenio Barba, *The Paper Canoe*, trans. by Richard Fowler (London: Routledge), 138-39.

^{xliii} Jerzy Grotowski, *Towards a poor theatre* (London: Methuen, 1975), 174. См. также: Carnicke, *Stanislavski in focus*, 11.

^{xliii} См. также: Carnicke, *Stanislavski in focus*, 191.

^{xliii} Inna Solovyova, “The Theatre and Socialist Realism, 1929-1953,” 356, in: Robert Leach and Viktor Borovsky (eds.), *A History of Russian Theatre* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999). Курсив мой.

^{xliii} См. также: Benedetti, *Stanislavski: his life and art*, 351-52.

Liisa Byckling

"One of the most remarkable actors of our time, Michael Chekhov, is ardently and passionately seeking new means of theatrical expression", Pavel Markov, the distinguished Moscow critic, wrote in 1928 in an article devoted to the anniversary of the Second Moscow Art Theatre. (Chekhov 1, 1986: 429)

The concept of Chekhov's method was based on the acting style of the Moscow Art Theatre, especially the First Studio founded upon Stanislavsky's and Evgeny Vakhtangov's productions. At the same time Chekhov expressed the spirit of the turn of century Russian culture, symbolist poetry and non-naturalistic theatre. His favourite writer was Dostoyevsky, one of his spiritual fathers was the symbolist writer Andrei Bely, his sources of inspiration came from philosophy, legends and fairytales.

Michael (Mikhail) Alexandrovich Chekhov (St. Petersburg 1891 - Los Angeles 1955) was the nephew of Anton Chekhov and the most brilliant student of Konstantin Stanislavsky. He acted in the First Studio of the Moscow Art Theatre from 1912 onwards, was its director from 1922 and was the director of the Second Moscow Art Theatre (1924 - 1928). In Russia Chekhov is called the most genial Russian actor of the last century. Chekhov, the actor, embodied the complete synthesis of inner feeling and outer form, which the American director Robert Lewis called "total acting". The Czech writer Karel Capek described Chekhov as "the secret of a remarkable artistic achievement". "Chekhov demonstrates that the body (simply and enigmatically) is the soul itself. A despairing, perfervid, timorous, trembling soul." (1922) (Chekhov 1, 1986: 452)

After leaving Russia in 1928 Chekhov developed his projects with great vigour both in European and American theatres and acting studios. (Byckling 2000) He underwent three separate developments: the period of directing, acting and teaching in Berlin, Paris, Riga and Kaunas (1928-34); the period of the Anglo-American Theatre Studio (England, 1936-38, United States, 1939-42); and, finally, the Hollywood career, working in cinema and teaching film actors in Los Angeles (1943-55). He tried to

realize the theatre of the future in the West; in practice it was the idea of the studio as a laboratory, theatre as a community and a home.

At the time of his death in 1955 Chekhov's name in Soviet Russia was wiped out from the history of Russian theatre. In the 1980s, with "glasnost" and the return of the émigré legacy to Russia Chekhov was rehabilitated, his books have been republished in Russia and he has become a legendary figure in his native country once again.

Chekhov's book *To the Actor: On the Technique of Acting* was published in Russian in 1946 and in English in New York in 1953. It has been republished and is widely used in Western theatre schools. Other books, compiled from Chekhov's lectures, have been published in the last 30 years and have been translated into many European languages and into Japanese. Chekhov created and taught an acting system which has become increasingly influential in the West. Eugenio Barba, one of the leading contemporary theorists of theatre, writes about Chekhov's book that it is "one of the best practical manuals for the training of the 'realistic' actor." (Barba 1995: 70) As a theoretician and actor Chekhov did not accept the dualism of Western thinking. He wrote: "the actor, who must consider his body as an instrument expressing creative ideas on the stage, must strive for the attainment of complete harmony between the two, body and psychology." (Chekhov 1953: 5)

When we try to understand Chekhov's relations with Stanislavsky, the time sequence should be taken into account: firstly, the relationship of the old master and his young apprentice (the first period in the 1910s); secondly, Chekhov's independent directorial and pedagogic work (1919-1928); and, finally the period of Chekhov's emigration (from 1928, Stanislavsky's death in 1938), the years when they were separated by political barriers but still living in the same realm of developing methods of acting and the theatre as art form.

Stanislavsky and the young Chekhov.

Chekhov's period of apprenticeship (1912-1919)

Chekhov's individuality and, more widely, an actor's art is dependent on the social situation and aesthetic values which are defined by the "historical climate". Chekhov belonged to the generation of the 1910s, his formative years coincided with the period of swift social change, and the revolutions of 1905 and 1917. It was a period of symbolism in art and modernism in literature. In the theatre there was a generation of "post-Stanislavskyans", the second generation of the MAT artists and directors, followers and opponents of Stanislavsky.

When we turn to the period of the 1910s when Chekhov entered MAT we encounter Stanislavsky in the process of merging realism and symbolism on the stage. A student of the Studio, Chekhov participated in a mass scene in *Hamlet*, the last in the series of symbolic performances at MAT. *Hamlet* was directed by Stanislavsky in cooperation with Gordon Craig and in the abstract sets designed by him. Boldness of form stunned audiences and made a deep influence on young directors. It is remarkable that Chekhov became acquainted with Stanislavsky not only as the creator, together with Vladimir Nemirovich-Danchenko, of the Chekhovian "theatre of moods", but also as the director of symbolist drama.

In these years Stanislavsky longed for a more subtle way of presenting spiritual reality. He produced symbolist drama and carried out experiments which took him far away from his initial scenic realism. After 1906 Stanislavsky had begun experimenting with techniques for a new system of actors training, the "system". In his book of memoirs *My Life in Art* (1924) Stanislavsky links the system to the active power of fantasy. He wrote: "Imagined truth exerts greater influence over the actor than does 'genuine truth', and only under its spell can the actor begin to create." Because symbolism explores the realm of "imaginary truth". Stanislavsky had begun testing his acting theories on Symbolist drama, e.g. Knut Hamsun's *The Drama of Life*. Stanislavsky turned his attention to inner processes in the actor and directed Ivan Turgenev's *A Month in the Country* in 1909. (See Carnicke 1998; Worrall 1996) One of his most celebrated and long-life productions was Maurice Maeterlinck's *The Blue Bird* (1908), an allegory and a fairy tale. Together with Russian audience Chekhov

was under the spell of this production which he called one of the most memorable in MAT. (Chekhov 1, 1986: 184)

The Studio – a school and a theatre

The Studio of the Moscow Art Theatre laid the foundation for Chekhov's future explorations. In his opinion, it was "the theatre-and-school which has made such a lasting impression on the world and has yet to be rivaled". Stanislavsky founded the Studio of the Moscow Art Theatre, a kind of laboratory for theatrical experimentation. Later it was referred to as the First Studio. There he forged his system by which he sought the means to control the actor's moment of inspiration. The so-called Stanislavsky system for the actor balances theory and practice. It is at once an aesthetic model and a set of teachable techniques. The aim was to mobilize the potential of the actor's creative nature to guarantee him truth of feeling and authenticity of the stage experience. (Carnicke 1998) In 1911 the system was declared the official working method of MAT.

In the Studio the young Chekhov not only laid the foundation of his future method but he also accepted Stanislavsky's religious devotion to acting and commitment to art. Chekhov captured Stanislavsky's teaching very quickly, and already in 1913 Stanislavsky wrote in his Notebook about the 22-year old actor as a very promising young talent. In 1915, having become a passionate adept of Stanislavsky's system, Chekhov said in an interview: "We are a group of believers in Stanislavsky's faith.. [but] we are not fanatics. Our faith is based on cooperation and mutual understanding." Chekhov started teaching early in the Studio. Like his teacher, Chekhov was interested in the deepest questions of his profession. He was one of the first to publish Stanislavsky's teaching methods in two articles in the journal *Gorn (The Forge)* in 1919, much to the discontent of his teacher. At this point Chekhov was still a faithful adept of Stanislavsky's studio teaching. (Chekhov's articles of 1919 in Russian: Chekhov 2, 1986; in English: *Drama Review* 1983) Stanislavsky said to the English director Gordon Craig in Moscow: "If you want to see my System working at its best go to see Michael Chekhov tonight. He is playing some one-act plays by his uncle."

The Anton Chekhov sketches were at the core of his nephew's repertoire for thirty years.

Scarce attention has been paid to the way Chekhov applied Stanislavsky's system of actor's training which was practiced in the First Studio. However, on closer study it becomes evident that Chekhov borrowed important aspects of his work from Stanislavsky that are only incompletely expressed in his books, or, even if they are clearly expressed, have been neglected by modern readers and practitioners. The recently published biographical and autobiographical records in Russia throw new light on Stanislavsky's early teachings. The research on Stanislavsky's influence should be based on the published notebooks by Stanislavsky, the new editions of his collected works, and Chekhov's reminiscences of his studio work and later developments of his method. Stanislavsky's notebooks are an invaluable source of his original ideas of actor's training. The notebooks (*Zapisnye knizhki*) have been published in Russian, first in excerpts in 1986, and completely in the edition of Stanislavsky's Collected Works in 1993. (The Russian edition notebooks: K. S. Stanislavsky, *Iz zapisnykh knizhek. II. 1912 - 1938*. 1986.) Excerpts from them were translated and published by Jean Benedetti in: *Stanislavski: An Introduction*. London: Methuen 1989.

The account of these notes reflect the proto-Stanislavskyan ideas and means of rehearsal. According to Benedetti, the notebooks for 1908 contain a series of entries, grouped under specific headings - muscular relaxation, circle of attention, belief, dramatic inventiveness, feelings. A document from 1909 indicates the stage his ideas had reached. The manuscript of 1909 contains, in essence, the concepts which were to be worked out during the rest of his career. These materials deserve further study. In this article I attempt to give a general overview of the Stanislavsky – Michael Chekhov –relationship in Moscow, with references to Chekhov's later studio work and books.

The First Studio. Roles

Konstantin Rudnitsky writes about the Studio and "the energy of the defence of compassion and goodness that activated the small theatre's activities". "In the five productions of the "poor" chamber theatre, truth of feeling took on a confessional aspect and a direct interaction with the public was created." The programme of the Studio was pacifist, permeated by Tolstoyan ideas which during the First World War years raised its voice against violence, in defence of humanity. (Rudnitsky 1988)

Chekhov's major roles in the Moscow Art Theatre and its Studio include: Caleb in Dickens' *Cricket on the Hearth*, Malvolio in *Twelfth Night* by Shakespeare, the title role in *Erik XIV* by Strindberg (directed by Evgeny Vakhtangov), and, later in the Second Art Theatre, Hamlet (1924) and Senator Ableukhov in Bely's *Peterburg*.

Stanislavsky and Chekhov cooperated closely not only in the Studio, but on the Moscow Art stage. The director and actor inspired each other immensely when Chekhov acted Khlestakov in *The Government Inspector* by Gogol under Stanislavsky's direction in 1921. His performance stunned with its unbelievable improvised ease and unrestrained imagination. In an earlier production in the Studio Stanislavsky had helped Shushkevich on the production of Shakespeare's *Twelfth Night* in 1917. The emphasis was on a more overt, external theatricality, there was "a cult of action" in Stanislavsky's definition. When the studio productions were transferred to the main stage, Chekhov was cast as Malvolio in *Twelfth Night* in 1920. How Chekhov used the directorial ideas of Stanislavsky in the Shakespeare comedy, was evident in his successful production of *Twelfth Night* in the Habima Theatre, after his emigration, in Berlin in 1931. (See my article: Assaph, 24, 2011)

Evgeny Vakhtangov: imaginative realism

In the Studio, named the First, after Stanislavsky had opened the Second and the Third Studios. Chekhov's work in the productions of the brilliant director Evgeny Vakhtangov shaped the actor's concept of the theatre. Evgeny Vakhtangov (1883-1922), one of Stanislavsky's most talented students, traversed a directing career that began at the First Studio with an exaggerated demand for realistic illusion and culminated with the theatricalistic gem, his production of Carlo Gozzi's *Princess Turandot*. Vakhtangov was an excellent teacher and completely devoted to his art.

Chekhov wrote about his older friend as an expert on the system of Stanislavsky. In Vakhtangov's work the system came to life, and "we began to understand its driving force", Chekhov wrote in *The Path of the Actor (Put aktyora, 1928)*. (Chekhov 1, 1986: 114)

As a director, Vakhtangov crossbred Stanislavsky's psychological realism with Meyerhold's theatricalism. Vakhtangov represents an important point of intersection between the two artistic extremes, realism and theatricality. He believed that the theatre must create forms from its imagination; he called it imaginative realism. Chekhov, as he himself stated, "inclined to the direction of Vakhtangov", i.e. he made the transition from naturalism to stylization and then became infected by theatricality. (See also: Chekhov's lecture on Russian directors in Los Angeles. Chekhov 1984)

From Vakhtangov derives Chekhov's interest in the grotesque, the comic and the tragic. Their principles contradicted an art which aspired to create the illusion of real life on the stage, a truthful copy of reality.

The First Studio was resolutely following its own line of development. The turning point of the First Studio was *Erik XIV* by August Strindberg, 1921, with Chekhov in the leading role as the tortured monarch. There was a perfect cooperation of the director, Vakhtangov, and the actor. They concentrated on the psychological drama: it became a monodrama with stylistic elements of expressionism. Conflicts between Stanislavsky, on one hand, and Vakhtangov and Chekhov, on the other, came to full light after the revolution and finally led to a dramatic split between MAT and the First Studio. Stanislavsky regarded Vakhtangov's experiments with hostility and did not appreciate his innovations. In Stanislavsky's opinion the First Studio had broken every basic principle the original Art Theatre had ever stood for. (Rudnitsky 1988: 21) Chekhov also recounts the conflicts of Vakhtangov and himself with Stanislavsky. (Chekhov 1, 1986: 183).

In his American lecture "Russian theatre directors" Chekhov spoke about the generally accepted position of Vakhtangov, how he crossbred Stanislavsky's psychological realism with Meyerhold's theatricalism. In Chekhov's opinion, Vakhtangov reminded the spectator: "look, it is the **theatre**". "It is not Stanislavsky's reality or Meyerhold's

otherworld images. It is just juicy theatre. (--) With Vakhtangov, you remained in your theatre seat; nothing was too naturalistic or too illusional; everything was theatrical. And he developed this theatricality to such a degree that you began to love the theatre in a new way - the theatre as such. There were always the elements of amusement or imagination in everything he did, but at the same time, his theatricality managed to include the powerful feelings of truth as Stanislavsky and Meyerhold used and justified them." (Chekhov 1984: 44)

Independent experiments: the Chekhov Studio (1918-1921)

Chekhov's original artistic personality sought its own answers to the questions that were perpetually arising out of his practical experience as an actor. At the end of 1910s Chekhov started seeking something different in his own "laboratory" and immersed himself in the complexity of the creative process of the actor. Among the many sources there were strong Eastern impulses in the First Studio led by Stanislavsky and Leopold Sulerzhitsky. When Stanislavsky sought means to control an actor's moment of inspiration he became interested in Yoga. He and Sulerzhitsky used exercises based on Yoga and spiritual disciplines in Eastern religions of Hinduism and Buddhism. These exercises were directed toward higher consciousness ("superconscious"). (See: Yoga and the System, in: Carnicke 1998: 138-145. Tcherkassky: "Stanislavsky and Yoga". Stanislavsky Studies, vol 1/no.1)

Chekhov later found similar ideas in Steiner's teaching and incorporated his concept of the "Higher Self" into his acting method. At the centre of Chekhov's method was an emphasis on the creative imagination. At the end of the 1910s, the writings of Rudolf Steiner exerted a powerful influence upon Chekhov. Rudolf Steiner (1861-1925), the Austrian philosopher and occultist, was the founder of the Anthroposophical Society. Anthroposophy represented a modern gnosis; it sought to achieve clairvoyance through the use of intellect and reason, to overcome materialism and return the spiritual dimension to human life, and to heal the rift between religion and science. The Russian Anthroposophical Society was founded in 1913. Many famous Russians were interested in Anthroposophy, for example, the writer Andrei Bely and the artist Vasily Kandinsky. Chekhov came to Steiner during a period of nervous illness, professional

and personal crisis. He became a member of the Russian Anthroposophical Society in 1919. Anthroposophy became his private religion, which he considered a modern form of Christianity. For Chekhov Anthroposophy was "a new movement the tendency of which is directed towards the unification of science, art and spiritual knowledge". Steiner's eurythmy, "visible speech", gave new impulses on how to refine non-verbal acting and develop the harmony of the actor's body.

Recovering from a psychic illness and during his absence from the theatre in 1918, Chekhov opened acting classes in his private studio. Chekhov stated when describing his approach: "I will never permit myself to say that I taught Stanislavsky's system. That would be too bold an assertion. I taught what I had experienced myself from my contact with Stanislavsky and what Sulerzhitsky [co-director of the Studio] and Vakhtangov had imparted to me. Much of what Stanislavsky gave us was assimilated by me on a permanent basis and formed the foundation for my subsequent, to a certain extent independent, experiments in the art of theatre." (Chekhov 1, 1986: 99) "It was precisely during that period that the ideas about art, which played a decisive role in Chekhov's move away from Stanislavsky, took shape in his mind", Maria Knebel, a student of the Chekhov studio and later an eminent director and teacher, observed. (Chapter "The Chekhov studio" in: Knebel 1967)

"The feeling of whole united us into a friendly community", Chekhov wrote about his home studio for actors. "I cannot forget the feeling of happiness which I experienced at such times. I am tortured by a theatre in which so many people fulfill so many different functions with indifferent, dull faces... The theatre is only possible as an organism which is united and alive in all its parts. Such a theatre, in time, can and must arise. It will be created by people who will understand that it is possible to create always and everywhere, and that a live, creative organism cannot be chained inside dead forms of reasoned technique. It will be created by people who will be able to serve and not just do a job, who will work and not just earn, who will love the live organism of the theatre and not dead organism within the theatre."

Chekhov found ways to induce a mood that allows for creative work using various techniques. He aimed at creating feeling of truth and arousing an actor's fantasy by

means of improvisation and atmosphere. Chekhov used exercises based on Yoga: techniques of observation, concentration and communication. Chekhov applied ways of arousing the "life energy" of the actor. He also used also exercises of communication, in which actors send and receive energy rays, not words. He adapted meditation techniques such as visualization, meaning that the actor creates a "filmstrip" of mental images from the character's life. Chekhov warns that all devices must be imbued with inner content and meaning; they should not become mere technical exercises.

At the Chekhov studio there was intensive work on the fairytales: "I am convinced that the fairy tale, as a form of artistic work, contains deep and powerful possibilities for the development of the gifts of young actors beginning their careers. It stimulates creative imagination, it raises the consciousness of the artist above naturalism, it miraculously interweaves tragedy and humour, it develops a sense of artistic style, it demands clear and exact form and does not admit of internal artistic falsehood which so easily penetrates on to the stage." (Chekhov 1, 1986: 105) Chekhov warns that all devices must be imbued with inner content and meaning; they should not become mere technical exercises.

As in the First Studio, Chekhov's teaching was based on etudes. "Etudes" (Stanislavsky's term) refers to a non-scripted scene performed by actors (in American usage it is called improvisation). "Often a studio etude would grow into a complicated and long stage performance. We would play it for several days on end, and for that purpose would use the whole of the flat in which I lived, and often even went into the yard and the street. We loved space and did not restrict ourselves in it." (Chekhov 1, 1986: 103)

Director of the Second Moscow Art Theatre

After the death of Vakhtangov in 1922, Chekhov became director of the First Studio of the Moscow Art Theatre, which was renamed the Second Moscow Art Theatre in 1924. Here Chekhov implemented his new system of aesthetic thought and new principles of acting. The theoretical differences between Stanislavsky and Chekhov came into the open after Chekhov started developing his own method in the beginning of the 1920s.

The few productions staged in MAT-2 under Chekhov's direct management, in cooperation with assistant directors, the most important of them *Hamlet* and *Petersburg*, based on Andrey Bely's novel, were meant to be definite landmarks in the mastering of new methods of acting. Chekhov, himself an outstanding actor, shaped the attitude to the world and the interpretation of the life of the holistic organism of the theatre, above all, through its actors. Like his master, Stanislavsky, Chekhov studied art and gained his knowledge of it from the standpoint of the actor and not that of the director, as Meyerhold did.

After the October revolution Chekhov sought to withstand the threat of the ideological tendencies that led away from the ideals of spiritual values that had been established by the very founders of the Studio, Konstantin Stanislavsky and Leopold Sulerzhitsky. Chekhov was to write twenty years later in *Life and Encounters*, "The quality of acting started to deteriorate, and the elements of creative imagination, theatrical invention and originality were relegated a secondary role. The external influence was strong." Chekhov, director of the theatre, wanted to preserve its artistic life. "First and foremost I prohibited anti-religious tendencies and the theatre of the streets and decided to stage *Hamlet* as a counterbalance". (Chekhov 1, 1986: 202) Shakespeare's tragedy in Chekhov's version had both experimental and spiritual objectives. In terms of principles, the artistic differences between the Second MAT and the Art Theatre finally took shape in the *Hamlet* production. Chekhov's new method of rehearsing was developed during the work on the tragedy, which lasted for one and a half years. Chekhov succeeded in fulfilling some of his dreams for the theatre.

After becoming the director of the Second MAT, Chekhov resumed classes in the theatre. "To start with, our rehearsals were more of the nature of experiments than professional work in the usual sense of the word. Each new production gave us the opportunity of researching and developing new methods of acting and directing", Chekhov wrote in *Life and Encounters*.

Chekhov's new studio came about during the work on *Hamlet* and its participants were drawn primarily from the young actors of various theatres. A circle of young

enthusiasts formed around Chekhov and the famous Symbolist writer Andrey Bely (the future directors, Yury Zavadsky and Maria Knebel, among them). Interesting people came to the classes at the studio; Bely's involvement also attracted poets to the studio.

Spiritual *Hamlet* and a new technique of acting

Chekhov regarded *Hamlet* as a type of spiritual theatre, the meaning of which is expressed outside of the words. Motifs inherent in Russian symbolism and German anthroposophy became interwoven in the course of the rehearsals. (See: Byckling 2006) Using the new methods (Steiner was not named), Chekhov announced the beginning of the search which "led further away from Stanislavsky". "For the time being I can only say that if Stanislavsky's system is a grammar school, these exercises are a university in terms of their importance". Here the idea was formulated as "a path of initiation". "We approach the play as if it was hieroglyphs, signs and through them we ourselves must make the breakthrough upwards, into eternity... [...] A new technique of acting has to be found. As actors, we have been trained through emotions in the animal sphere. Now what we need to achieve is not to act ourselves, but to let the forces that are on a higher level than we are act through us; we in turn must offer ourselves in sacrifice to those forces." (Minutes of rehearsals 1975: 170-171. See also: MKHAT Vtoroy, 2010)

Chekhov decided to introduce the experience gained through the rhythm exercises into the rehearsal process: "During our work on *Hamlet*, we endeavoured to experience the gestures of words in the way they sounded and to this end we selected the corresponding movements to fit the words and phrases. We imbued them with the force we required, added the particular emotional colouring and executed them until our inner feeling began to respond to them fully." (Chekhov 1986: 206) The results of the experiments in the studio left their mark on the production: in some scenes the pedagogical objectives of the development of the actors' movements and musicality came to the foreground. A trend of the times, mistrust of the word, was manifest in Chekhov's exercises. The Russian philosopher Sergey Averintsev formulated it thus: "at the beginning of the century there was a diminishing of trust in the content of

culture that is directly 'articulated', in verbal formulations and consequently, literature with an ideological content." (Averintsev 1981: 80)

During rehearsals there was talk of music in the play: "*Hamlet* is a myth in motion, a particular philosophy. That is why we talk about the musical element and music, because music more powerfully than anything else leads us into the sphere of the Spirit." Referring to the example of poetry, Chekhov spoke of the primacy of melody before the coming about of the word: "melody must resound through us". The source of these arguments is clearly the language of the symbolists, as conveyed by Bely. Yury Lotman has written about the secondary significance of language for the symbolists and about their attention to the hidden depths of meaning: "Hence their desire to turn the word into a symbol. However, since every symbol is an inadequate expression of its content and merely an allusion to it, the desire arises to replace language with something higher, with music: 'Music expresses the symbol in an ideal form. The symbol is therefore always musical' (Andrey Bely, "Symbolism as an Understanding of the World")... [...] For him, the word ceases to be the sole bearer of linguistic meaning (for the symbolist, everything that is higher than the word is higher than language. Beyond the word lies music)."

(Lotman 1988: 439)

Let us examine those ideas of Chekhov's for the theatre and how they found their reflection in the methods employed during rehearsals for *Hamlet*, certain aspects of which were set out by Chekhov in his autobiographical memoirs. Chekhov had experienced a feeling of dissatisfaction with the customary methods of working with the word and gesture. In this Chekhov adopted Rudolf Steiner's method in his approach to speech and movement, the so-called eurythmy. This new art of movement envisages that every sound has an inherent gesture, which may be reproduced in movements of the human body. In speech eurythmy ("visible speech"), speech is interpreted not as a means of communication, but as sound and rhythm that can be expressed using the language of the body. Thanks to eurythmy and speech formation, Chekhov found an approach to the word and the expressiveness of movement which corresponded to his own way of acting and the principles of Vakhtangov's theatricality, based on rhythmic movement.

Chekhov described how eurythmy exercises were practiced in the Second MAT: "For instance, we approached the script in a new way: through movement. (I do not mean the meaning or the content of the script but the way the words are pronounced on stage). We studied the sound aspect of the word, as movement transformed into sound." Knebel described the classes and how Chekhov tried out eurythmy, as well as all the new exercises, on himself. "Chekhov was naturally more advanced than all the rest and he had mastered the eurythmic language of the letters to perfection. Sometimes he would suggest that someone slowly read some text that he was unfamiliar with, and he would move in time to it and show the letters of the words in gestures. He was not only textually exact in these movements; he was also able to convey the general character and atmosphere of the work, as well as its psychological nuances. It was very beautiful and expressive." (Knebel 's Foreword in: Chekhov 2, 1986: 21)

As the Russian Anthroposophic Society had been closed in 1923 and all connections with anthroposophy were potentially dangerous, Chekhov was initially unwilling to reveal the source of his exercises to the actors of the theatre and his students, and it was only later that Knebel realized that the movements had been borrowed from the teachings of Steiner.

Opinions about the production of *Hamlet* were sharply divided. Favoured by the Ministry of Culture as a distinguished actor, Chekhov was conferred the honorary title of People's Artist. However, Chekhov's *Hamlet* annoyed Stanislavsky because of what appeared to be an excess of artificiality and the grotesque. Stanislavsky did not accept the interpretation of *Hamlet* by his brilliant pupil, whom he considered a tragicomic, but not a tragic actor.^{xliii} In the theatre, a group of actors who were in opposition to Chekhov, condemned the fact that the role smacked of his enthusiasm for anthroposophy. But audiences and critics were deeply moved by the production. There were ardent admirers of Chekhov, both workers and intellectuals. Maria Knebel, who worked in the theatre for fifty years, admitted that the only time she experienced catharsis in the theatre was at the moment of *Hamlet's* death.

The contact between Stanislavsky and Chekhov was renewed later, as we will see in the following discussion of their last meeting in Berlin in 1928. "It is a pity we cannot work together", Chekhov remarked.

Reasons for Chekhov's emigration after five years at the Second Art Theatre were both political and personal. His ideas were not compatible with Communist ideology and after a conflict with a group of leftist actors and press campaign against him Chekhov left Soviet Russia with his wife Xenia in 1928. Both Stanislavsky and Meyerhold tried to convince him to return to Russia. Officially he never destroyed his contacts with Soviet Russia, and only in 1946 he became an American citizen.

Stanislavsky and Chekhov: some divergences and similarities

In the 1950s in America Chekhov acknowledged his indebtedness to Stanislavsky's pioneering achievements. "Others are said to have surpassed and even bypassed him, but he, together with Nemirovich-Danchenko, was the first to break the land that opened up the new fields which all of us later tilled in our own distinctive ways." (Chekhov 1963: 39)

Much has been said about the differences between Stanislavsky and Chekhov, often in a simplified manner. Not only the opposition Stanislavsky – Chekhov demand closer analysis, but also much more attention should be paid to "the new fields" opened by the founders of MAT and the ways the younger generation "tilled" this virgin soil. The dissimilarities between Stanislavsky and Chekhov have been stressed more than the essential similarities and common ground. This is especially striking when we look at Chekhov in America and his confrontation with the American Method acting which distorted some basic ideas of Stanislavsky. (Carnicke 1998)

"Experiencing"

Principal differences of opinion between Stanislavsky and Chekhov arose on the basis of the concept of "experiencing" and "living in it". Polemics with Stanislavsky centered on the concept of "experiencing" (*perezhivanie*) the role. The intractable

difficulty in the Stanislavsky- Chekhov polemics was "experiencing". The historical debate on acting that Stanislavsky and Chekhov joined concerns the school of acting advocated by the French actor Coquelin the Elder. Stanislavsky employs the word "representation" to indicate Coquelin's conviction. Another point of polemics: Chekhov preferred alternating the consciousness of actor and character to a "fusion" of actor with character. Chekhov advocated the idea of dual consciousness of the actor when he becomes the observer of his own work. He made a distinction between our higher, creative ego and the everyday ego that is concentrated only on self.

In the Second Moscow Art Theatre, Chekhov propounded an understanding of the acting role that differed from Stanislavsky's teaching in many respects. One of the most important tenets of Chekhov's new method of rehearsing was the "theory of imitation". It consisted of the actor initially building his character in his imagination and then endeavoring to imitate its inner and outer qualities. Chekhov expressed his views clearly and in full in a letter to the actor V. Podgorny, in which he described his conversation with Stanislavsky in Berlin (lasting eight hours in a café in 1928). Chekhov had recently left his theatre and the Soviet Russia for one year's leave in Germany. As it turned out, he was not to return to Soviet Russia.

I only quote excerpts from Chekhov's detailed exposition of his discussion with Stanislavsky: "We compared our systems, found much common ground, but also many divergences. (--) In my method, for instance, from the beginning to the end of his work, the actor is completely objective with regard to the character he is creating. With K. S. [Stanislavsky], it seems to me, there are many situations in which the actor is forced to resort to personal, vain attempts, to squeezing personal emotions out of himself – that is difficult, agonizing, ugly and shallow. (--) This approach alters the whole psychology of the actor and, it seems to me, forces him against his will to rummage within his own unendowed little soul. All our souls are unendowed and little in comparison with the images that the world of the imagination sometimes sends us." (Chekhov to V. A. Podgorny, not later than 19 September 1928, Berlin. Chekhov 1, 1986; 323 - 325)

Later, in his American lectures, Chekhov quoted the following from his discussion with Stanislavsky: "My technique then, as now, was to imagine the character as being outside

of me and to ask myself what I would do, and how, if I were in his circumstances. Then I could stand off and watch myself, not here anymore as M C the actor but there as the character - actually seeing the character in the process of acting out all the things the playwright had prescribed him. With this more objective means of inquiry, it is like asking the character himself to show you how to do it."

Chekhov continues: "Another and perhaps deeper reason for my disagreement was that, if the character is seated within me, according to Stanislavsky's notion, I can never separate myself from him nor he from me; the character will have no free will, life and personality of his own and have the liberty to exercise them, and by so doing, demonstrate to the actor what to simulate and how." (Chekhov 1963: 47-49.)

As Pavel Markov wrote in his review of Chekhov's book *The Path of the Actor*, the author attempts to solve the basic problem of the actor, that of the personality and the artist. The actor is meant to be the creator of a certain ideal and liberated life.

Chekhov's aim was to acquire the joy of a creativity that has been stripped of personal imperfection.

"The problem of inner transformation was intensely discussed during Stanislavsky's lifetime", the Moscow scholar Anatoly Smelyansky writes, while summing up the discussion about the system of ideas, the essence of which is contained in the proposition to the actor "to take himself as the starting point". The actor cannot become Hamlet or Othello, but he can imagine himself in their situations.

"Stanislavsky proposed that the actor should 'take himself as the starting point', i.e. take from his own life mental and psychological experience and emotional memory comparable with the experience of the soul and life of the other personage that the artist is called upon to embody. It was just this demand of the system that was criticized by many and that, perhaps, found its sharpest and most comprehensive critic in Michael Chekhov. He considered that the proposition 'to take oneself as the starting point' could lead potentially to the mediocrity of the character, naturalism and obliviousness of the greatest foundation for inspiration, the actor's imagination".

Chekhov's objections have been vindicated by modern Russian theatre experts. (Smelyansky 1989: 17 -18)

In the West it has been hard to avoid simplifications such as in Bella Merlin's "Afterword" (Michael Chekhov, *The Path of The Actor*, 2006). Merlin concludes: "Clearly Chekhov rejected Stanislavsky's early emphasis on 'emotion memory', which Chekhov saw as turning all the actor's energy inwards into his or her private life, rather than transforming into the character and thereby discarding personal habits and clichés." (Chekhov 2006: 201) On a closer analysis the relationship is more complicated.

In Stanislavsky's opinion, the point of departure for actor's work was the feeling of truth. In more philosophical terms, the generation of Chekhov had a more relative notion of "truth", conditioned by Russian writers like Dostoevsky, and Anton Chekhov's "polyphonic" plays. Influential factors in redefining the notion of "truth" were the development of science and the painful experiences of the First World War and the Russian revolution. Chekhov may have detected Stanislavsky's adherence to "truth" as a notion of the 19th century art and literature which had to be questioned.

If we return to methods of acting we may want to look at Chekhov's writing more closely and forgo the assumption that the main difference between Stanislavsky's and Chekhov's methods are the use of imagination and personal feelings. In his memoirs of Stanislavsky, Chekhov defined the paradox which was caused by the union of truth and imagination in the older man's creative work: "But in Stanislavsky's burning, undeviating imagination, everyone and everything was capable of imparting this feeling of truth." (Chekhov 1963: 49)

Imagination as Chekhov's "credo"

Chekhov takes the activating of the imagination as his starting point in his book *To the Actor*. We remember how, in the early draft of his system, Stanislavsky stressed that in the third process, 'experience', the actor creates invisibly, for himself. In his dreams he creates the inner and outer image of the character he is to portray, and he must adapt himself to this alien life and feel it as though it was his own.

For Stanislavsky, training the actor's imagination is of the utmost importance. In his book *An Actor Prepares* he writes (in Chapter 4. "Imagination"): "The aim of the actor

should be to use his technique to turn the play into a theatrical reality. In this process imagination plays by far the greatest part. (Stanislavski (1936) 1996: 54) Stanislavsky called the imagination the foundation of art. He lets his mouthpiece, the Director conclude the chapter of "Imagination": "Therefore: Every movement you make on the stage, every word you speak, is the result of the right life of your imagination." In Stanislavsky's opinion without imagination an actor will become "a wound-up machine, an automaton". He exhorted the actors to train themselves so that they will find their imagination "developing and growing in power". (ibid. 71)

Stanislavsky suggested making out of supposed circumstances a "solid line of inner visions", of which will be formed an "unbroken series of images, something like a moving picture". He writes: "As long as we are acting creatively, this film will unroll and be thrown on the screen of our inner vision, making vivid the circumstances among which we are moving." He adds that "those inner images create a corresponding mood, and arouse emotions, while holding us within the limits of the play". As compared to feelings, "images are much more easily and firmly fixed in our visual memories, and can be recalled at will." And further, the Director advised: "Let us make an imaginary moving picture, said." (ibid. 64-65)

These exercises remind us of Chekhov's capacity to treat fictional circumstances as if they were real, to visualize the character's life, to fantasize about the events of the play. Stanislavsky suggests that the actor develops a "filmstrip" (kinolenta) to accompany the performance of every role. He trains "inner vision" through exercises of imagination and meditation. "Visualizations are images in the mind's eye that energize the actor's imagination", Chekhov writes. He reminded actors that they must start from these mental images.

Concentration

Exercises in concentration and communication (communion) were developed by Stanislavsky in the First Studio. Among the many sources and inspirations there were strong Eastern impulses. All of them contributed to Stanislavsky's aim to meld the

elements of acting into a complete psychophysical technique.

As stated above, when Stanislavsky sought means to control an actor's moment of inspiration he became interested in Yoga, and the spiritual disciplines in Eastern religions of Hinduism and Buddhism. Stanislavsky's library contained several books on Hatha Yoga. Vera Soloviova, one of Stanislavsky's students in the Studio, later an émigré in the US, spoke about the exercises on concentration, getting into the circle, the ways of communication, how actors send and receive energy rays not words. In 1911 he and Sulerzhitsky started using exercises based on Yoga. These exercises are directed toward higher consciousness ("superconscious"). The two disciplines that most influenced Stanislavsky are Hatha Yoga and Raja Yoga. The first calms and relaxes the body by means of physical work on postures and balance (asana) and control of the breath (pranayama). Raja (royal) Yoga works on mental control through concentration, visualization, observation, and meditation. (Carnicke 1998: 141.)

Prana, a Sanskrit word from Yoga describes the energy that gives life to the body, "life energy". Stanislavsky uses the Sanskrit word frequently in his writings, and relates it to rays of energy that facilitate communication. In a successful performance rays of prana pass between actors and their audiences, thus prana becomes the vehicle for infecting the spectator with artist's emotion. . Stanislavsky got interested in the Indian writer and Nobel-prize winner Rabindranath Tagore, and his mystical play was rehearsed in MAT. Stanislavsky's almost religious devotion to acting can be detected in his belief that theatre should be revered like a temple. It is based on the Russian tradition of arts and Spiritualism, inherent in Russian culture. (Carnicke 1998: 140-141)

According to Benedetti, Stanislavsky used notions drawn from Yoga already shortly before the opening of the Studio, at the rehearsals of Turgenev's play, where exterior action, movement, gesture, were reduced to almost nothing. The actors were required to 'radiate' their feelings, to do everything through their eyes, by tiny changes of tone and inflection, to 'commune' with each other. The text was rarely spoken out loud. It was whispered, held back. Cuts were made in the longer speeches and the omitted sections were used as sub sub-text. (Benedetti 1989: 41)

The notion of "superconscious" Stanislavsky found in Yoga, Carnicke comments. However, this notion is inherent also in Russian Orthodoxy and indeed in all religions. As we know, Chekhov later found similar ideas in Steiner's teaching and incorporated his concept of the "Higher Self" into his acting method.

Improvisation or the method of etudes

In the First Studio Stanislavsky applied improvised text and situations, so called "etudes" (etiudny metod) which formed the basis of his teaching in this period. Stanislavsky's term refers to a non-scripted scene performed by actors (in American usage it is called improvisation).

In regard to this method it is interesting to know about Stanislavsky's interest in improvisation as practiced by commedia dell'arte, and Meyerhold's experiments based on the same Italian commedia. These new ideas can be detected from Stanislavsky's notes in 1913. (See Russian ed. of Notebooks: K. S. Stanislavsky, *Iz zapisnyh knizhek. II. 1912 - 1938*, 71.) In the First Studio improvisation became an essential feature of its training. In 1911 Stanislavsky explored with Maxim Gorky the idea of a writer working with a company and creating a play out of improvisation. Nothing came out of it but ultimately their joint experience bore fruit in the work of the First Studio as a "new status for the text" (Benedetti's words). (Benedetti 1989: 44 - 45.) Chekhov had also worked with Vakhtangov on the commedia dell'arte, and later, in his Anglo-American studio, he returned to the theme with a resident playwright.

As noted above, in the Chekhov Studio, teaching was based on etudes. How thoroughly Chekhov integrated this method is evident in his studio where improvisation was one of the main methods of training. In his book Chekhov stressed the significance of improvisation. "... the highest and final aim of every true artist ... may be defined as the desire to express himself freely and completely", it "can be achieved only by means of free improvisation". (Chekhov 1953: 35) The method of etudes is inherent to Russian theatre schools, practised until the present day.

Atmosphere as a many-faceted method and philosophy of theatre

The atmosphere as a rehearsal method is probably Chekhov's most original contribution to the Russian actors' training. Chekhov demonstrates a creative way of developing the special quality of MAT's productions of Anton Chekhov's plays, "the theatre of mood". In his Hollywood lectures, when comparing the two founders and leaders of MAT, Chekhov said about the productions of Vladimir Nemirovitch-Danchenko and Stanislavsky: "From the brilliant mathematician came the skeleton of the play, from the great humanist [Stanislavsky] came the real-life moods and atmospheres to flesh it out." (Chekhov 1963)

However, atmosphere for Chekhov has many additional meanings: it is a natural phenomenon, but also in a wider artistic meaning it is a way of creating the performance as a complete whole with its "soul" (feelings), and a rehearsal method. When Stanislavsky considered the atmosphere to be transferred from real life to the stage as the result of the imaginative work of the writer, actor, director, set designer and electrician, Chekhov gave the concept a more practical and also a wider application developing it from the element of real life into a method of rehearsal and producing the play. (See: Chekhov, *To the Actor*. Chapter "The atmosphere".) Maria Knebel writes in her book *Vsya zhizn (The Whole Life)* about the exercises of atmosphere in the Chekhov studio in Moscow in the early twenties.

In connection with the "atmosphere" Chekhov adapted MAT's production principles to actors' training. Chekhov wrote in *To the Actor* in Chapter 10 (How to Approach the Part) how Stanislavsky used to say it is a good thing if an actor "falls in love" with his character before starting actual work upon it. "To my understanding in many cases he meant falling in love rather with the atmosphere which envelope the character. Many productions in the Moscow Art Theatre were conceived and interpreted through atmospheres, by means of which the directors and actors "fell in love" with individual characters as well as the entire play. (Plays by Chekhov, Ibsen, Gorky and Maeterlinck, pregnant with atmospheres, always provided the members of the Moscow Art Theatre with such opportunities to lavish their affections)." (Chekhov 1953: 148)

On the process of creating a character Chekhov advised: "You can also start your work on the basis of atmospheres. Imagine your character fulfilling business and speaking the lines within the different atmospheres around you (as in Exercise 14) and begin to act under its influence. See that all your movements, the timbre of your voice and the lines you speak are in full harmony with the atmosphere you have chosen; repeat this for the other atmospheres as well." (Chekhov 1953: 148)

Chekhov develops the notion of atmosphere to conceive the play and the character in an imaginative way: "It often happens that composers, poets, writers and painters begin to enjoy the atmosphere of their future creations long before they start actual work upon them. Stanislavsky was convinced that if the director or actor for some reason did not through a period of such infatuation, he might encounter many difficulties later on in his work with a play or a part. Undoubtedly this devotion, this love, could be called "sixth sense" which enables one to see and feel things that remain obscure to others. (Lovers always see more of each other's admirable points than others do.) Therefore, your approach to the part through atmospheres will give you a great chance to discover in the character many interesting and important features and fine nuances which otherwise might easily escape your attention. (ibid. 148.)

A Russian Chekhov scholar Igor Sukhih maintains that Michael Chekhov transformed the principles of Anton Chekhov's drama into the art of acting: "For Michael Chekhov the atmosphere is a bridge from life to art and vice versa. The main function of the atmosphere is its capability to transform the external plot into a subtext." (Sukhih 1998) Atmosphere is Chekhov's most original and varied development of the basic quality of MAT's productions.

Textual analysis: "units and objectives"

The clearest example of locating Chekhov's method in Stanislavsky's studio classes is referring to the analysis of the written text in the early period of Stanislavsky's system, ("units and objectives"). In the rehearsals of Turgenev's play (1909) the procedures which Stanislavsky employed in a systematic manner for the first time later became

known as units and objectives, sub-text, the through-line of action and the superobjective. (Benedetti 1989: 41)

For Chekhov this method of analysing the text was the one which he applied later with success. In my book about Chekhov's work in the West (2000) I have written how he used this method of textual analysis at the Dartington studio. In his book (1953) Chekhov strongly recommended the principles of Stanislavsky's suggestions for approaching the part. "Stanislavsky called them **Units** and **Objectives**, and you will find full descriptions of them in his book, *An Actor Prepares*. Units and objectives are perhaps his most brilliant inventions, and when properly understood and correctly used they can lead the actor immediately to the very core of the play and the part, revealing to him the construction and giving him a firm ground upon which to perform his character with confidence." (Chekhov 1953: 154)

According to Benedetti, in Stanislavsky's system, first the play was broken down, as usual, into segments. Each segment was then described in terms of the characters' psychology and the particular state they were in at a given moment. In each segment therefore the actor had a specific psychological goal to attain. For every action that was planned there was an inner justification, springing from the total life of the character. (Benedetti 1989: 40) The actor must supplement the script with his own imagination: create the moments between the scenes, the flow and continuity of the character's life.

Gesture and character

As noted above, Chekhov revealed clearly his emphasis on the harmony of the actor's body and psychology. In the studio exercises the words of the text were "imbued [--] with the force we required, added the particular emotional colouring and executed them until our inner feeling began to respond to them fully." Later, Chekhov set out his method of acting in his American book *To the Actor* (1953). Chekhov writes about another rehearsal method, the working gesture or psychological gesture (PG): "we cannot directly command our feelings, but we can provoke them by certain indirect means." "The key to our will power will be found in the movement (action, gesture). [...] The strength of the movement stirs our will power in general; the kind of

movement awakens in us a definite corresponding desire, and the quality of the same movement conjures up our feelings.” (Chekhov 1953: 63, 65). PG is used for creating the character: it gives a condensed version of the character.

The principles of Chekhov's rehearsal work had something in common with the experiment of Meyerhold in a number of details (e.g. in the way that the actors went from movement to feeling), and in some respects they anticipated Stanislavsky's "method of physical actions" in the 1930s. It was Chekhov's aim that the actors should acquire a grasp in the practical sense of the profound connection that movement has to words on the one hand, and to the emotions on the other. This exercise served as an expression of Stanislavsky's demand: not to utter the author's words until the inner stimulus to do so arises.

One of the main professional requirements set by Chekhov is complete obedience of both body and psychology to the actor. In the first nine exercises (*To the Actor*, Chapter One) Chekhov laid the foundation for the attainment of the four requirements which are basic to the acting technique. "By means of the suggested psychophysical exercises the actor can increase his inner strength, develop his abilities to radiate and receive, acquire a fine sense of form, enhance his feelings of freedom, ease, calm and beauty, experience the significance of his inner being, and learn to see things and processes in their entirety.” (Chekhov 1953: 20)

Other Chekhov exercises consisted of concentrating on inner objects, seeing the role as an image, activating imagination with questions. Chekhov found ways to induce a mood that allows for creative work using various techniques, anything that triggers the actor's imagination or entices the subconscious out of hiding. Chekhov believed that the actor should develop not only physically, but spiritually as well, acquiring an inner life, rich with images from which he would be able to draw when creating a character. He developed a method which he hoped would bring out the latent powers of his students. Chekhov borrowed important aspects of his work from the early Stanislavsky and developed them further. They were imagination, improvisation, communication, textual analysis (structure of the play), and the atmosphere as a rehearsal method.

Chekhov in the West

The first-hand knowledge, acquired from "the horse's mouth" in the First Studio, Chekhov would impart to his American students, thus filling in important gaps in the knowledge of the Russian theatre school in the United States. We may ask why didn't the other young actors of the Studio - Boleslavsky and Ouspenskaya - transmit Stanislavsky's original ideas to the American actors in this way, opening up the wider understanding of the first phase of the system? Why did they stick to the "emotion memory" and "bits and tasks" in an orthodox and in some cases misleading way? The answer lies in Chekhov's creative way of developing the Studio's classes. Exactly because he was Stanislavsky's most ardent and, in his individual way, the most "deviating" student he expressed some of the basic ideas in a new light, opening up possibilities that were realised in the older master's own work only towards the end of his life.

Chekhov's great artistic pilgrimage from Moscow to Los Angeles lasted for 27 years. During this journey Chekhov was building a spiritual home for people from many different countries and nations.

It has been said that Chekhov lived a double exile, separated from his homeland and from his theatre. However, with amazing tenacity he worked to develop the theatre of the future, which meant creating a new technique of acting in a theatre with a repertoire based on the classics and folklore. All other tasks - acting in classic roles and directing new shows - were subservient to this aim. For the rest of his life he directed several studios through which he disseminated his ideas as actor-director-teacher, and set out his method of acting in his American books *O tekhnike aktiora* (in Russian, *On the Technique of acting*, 1946) and *To the Actor* (1953).

Chekhov borrowed important aspects of his work from Stanislavski that are only incompletely expressed in his books. After the Second World War, this firsthand knowledge Chekhov would impart to his American students, thus filling in important gaps in the knowledge of Russian theatre school in the United States. Eventually the teaching of Chekhov and other Russian émigré actors became a matter of coaching

alone, separated from theatrical production.

At last, "Chekhov's American studio" emerged at The Drama Society in Hollywood. For seven years, 1948-1955, Chekhov worked with film actors. Distinction should be made between actors and directors who attended his lecture series, and actors who studied privately with him. He taught improvisation exercises and gave lectures on acting and the creative process at The Drama Society in Los Angeles. Chekhov also taught private lessons to film actors at his home in Beverly Hills. Chekhov was interested in applying his teaching to the fast pace and fragmented nature of film and television. Numerous film actors went to him for help with their specific roles and for their general acting development. Directors who studied under the Russian actor included Martin Ritt and Arthur Penn. Mala Powers was a close friend of Michael and his wife Xenia and the executrix of his literary heritage.

The actor Morris Carnovsky, a founding member of the Group Theatre writes: "... He was an immensely complicated man, an Ariel, a great teacher... Most of all he understood the harmony of Body and Psychology, as he put it. "Listen to your bodies," he would say, "And they will interpret the movement of your inner impulses." Great intellect though he was, he scorned its usefulness for the actor, preferring to obey what one might call the "muscularity" of imagination". In a book *Actors talk about acting*, Carnovsky says: "Michael Chekhov understood the actor's nature better than anyone else since - and perhaps including, Stanislavsky." Other famous directors, Stella Adler and Robert Lewis admired Chekhov greatly as an acting genius and studied his methods in class. Lewis mentions Chekhov's quote which he often used afterwards: "The highest point of our art is reached when we are burning inside and command complete outer ease at the same time." Michael Chekhov did not entirely fit into the milieu of an alien culture. However, he felt that his mission was to bring to Europeans and Americans the experience of Russian professional actors' training and the understanding of theatre work not as a job but as a calling.

As noted above, in America important records of Chekhov's method were published. Two books were published in Russian: memoirs, *Life and Encounters* (Novyi Zhurnal, 1944-45) and *O tekhnike aktyora* (1946). *O tekhnike aktyora* (On the Technique of

Actor) is the authorized version of Chekhov's ideas and practice. It was also his legacy to Russia. "I wrote it for the Russian actor, in whom I believe", - Chekhov stated in a letter to the writer Mark Aldanov. The book was infiltrated into Soviet Russia and was read by actors.

In 1953 the book *To the Actor* was published in English in New York. Chekhov revealed clearly his emphasis on imagination, intuition and the archetypal psychological gesture. He also paid tribute to Stanislavski as the creator of the one method "expressly postulated for the actor", who had urged him to write down his thoughts, concerning the technique of acting. Chekhov's book includes chapters: the actor's body and psychology, imagination and incorporation of images, improvisation and ensemble, the atmosphere and individual feelings, the psychological gesture, character and characterization, creative individuality, composition of the performance, different types of performances, how to approach the part, examples for improvisation. In the revised edition of *On the Technique of Acting* (1991) important chapters are omitted and pictures are confused. There is a new edition of *To the Actor*. (Revised and expanded edition. Foreword by Simon Callow. London: Routledge, 2002). Other books, compiled from Chekhov's lectures, have been published in the last 30 years. They have been translated into many European languages and Japanese.

Twelve tape recordings of lectures by Chekhov were made by the Drama Society in 1955. Some of the tapes have been edited and published by Mala Powers. (*Michael Chekhov: On Theatre and the Art of Acting*. The Six Hour Master Class. A Guide to Discovery with Exercises by Mala Powers. 1992.)

Training in the Chekhov technique continued long after the master's death when a new Chekhov studio was founded in New York in 1980 by Beatrice Straight, Chekhov's acting student and sponsor for many years, and other elderly actors, his students in America. The new generation of Chekhov method teachers was trained here in the 1980s. Straight maintained that the Chekhov technique is perfect for the needs of today's actors, who must pick up ideas quickly and use them instantly. It can free actors from the problems of over-intellectualizing, and of separating their minds from their bodies. (Straight 1983: 91)

Eugenio Barba, the leader of the Odin theatre in Denmark, considers *To the Actor* "one of the best actor's manuals". "It should be read and re-read, reflected upon, pried into." Barba writes: "... with Michael Chekhov we find ourselves very close to home: the actor to whom he is speaking is the kind most commonly found in the theatre, cinema and television today." (Barba 1995) How Chekhov's psycho-physical exercises are used in modern American practice is demonstrated in Joanna Merlin's book *Auditioning*. Merlin studied in Chekhov's classes in Los Angeles in the fifties. Her exercises include the use of psychological gesture which are based on Chekhov's teaching. Merlin starts by finding active verbs which project an image of a movement or gesture. She writes about the exercises of psychological gesture: "If such a gesture is projected by your defined objective or action, try to make the gesture physically, at home, in the largest way possible, to bring the objective to your body. Find a sound or word that arises from the gesture. --- The gesture will resonate in your work as an impulse for whatever your objective or action may be. It will help you connect your body and mind." (Merlin 2001: 58) Merlin refers to Chekhov's book for further exercises.

No complete biography of Michael Chekhov has ever been assembled, despite a strong interest in his life. Chekhov's two autobiographies, *The Path of the Actor* and *Life and Encounters* are written in an impressionistic style and only cover his earliest career. My book *Mikhail Chekhov v zapadnom teatre i kino (Michael Chekhov in Western Theatre and Cinema, 560 pp.)* was published in St Petersburg in 2000. (PhD dissertation, Faculty of Arts, Helsinki University 2000). It is a complete chronological history of Mikhail Chekhov's work as actor, director and teacher in emigration. The book starts with a long Introduction about Chekhov's work in Moscow. It incorporates a wealth of new material from archives in many countries: the Dartington Hall (England) and Bakhmeteff (New York) archives, and the Georgette Boner collection (Zürich), and also archives in Moscow, Riga and Vilnius. My research is based on theatre histories in the countries he worked, reviews of his productions, and memoirs. I was fortunate to interview Chekhov's students and his assistant directors, many of whom have now passed away.

Editor's note: Liisa Byckling is now working on the second edition of her Russian book, and also the English edition of her book *Michael Chekhov in the West*.

Notes:

^{xliii} Russian names have been anglicized (Stanislavsky, Bely) according to guidelines established by the American Association of Teachers of Slavic and Eastern European Languages.

^{xliii} Even if Stanislavsky admired Chekhov as an actor-genius, and referred to Chekhov's "theory of imitation" in his books, as a whole, he did not accept Chekhov's theories of acting and directing. It was evident in the discussion he had in mid-thirties, after Chekhov had left Soviet Russia, with the directors of the American Group Theatre. Harold Clurman recalls the discussion with Stanislavsky in Moscow. "What did he think of Michael Chekhov, an actor all of us in The Group admired enormously? Chekhov, Stanislavski answered, was an actor of extraordinary talent, especially when he played the weak or nearly feeble-minded; he was an actor, Stanislavski emphasized... an actor." (Clurman 1974: 85)

Bibliography

- Averintsev (1981) Averintsev, Sergey, *Religya i kultura*. Ann Arbor.
- Barba (1995) Barba, Eugenio, *The Paper Canoe. A Guide to Theatre Anthropology*. London and New York: Routledge.
- Benedetti (1989) Benedetti, Jean, *Stanislavski: An Introduction*. London: Methuen.
- Byckling (1992) Byckling, Liisa, *Pisma Mikhail Chekhova Mstislavu Dobuzhinskomu (gody emigracii, 1938-1951)*. (Letters from Mikhail Chekhov to Mstislav Doboujinsky, émigré years). Helsinki University Press. Second, enlarged ed.: St.Petersburg: Vsemirnoe slovo, 1994.
- Byckling (1995) Byckling, Liisa, *The Possessed* produced by Michael Chekhov on Broadway in 1939. *Slavic and East European Performance*, Vol. 15, 2, 1995. City University of New York.
- Byckling (2000) Byckling, Liisa, *Mikhail Chekhov v zapadnom teatre i kino*. (Mikhail Chekhov in Western Theatre and Cinema). Sankt-Peterburg: Akademicheskyy proekt. (Seriia: Sovremennaya zapadnaya rusistika, t. 30). 560 pp.

Byckling (2002)_ Byckling, Liisa, _Michael Chekhov as Actor, teacher and Director in the West. *Toronto Slavic Quarterly* 2002, 1. *Academic Electronic Journal in Slavic Studies*. <http://www.utoronto.ca/slavic/tsq/01/chekhovwest.html>.

Byckling (2004)_Byckling, Liisa, Mikhail Chekhov i Georgette Boner. Istoriya družby. Perepiska 1931-35. *Diaspora VI*. Athenaeum - Feniks, Sankt-Peterburg - Paris. Red. T. B. Pritykina.

Byckling (2005)_ Byckling, Liisa, _Michael Tschehow. Ein scharfsinniges und zärtliches Genie. *Die Tschehows - Wege in die Moderne*. [Book and Exhibition catalogue for the Munich Theater Museum] Red. Renata Helker. Henschel: Berlin 2005.

Byckling (2005)_ Byckling, Liisa, _Mikhail Tchekhov et le théâtre occidental. *Le Théâtre d'Art de Moscou. Ramifications, voyages*. Réunies et dirigées par Marie-Christine Autant-Mathieu. CNRS Editions: Paris.

Byckling (2006) Byckling, Liisa, Michael Chekhov and Anthroposophy: from the history of the Second Moscow Art Theatre. *Nordic Theatre Studies, Volume 18*.

Byckling (2007) Byckling, Liisa, Mikhail Tchekhov et la philosophie religieuse en Union soviétique dans les années 1920. *La Revue Russe*. 2007/29. Du spirituel au Théâtre et au cinéma. Paris.

Byckling (2009)_ Byckling, Liisa, _Mikhail Tchekhov ou la synthèse du créateur (Prospero) et de l'interprète (Ariel). *Mikhail Tchekhov / Michael Chekhov. De Moscou à Hollywood. Du théâtre au cinéma*. Sous la direction de Marie-Christine Autant-Mathieu. Montpellier: L'Entretemps editions.

Byckling (2010)_ Byckling, Liisa, _Michael Chekhov's Production of *Twelfth Night* at the Habima Theatre. Editor: Freddie Rokem. *Assaph: Studies in the Theatre No.24, 2010*. University of Tel Aviv.

Carnicke (1998) Carnicke, Sharon Marie. *Stanislavsky in Focus*. Amsterdam: Harwood. Second, enlarged edition: 2009.

Chekhov (1953) Chekhov, Michael, *To the Actor on the Technique of Acting*.

Drawings by Nicolai Remisoff. New York: Harper and Row.

Chekhov (1963) *Michael Chekhov, To the Director and Playwright, compiled and written by Charles Leonard*. New York: Harper and Row (1963, 1984).

Chekhov (1991) Chekhov, Michael, *On the Technique of Acting*. Edited and with an Introduction by Mel Gordon. New York: HarperPerennial.

Chekhov (2002) Chekhov, Michael, *To the Actor On the Technique of Acting*. Revised

-
- and expanded edition. Foreword by Simon Callow. London: Routledge.
- Chekhov (2006) Chekhov, Michael, *The Path of The Actor*. London: Routledge.
- Chekhov 1, 2 (1986) Chekhov, Mikhail, *Literaturnoye nasledye v dvukh tomakh*. Tom 1. Tom 2. Red. Maria Knebel et al. Moskva: Iskusstvo 1986. Second, revised ed.: Moskva: Iskusstvo 1995.
- Clurman (1974) Clurman, Harold, *All People Are Famous*. New York.
- Knebel (1967) Knebel, Maria, *Vsya zhizn*. Moskva: Iskusstvo.
- Knebel (1986) Knebel, Maria, Predislovye (Foreword), 1, 2. Chekhov, Mikhail, *Literaturnoye nasledye v dvukh tomakh*. Tom 1. Tom 2. Red. Maria Knebel et al. Moskva: Iskusstvo.
- Lewis (1984) Lewis, Robert, *Slings and Arrows*. New York: Stein and Day/Publishers.
- Lotman (1988) Lotman, Yuri M. Poeticheskoye kosnoyazychie Andreya Belogo. (The Poetical Inarticulateness of Andrei Bely). Andrei Bely: *Problemy tvorchestva* (Problems of Creativity). Moskva.
- Merlin (2001) Merlin, Joanna, *Auditioning*. An Actor-friendly guide. New York: Vintage books.
- Minutes of rehearsals (1975) Protokoly repetitsii tragedii J. Shekspira "Gamlet". Pervaya studia Moskovskogo Khudozhestvennogo teatra. Vvedeniye, sostavleniye i primechaniya F. M. Mikhailovskogo i E. S. Kapitaikina. *Sovetsky teatr: 1921-1926. Dokumenty i materialy*. Moskva: Iskusstvo.
- MKHAT Vtoroy (2010), *MHAT Vtoroy. Opyt vosstanovleniya biografii*. Red. I. I. Solovyova et al. Moskva: Moskovsky Khudozhestvennyy teatr.
- Rudnitsky (1988) Rudnitsky, Konstantin, *Russian and Soviet Theatre*. Tradition and Avantgarde. London: Thames and Hudson. Second ed. 2000.
- Smelyansky (1989) Smelyansky, A. M., Vstupitelnaya statya (Foreword). K. S. Stanislavsky, *Sobranie sochinenii. In 9 volumes, Vol 2: Rabota aktyora nad soboi*. Moskovsky Khudozhestvennyy teatr, Moskva.
- Stanislavski (1936) Stanislavski, Constantin, *An Actor Prepares*. Translated by Elizabeth Hapgood. New York: Theatre Art Books 1936. Methuen London Ltd. 1996.
- Stanislavsky (1993) Stanislavsky, K. S. Khudozhestvennyye zapisi. *Sobranie sochinenii v devyati tomah*. Tom 5. Kn. 1. Moskva: Iskusstvo.
- Straight (1983), Straight, Beatrice, interview. Atay Citron, *The Chekhov Technique today. The Drama Review, Vol 27, N 3, Fall 1983 (T99)*.

Sukhih (1998) Sukhih, Igor, “Vishnevy sad”, *Zvezda* 1998/6.

Worrall (1996) Worrall, Nick, *The Moscow Art Theatre*. London: Routledge.

UNPUBLISHED MATERIALS

Chekhov Theatre Studio. Dartington Hall Records. England.

СТАНИСЛАВСКИЙ И МИХАИЛ ЧЕХОВ^{xliii}

Лийса Бюклинг

«Особняком стоит один из замечательнейших актеров нашей современности – Чехов, горячо и бурно ищущий новых средств сценического выражения» – так писал Павел Марков, известный московский критик, в статье 1928 г., посвященной юбилею Московского Художественного театра (Чехов 1, 1986: 492).

Концепция метода Чехова основывалась на стиле актерской игры Московского Художественного театра, в особенности, Первой студии, начало которой положили постановки Станиславского и Евгения Вахтангова. В то же время Чехов сумел выразить дух русской культуры конца XIX – начала XX века, символистской поэзии и ненатуралистического театра. Его любимым писателем был символист Андрей Белый, а источники вдохновения он находил в философии, легендах и сказках.

Михаил Александрович Чехов (Санкт-Петербург, 1891 – Лос-Анджелес, 1955) был племянником Антона Чехова и самым блестящим учеником Константина Станиславского. Он играл в спектаклях Первой студии Московского Художественного театра, начиная с 1912 г., был его режиссером с 1922 г. и режиссером МХАТ-2 (1924 – 1928). В России Чехова называют самым гениальным русским актером минувшего столетия. Чехов-актер воплощал собой абсолютный синтез внутреннего переживания и внешней формы, который американский режиссер Роберт Льюис назвал «тотальной актерской игрой». Чешский писатель Карел Чапек говорил о Чехове как о «тайне потрясающего актерского исполнения». «...Чехов... доказывает вам (просто и вместе с тем загадочно), что тело и есть душа, сама душа, отчаявшаяся, мечущаяся, трепещущая» (1922) (Чехов 1, 1986: 452).

Покинув Россию в 1928 г. Чехов с огромной энергией работал над проектами в европейских и американских театрах и студиях актерского мастерства (Бюклинг 2000). Он прошел три различных этапа: период, когда он занимался режиссурой,

актерским мастерством и педагогикой в Берлине, Париже, Риге и Каунасе (1928-34); период Англо-американской театральной студии (Англия, 1936-38, Соединенные Штаты, 1939-42); и, наконец, период голливудской карьеры, когда Чехов работал в кино и преподавал киноактерам в Лос-Анджелесе (1943-55). Он пытался осуществить на западе идею театра будущего; фактически его идея заключалась в создании театра-лаборатории, театра, который был бы сообществом и домом.

Ко времени кончины Чехова в 1955 г. его имя в Советской России было вычеркнуто из истории русского театра. В 1980-е гг., с приходом «гласности» и возвращением наследия эмиграции в Россию, Чехов был реабилитирован, его книги переизданы в России, а сам он снова признан легендарной фигурой у себя на родине.

Книга Чехова «О технике актера» была опубликована в Нью-Йорке на русском языке в 1946 г., а на английском в 1953 г. Она была переиздана и широко использовалась в западных театральных школах. Другие книги, куда вошли лекции Чехова, издавались в течение последних тридцати лет и переводились на многие европейские языки, а также на японский. Чехов создал актерскую систему, влияние которой на западе неуклонно растет. Эудженио Барба, один из ведущих современных теоретиков театра, называет книгу Чехова «одним из лучших практических пособий по воспитанию “реалистического” актера» (Barba 1995: 70). Как теоретик и актер Чехов не принял дуализма западного сознания. Он писал: «Актеру, который должен считать свое тело инструментом, выражающим творческие идеи на сцене, нужно стремиться к достижению полной гармонии между двумя вещами – телом и психологией» (Chekhov 1953: 5).

Когда мы пытаемся понять отношения Чехова и Станиславского, необходимо учитывать хронологическую последовательность: вначале был период отношений старого мастера и его молодого ученика (1910-е гг.); потом период самостоятельной режиссерской и педагогической работы (1919-1928 гг.); и, наконец, период, когда Чехов жил в эмиграции (с 1928 г. до смерти

Станиславского в 1938 г.) – в эти годы между учителем и учеником пролегли политические барьеры, но они все равно находились в едином поле, где разрабатывали методы актерского мастерства и занимались развитием театра как формы искусства.

Станиславский и молодой Чехов.

Период ученичества Чехова (1912-1919 гг.)

Индивидуальность Чехова и, в более широком смысле, творчество актера находятся в зависимости от социальной ситуации и эстетических ценностей, определяемых таким понятием, как «исторический климат». Чехов принадлежал к поколению 1910-х гг., годы его становления совпали с периодом стремительных социальных перемен и революциями 1905 г. и 1917 г. Это было время символизма в искусстве и модернизма в литературе. В театр пришло «пост-станиславское» поколение, второе поколение актеров и режиссеров МХТ, последователей и оппонентов Станиславского.

Если мы обратимся к периоду 1910 гг., когда Чехов пришел в МХТ, мы увидим, что в это время Станиславский старался объединить на сцене реализм и символизм. Занимаясь в студии, Чехов участвовал в массовой сцене в «Гамлете», последнем из символистских спектаклей МХТ. Станиславский поставил «Гамлета» в соавторстве с Гордоном Крэгом, выступившим и как художник спектакля. Смелость формы произвела огромное впечатление на зрителей и оказала значительное влияние на молодых режиссеров. Следует упомянуть, что Чехов познакомился со Станиславским не только как с создателем – вместе с Владимиром Немировичем-Данченко – чеховского «театра настроения», но и как с постановщиком символистской драмы.

В те годы Станиславский искал более тонких способов передачи духовной реальности. Он ставил символистскую драму и шел на эксперименты, уводившие его от первоначального сценического реализма. После 1906 г. Станиславский начал экспериментировать с методами, ведущими к новому

своду правил актерского образования – «системе». В своей книге мемуаров «Моя жизнь в искусстве» (1924) Станиславский связывает систему с активной силой фантазии. Он пишет: «...Творческое “если бы”, т. е. мнимая, воображаемая правда, которой артист умеет верить так же искренне, но с еще большим увлечением, чем подлинной правде... Поверив ей, артист может начать творить». Поскольку символизм исследует «воображаемую правду», Станиславский решил опробовать свою теорию актерского мастерства в символистской драме, например, в «Драме жизни» Кнута Гамсуна. Он обратил внимание на внутренние процессы актерского организма и поставил «Месяц в деревне» Тургенева в 1909 г. (См.: Carnicke 1998; Worrall 1996). Одной из его самых прославленных и дольше всего сохранявшихся в репертуаре постановок была «Синяя птица» Мориса Метерлинка (1908), аллегорическая сказка. Как и вся русская публика, Чехов был пленен этой постановкой и называл одной из самых запоминающихся в МХТ (Чехов 1, 1986: 184).

Студия – школа и театр

Студия Московского Художественного театра заложила основы для дальнейших поисков Чехова. С его точки зрения, это был «театр-школа, который произвел неизгладимое впечатление на мир, и мало кто может с ним сравниться». Станиславский основал студию Московского Художественного театра, нечто вроде лаборатории для театральных экспериментов. Впоследствии ее стали называть Первой студией. Там он создал свою систему, с помощью которой надеялся контролировать минуты вдохновения у актера. В так называемой актерской системе Станиславского соблюдался баланс между теорией и практикой. Это одновременно и эстетическая модель, и набор обучающих методик. Задачи системы – мобилизовать потенциал творческой натуры актера, чтобы гарантировать ему правду переживания и подлинность сценического опыта (Carnicke 1998). В 1911 г. система была объявлена официальным методом работы МХТ.

В студии молодой Чехов не только заложил основы будущего метода, но также перенял беззаветную преданность Станиславского актерскому мастерству и

искусству в целом. Чехов очень быстро постиг учение Станиславского, и уже в 1913 г. Станиславский сделал в своей записной книжке запись о том, что 22-летний актер обладает весьма незаурядным талантом. В 1915 г., став уже страстным адептом системы Станиславского, Чехов сказал в одном интервью: «Мы группа тех, кто исповедует веру Станиславского... [но] мы не фанатики. Наша вера основана на сотрудничестве и взаимопонимании». Чехов довольно рано стал преподавать в студии. Подобно своему учителю, он интересовался глубочайшими вопросами профессии. Он одним из первых обнародовал преподавательские методы Станиславского, напечатав в 1919 г. две статьи в журнале «Горн» -- к большому неудовольствию своего учителя. На тот момент Чехов все еще был преданным последователем студийного учения Станиславского (Статьи Чехова 1919 г. на русском: Чехов 2, 1986; на английском: *Drama Review* 1983). Станиславский говорил английскому режиссеру Гордону Крэгу в Москве: «Если хотите увидеть наиболее успешную работу моей системы, сходите сегодня на Михаила Чехова. Он играет в одноактных пьесах, написанных его дядей». В течение тридцати лет водевили Антона Чехова занимали важное место в репертуаре его племянника.

О том, как Чехов применял систему Станиславского, практиковавшуюся в Первой студии, написано немного. Тем не менее, при ближайшем рассмотрении очевидно, что Чехов заимствовал у Станиславского важные аспекты своего творчества, которые далеко не полностью запечатлены в его книгах, а если даже они четко выражены, то современные читатели и практики театра не уделяют им должного внимания. Недавно опубликованные в России биографические и автобиографические материалы позволяют увидеть ранний период педагогической деятельности Станиславского в новом свете. Исследования влияния Станиславского должны быть основаны на его опубликованных записных книжках, новых собраниях его сочинений, а также на воспоминаниях Чехова о его работе в студии и на том, как в дальнейшем развивался его метод. Записные книжки Станиславского – бесценный источник его оригинальных идей актерского воспитания. Записные книжки издавались по-русски, сначала в отрывках в 1986 г., а потом целиком в собрании сочинений Станиславского в 1993 г. (Издание записных книжек на русском языке: Станиславский К. С. Из

записных книжек. II. 1912 - 1938. 1986.) Отрывки из них были переведены и опубликованы Жаном Бенедетти в следующем издании: *Stanislavski: An Introduction*. London: Methuen 1989.

По этим записным книжкам можно составить представление о ранних идеях и репетиционных методах Станиславского. Согласно Бенедетти, в записных книжках 1908 г. есть ряд статей со следующими заголовками: освобождение мышц, круг внимания, вера, драматическая изобретательность, чувства. Документ 1909 г. свидетельствует о той стадии развития, которой эти произведения достигли. Рукопись 1909 г. содержит, по сути дела, идеи, получившие развитие в течение всех последующих лет его деятельности. Материалы эти заслуживают дальнейшего изучения. В данной статье я предпринимаю попытку дать общий обзор взаимоотношений Станиславского и Михаила Чехова в Москве в контексте более поздних студийных работ и книг Чехова.

Первая студия. Роли

Константин Рудницкий пишет о студии и «энергии сочувствия и доброты, приводившей в действие этот маленький театр». «В пяти постановках “бедного” камерного театра подлинность чувства приобретала исповедальный характер, и между актерами и публикой устанавливалось непосредственное взаимодействие». Программа студии была пацифистской, пронизанной толстовскими идеями, во время Первой мировой войны возвысившими свой голос против насилия и в защиту человечности (Rudnitsky 1988). В числе основных ролей Чехова в Московском Художественном театре и его студии были следующие роли: Калев в «Сверчке на печи» Диккенса, Мальволио в «Двенадцатой ночи» Шекспира, заглавная роль в «Эрике XIV» Стриндберга (в постановке Евгения Вахтангова) а позднее, уже в МХАТ-2 – «Гамлет» (1924) и сенатор Аблеухов в «Петербурге» Андрея Белого.

Станиславский и Чехов тесно сотрудничали не только в студии, но и на сцене Московского Художественного театра. Режиссер и актер необычайно

вдохновляли друг друга, когда в 1921 г. Чехов играл Хлестакова в «Ревизоре» Гоголя в режиссуре Станиславского. Исполнение Чехова поражало невероятной импровизационной простотой и безудержным воображением. В более ранней постановке студии (1917) Станиславский помогал Сушкевичу, когда шла работа над «Двенадцатой ночью» Шекспира. Упор был сделан на более открытую, внешнюю театральность; по определению Станиславского, это был “культ действия”. Когда студийные постановки были перенесены на основную сцену, Чехов играл Мальволио в «Двенадцатой ночи» в 1920 г. Использование Чеховым режиссерских идей Станиславского в комедии Шекспира проявилось в его успешной постановке «Двенадцатой ночи» в театре «Габима» в Берлине в 1931 г., после его эмиграции (См. мою статью: Assaph, 24, 2011).

Евгений Вахтангов: фантастический реализм

В студии, получившей название Первой после того, как Станиславский основал Вторую и Третью студии, работа Чехова в постановках блистательного режиссера Евгения Вахтангова сформировала его восприятие театра. Творческий путь Евгения Вахтангова (1883-1922), одного из наиболее талантливых учеников Станиславского, начался в Первой студии с преувеличенных требований реалистической иллюзии и достиг своей кульминации в шедевре театральности – постановке «Принцессы Турандот» Карло Гоцци. Вахтангов был великолепным педагогом и человеком, целиком и полностью преданным искусству. Чехов писал о своем старшем друге как о знатоке системы Станиславского. В творчестве Вахтангова система была воплощена на практике, и «мы начали понимать ее движущую силу», – писал Чехов в «Пути актера» («Путь актера», 1928) (Чехов 1, 1986: 114).

Как режиссер Вахтангов скрестил психологический реализм Станиславского с театральностью Мейерхольда. Вахтангов являет собой важную точку пересечения между двумя художественными крайностями: реализмом и театральностью. Он верил, что театр должен создавать формы, черпая их в фантазии; он называл это фантастическим реализмом. Чехов, по его собственному признанию, «тяготел к направлению Вахтангова», т.е.

осуществлял переход от натурализма к стилизации, а потом буквально заразился театральностью. (См. также: Лекция Чехова о русских режиссерах в Лос-Анджелесе. Chekhov 1984). Именно Вахтангову обязан Чехов своим интересом к гротеску, комическому и трагическому. Их принципы противостояли искусству, стремившемуся создать на сцене иллюзию реальной жизни, правдивую копию реальности.

Первая студия решительно следовала выбранной линии развития. Поворотным моментом в ее деятельности стал «Эрик XIV» Августа Стриндберга (1921) с Чеховым в заглавной роли измученного монарха. Это был прекрасный образец творческого сотрудничества режиссера – Вахтангова – с актером. Они сосредоточились на психологической драме, превратившейся в монодраму со стилистическими элементами экспрессионизма. Противостояние между Станиславским, с одной стороны, и Вахтанговым и Чеховым, с другой, достигло апогея после революции и, в конце концов, привело к драматичному разрыву между МХТ и Первой студией. Станиславский враждебно относился к экспериментам Вахтангова и не ценил его новшеств. С точки зрения Станиславского Первая студия нарушила все основополагающие принципы Художественного театра (Rudnitsky 1988: 21). Чехов также вспоминает об их с Вахтанговым конфликтах со Станиславским (Чехов 1, 1986: 183).

В своей американской лекции «Русские театральные режиссеры» Чехов говорил о распространенном взгляде на позицию Вахтангова: дескать, он скрестил психологически реализм Станиславского с театральностью Мейерхольда. По мнению Чехова, Вахтангов напоминал зрителю: «Смотрите, это **театр**». «Это не реальность Станиславского или фантастические образы Мейерхольда. Это просто отличный театр. (...) С Вахтанговым вы оставались в своем кресле в зале; не было ничего слишком натуралистичного или иллюзорного; все было театральным. И он развивал эту театральность до такой степени, что вы начинали любить театр по-новому – театр как таковой. В том, что он [Вахтангов] делал, всегда были элементы увеселения или фантазии, но в то же время в его театральности находилось место для мощного чувства правды, и он обосновывал его в той же степени, что и Станиславский с Мейерхольдом» (Chekhov 1984: 44).

Независимые эксперименты: Чеховская студия (1918-1921)

Оригинальная творческая индивидуальность Чехова искала собственных ответов на вопросы, постоянно возникавшие в его актерской практике. В конце 1910 гг. Чехов начал искать чего-то иного в собственной «лаборатории» и погрузился в актерский творческий процесс во всей его сложности. Среди многих источников, из которых он черпал, было восточное влияние, заявлявшее о себе в Первой студии под руководством Станиславского и Леопольда Сулержицкого. Когда Станиславский искал способ контроля над моментами актерского вдохновения, он заинтересовался йогой. Он и Сулержицкий использовали упражнения, основанные на йоге и духовных практиках восточных религий – индуизма и буддизма. Такие упражнения были адресованы высшему сознанию («сверхсознанию») (См: «Yoga and the System, in: Carnicke 1998: 138-145. Черкасский: Станиславский и йога. Stanislavsky Studies, vol 1/no.1).

Впоследствии Чехов обнаружил похожие идеи в учении Штайнера и включил концепцию Штайнера о «высшем “я”» в свой актерский метод. В центре метода Чехова был упор на творческое воображение. В конце 1910 гг. труды Штайнера оказали на Чехова мощное влияние. Рудольф Штайнер (1861-1925), австрийский философ и эзотерик, был основателем Антропософского общества. Антропософия представляла собой современное знание; она стремилась овладеть даром предвидения, используя интеллект и разум, чтобы преодолеть материализм и вернуть в жизнь человека духовное измерение, а также устранить разлад между религией и наукой. Русское антропософское общество было основано в 1913 г. Антропософия привлекала многих знаменитых российских деятелей – например, писателя Андрея Белого и художника Василия Кандинского. Чехов обратился к Штайнеру в период нервного расстройства, профессионального и личного кризиса. Он вступил в Русское антропософское общество в 1919 г. Антропософия стала его религией, он считал ее современной формой христианства. Для Чехова антропософия была «новым движением, направленным на объединение науки, искусства и духовного знания». Эвритмия

Штайнера, его «зримая речь» подсказывали новые импульсы, помогающие оттачивать невербальное актерское мастерство и приводить организм актера в гармоничное состояние.

Приходя в себя после душевного недуга и в период отсутствия в театре в 1918 г., Чехов начал преподавать актерское мастерство в собственной частной студии. Характеризуя свой подход, он говорил следующее: «Никогда не позволю себе сказать, что преподавал систему Станиславского. Подобное утверждение было бы слишком смелым утверждением. Я делился опытом, полученным в общении со Станиславским, и тем, что передали мне Сулержицкий [со-руководитель студии] и Вахтангов. Многие из переданного нам Станиславским было усвоено мной благодаря постоянной практике и сформировало основу моих последующих, до некоторой степени независимых экспериментов в театральном искусстве» (Чехов 1, 1986: 99). «Именно в этот период мысли об искусстве, сыгравшие решающую роль в уходе Чехова от Станиславского, стали обретать в его сознании форму», – отмечала Мария Кнебель, выпускница студии Чехова и впоследствии видный режиссер и педагог. (Глава «Чеховская студия»: Кнебель 1967).

«Чувство целого объединяло нас в дружное товарищеское сообщество», – писал Чехов о своей домашней актерской студии. «Я не могу забыть того чувства счастья, которое испытывал я в такие часы. Меня мучает театр, в котором так много людей исполняют так много функций с лицами равнодушными, скучными... Театр мыслим только как единый и живой во всех своих частях организм. И такой театр может и должен возникнуть со временем. Его создадут люди, которые будут способны служить, а не выслуживаться, работать, а не зарабатывать, любить живой организм театра, а не мертвую организацию в театре. Люди, которые поймут, что творить можно всюду и всегда и что нельзя живой творящий организм заковать в мертвые формы рассудочной техники».

Чехов находил способы пробуждать настроение, располагающее к творчеству, используя для этого разные методы. Он добивался чувства правды и старался разбудить воображение актера путем импровизации и создания атмосферы.

Чехов использовал упражнения, основанные на йоге: методики наблюдения, концентрации и коммуникации. Чехов применял методики пробуждения «живой энергии» актера. Кроме того, он использовал упражнения на коммуникацию (общение), в которых актеры испускали и воспринимали лучи энергии, не слова. Он применял техники медитации, такие как визуализация, предполагавшие, что актер создает «киноленту видений», состоящую из умственных образов из жизни героя. Чехов предупреждает, что все приемы должны быть насыщены внутренним содержанием и смыслом; они не должны становиться чисто техническими упражнениями.

В Чеховской студии шла интенсивная работа над сказками: «Я убежден, что сказка как форма художественного произведения таит в себе глубокие и мощные возможности для развития дарований молодых, начинающих актеров. Она возбуждает творческую фантазию, она поднимает сознание художника над натурализмом, она чудесным образом сплетает трагизм и юмор, она воспитывает чувство художественного стиля, требует четкой и точной формы и не допускает внутренней художественной лжи, которая так легко проникает на сцену» (Чехов 1, 1986: 105).

Как и в Первой студии, преподавание Чехова было основано на этюдах. Под «этюдами» (термин Станиславского) понимают сцены без сценарной основы, разыгрываемые актерами (в американской практике это именуется импровизацией). «Часто этюд разрастался в сложное и длинное сценическое действие. Мы разыгрывали его несколько дней подряд, причем для этой цели пользовались всей квартирой, в которой я жил, и даже выходили во двор и на улицу. Мы любили пространство и не стесняли себя в нем» (Чехов 1, 1986: 103).

Руководитель МХАТ-2

После смерти Вахтангова в 1922 г. Чехов стал во главе Первой студии Московского Художественного театра, получившей название МХАТ-2 в 1924 г. Здесь Чехов применял свою новую систему эстетической мысли и новые принципы актерского мастерства. Теоретические расхождения между

Станиславским и Чеховым стали очевидными, когда в начале 1920 гг. Чехов начал развивать собственный метод.

Несколько спектаклей, поставленных во МХАТ-2 под непосредственным руководством Чехова при участии вторых режиссеров (наиболее важные из них – «Гамлет» и «Петербург» по роману Андрея Белого), были призваны стать заметными вехами в освоении новых методов актерского мастерства. Чехов – он и сам был выдающимся актером – формировал отношение к миру и восприятие жизни целостного организма театра, прежде всего, через актеров. Подобно своему мастеру, Станиславскому, Чехов изучал искусство и исследовал его с точки зрения актера, а не режиссера, в отличие от Мейерхольда.

После октябрьской революции Чехов сопротивлялся угрозе того, что идеологические тенденции могут увести его от идеалов духовных ценностей, провозглашенных самими создателями студии, Константином Станиславским и Леопольдом Сулержицким. Двадцать лет спустя Чехов писал в своей книге «Жизнь и встречи»: «Качество актерской игры стало падать, элементы творческой фантазии, театральной выдумки и оригинальности отошли на второй план. Театры и актеры шли за массами, угождая их вкусам». Чехов, руководитель театра, хотел сохранить его творческую жизнь. «Прежде всего, я запретил антирелигиозные тенденции и уличный театр, и решил поставить “Гамлета” в качестве противовеса этому» (Чехов 1, 1986: 202). У трагедии Шекспира в чеховской версии были как экспериментальные, так и духовные цели. В том, что касается принципов, художественные различия между МХАТ-2 и Художественным театром в конечном итоге обнаружили себя в постановке «Гамлета». Новый репетиционный метод Чехова получил развитие во время работы над трагедией, продолжавшейся полтора года. Актеру и режиссеру удалось воплотить некоторые свои театральные мечтания.

Став руководителем МХАТ-2, Чехов возобновил занятия у себя в студии. «Наши репетиции, в особенности вначале, носили характер экспериментов больше, чем профессиональной работы в обычном смысле слова. Каждая новая

постановка давала нам случай исследовать и проработать новые приемы игры и режиссуры», – писал Чехов в книге «Жизнь и встречи».

Новая студия Чехова возникла во время его работы над «Гамлетом», и ее участники были, в основном, из числа молодых актеров разных театров.

Молодые энтузиасты группировались вокруг Чехова и известного символистского писателя Андрея Белого (были среди них и будущие режиссеры, Юрий Завадский и Мария Кнебель). Интересные люди приходили на занятия студии. Участие Белого также привлекало туда поэтов.

Духовный «Гамлет» и новая техника актерского мастерства

Чехов рассматривал «Гамлета» как род духовного театра, содержание которого выражено не словами. Русский символизм и немецкая антропософия переплелись в ходе репетиций (См.: Byskling 2006). Используя новые методы (Штайнер не был упомянут), Чехов объявил о начале поисков, которые «уводили дальше от Станиславского». «Пока что я могу только сказать, что если система Станиславского – средняя школа, то эти упражнения – университет в плане их важности». Здесь идея сформулирована как «путь посвящения». «Мы воспринимаем пьесу, как будто это иероглифы, письмена, посредством которых мы сами должны осуществить прорыв вверх, в вечность... [...] Нужно найти новую технику актерской игры. Как актеры мы всегда обучались посредством эмоций в душевной сфере. Теперь то, чего нам нужно достичь, это не действовать самим, а позволить силам, находящимся на более высоком уровне, чем мы, действовать через нас; в свою очередь, мы должны принести себя в жертву этим силам» (Протоколы репетиций 1975: 170-171. См. также: МХАТ Второй. Опыт восстановления биографии, 2010).

Чехов решил внедрить опыт, наработанный посредством упражнений по ритму, в репетиционный процесс: «Работая над “Гамлетом”, мы старались пережить жесты слов в их звучании и для этого подбирали к словам и фразам соответствующие движения. В них мы вкладывали нужную нам силу, придавали им определенную душевную окраску и производили их до тех пор, пока душа не начинала полно реагировать на них» (Chekhov 1986: 206).

Результаты экспериментов в студии наложили отпечаток на постановку: в некоторых сценах педагогические цели развития пластики и музыкальности актеров вышли на первый план. Характерное для того периода недоверие к миру проявлялось в упражнениях Чехова. Русский философ Сергей Аверинцев сформулировал это так: «В начале века наблюдалась тенденция принижения веры в сущность культуры, которая выражалась “напрямую”, в словесных формулировках, а впоследствии и в литературе идеологического содержания» (Averintsev 1981: 80).

Во время репетиций шел разговор о музыке пьесы: «“Гамлет” это движущийся миф, конкретная философия. Поэтому мы говорим о музыкальности, о музыке, так как музыка сильнее всего вводит нас в область духа». На примере поэзии Чехов говорил о том, что мелодия первична, что она возникает еще до появления слова: «...через нас должна петься мелодия». Источник этих доводов явно в языке символистов – так, как его понимал Андрей Белый. Юрий Лотман писал о вторичности языка для символистов и об их внимании к скрытым глубинам смысла: «...Отсюда их стремление превратить слово в символ... Однако, поскольку каждый символ является несовершенным выражением его содержания и только лишь аллюзией на него, возникает стремление заменить язык чем-то более высоким, музыкой: “Музыка идеально выражает символ. Символ поэтому всегда музыкален” (Андрей Белый. Символизм как миропонимание) ... [...] Для него слово перестает быть носителем только лингвистического значения (для символиста все, что выше слова, выше языка. За словом находится музыка» (Лотман 1988: 439).

Давайте исследуем театральные идеи Чехова и то, как они нашли свое отражение в методах, использовавшихся во время репетиций «Гамлета», ряд аспектов которых был изложен Чеховым в его автобиографических мемуарах. Чехов испытал чувство неудовлетворенности привычными методами работы со словом и жестом. Здесь Чехов воспользовался методом Рудольфа Штайнера в его подходе к речи и движению – так называемой эвритмии. Это новое искусство предполагает, что в каждом звуке заложен жест, который может быть воспроизведен движениями человеческого тела. В речевой эвритмии («зримой

речи»), речь трактуется не как средство коммуникации, а как звук и ритм, которые могут быть выражены посредством использования языка тела.

Благодаря эвритмии и формированию речи, Чехов нашел подход к слову и выразительности движения, соответствовавшим его собственному методу актерской игры и принципам театральности Вахтангова, основанным на ритмичном движении.

Чехов описывал, как упражнения по эвритмии практиковались в МХАТ-2: «Например, мы по-новому обращались к тексту: посредством движения. (Я говорю не о значении содержания текста, а о том, как слова произносятся на сцене). Мы изучали звуковой аспект слова, то, как движение превращается в звук». Кнебель описывала занятия и то, как Чехов опробовал эвритмию, а также новые упражнения, на себе. «Чехов был по природе своей одарен больше всех остальных и освоил язык эвритмии в совершенстве. Иногда он предлагал, чтобы кто-то медленно читал какой-то незнакомый ему текст, и тогда он начинал двигаться в такт этому тексту и показывать буквы, из которых состояли слова, жестами. Он не только точно попадал в текст этими движениями, но также мог передать общий характер и атмосферу произведения, равно как и его психологические нюансы. Это было очень красиво и выразительно» (Предисловие Кнебель: Чехов 2, 1986: 21).

Поскольку в 1923 г. Русское Антропософское общество закрылось, и все связи с антропософией были признаны потенциально опасными, Чехов поначалу не хотел открывать источник своих упражнений актерам его театра и студентам, и только впоследствии Кнебель осознала, что движения были заимствованы из учений Штайнера.

Мнения о постановке «Гамлета» резко разделились. В знак благоволения к выдающемуся актеру министерство культуры наградило Чехова почетным званием народного артиста. Однако чеховский Гамлет раздражал Станиславского тем, что ему представлялось чрезмерной искусственностью и гротеском. Станиславский не принял трактовку Гамлета его блестящим учеником, которого считал трагикомическим, а не трагическим актером^{xliii}. В

театре группа актеров, составлявших оппозицию Чехову, резко раскритиковала тот факт, что в роли чувствовался явный энтузиазм по отношению к антропософии. Но на зрителей и критиков спектакль произвел неизгладимое впечатление. Среди убежденных сторонников Чехова были и рабочие, и интеллигенция. Мария Кнебель, работавшая в театре в течение пятидесяти лет, признавала, что испытала катарсис в театре только один единственный раз: в момент смерти Гамлета.

Отношения между Станиславским и Чеховым возобновились позднее, и мы увидим это на примере их последней встречи в Берлине в 1928 г. «Как жаль, что мы не можем работать вместе», – заметил Чехов.

Причины эмиграции Чехова после пяти лет, проведенных во МХАТ-2, были как политического, так и личного свойства. Его идеи были несовместимы с коммунистической идеологией и, после конфликта с группой актеров левого толка и развернутой против него кампании в прессе, Чехов и его жена Ксения покинули Советскую Россию в 1928 г. И Станиславский, и Мейерхольд пытались убедить Чехова вернуться в Россию. Он никогда не разрывал связей с Советской Россией официально, и только в 1946 г. стал американским гражданином.

Станиславский и Чехов: некоторые различия и сходства

В 1950 гг. в Америке Чехов признавался, что он в долгу перед новаторскими достижениями Станиславского. «Говорят, что другие превзошли и даже обошли его, но он, вместе с Немировичем-Данченко, был первым, кто проложил путь к новым полям, которые все мы впоследствии возделывали по-своему» (Chekhov 1963: 39).

Многое было сказано о различиях между Станиславским и Чеховым, нередко в упрощенной форме. Не только противопоставление Станиславского Чехову требует более внимательного анализа, но и «новые поля», открытые основателями МХТ, а также способы, которыми младшее поколение

«возделывало» эту целинную землю, – все это заслуживает особого внимания. Различия между Станиславским и Чеховым подчеркивались больше, чем сущностное сходство и общность взглядов. Это особенно заметно, если взглянуть на американский период Чехова и его конфронтацию с «методом», искажавшим некоторые основные идеи Станиславского (Carnicke 1998).

«Переживание»

Принципиальные различия во мнениях между Станиславским и Чеховым возникли на основе концепций «переживания» и «проживания». Дискуссия со Станиславским строилась вокруг концепции «переживания» в роли.

Непреодолимая сложность в полемике Станиславского-Чехова заключалась в «переживании». Исторические дебаты об актерском мастерстве, к которым присоединились Станиславский и Чехов, касаются актерской школы, пропагандируемой французским актером Кокленом-старшим. Станиславский использует слово «представление», демонстрируя, что осуждает Коклена. Другой пункт полемики: Чехов предпочитал выражению «сознание актера и персонажа» понятие «слияние актера с персонажем». Чехов пропагандировал идею двойственного сознания актера, когда тот становится наблюдателем за собственным творчеством. Он разделял наше высшее, творческое эго, и повседневное эго, сосредоточенное только на себе.

Во МХАТ-2 Чехов выдвинул идею понимания актерского мастерства, во многом отличную от концепции Станиславского. Одним из наиболее важных положений нового репетиционного метода Чехова была «теория имитации». Она предполагала, что актер изначально создает образ персонажа в своем воображении, а потом стремится имитировать его внутренние и внешние характеристики. Чехов четко и подробно выражал свои взгляды в письме актеру В. Подгорному, где он описывал свою беседу со Станиславским в Берлине (длившуюся в течение восьми часов в кафе в 1928 г.). Чехов совсем недавно покинул свой театр и Советскую Россию, чтобы провести один год в Германии. Как выяснилось, ему не суждено было вернуться в Советскую Россию.

Я цитирую только выдержки из подробного рассказа Чехова о дискуссии со Станиславским: «Мы сравнивали наши системы, нашли много общего, но и много несовпадений!... При моем методе, например, актер вполне объективен по отношению к создаваемому им образу с начала работы и до конца ее. У К. С. есть, как мне кажется, много моментов, когда актер принуждается к личным потугам, к выдавливанию из себя личных чувств — это трудно, мучительно, некрасиво и не глубоко... Этот пункт меняет всю психологию актера и, как мне кажется, невольно заставляет его копаться в своей собственной небогатой душонке. Небогата душонка всякого человека в сравнении с теми образами, которые посылает иногда мир фантастических образов» (Чехов В. А. Подгорному, не позднее 19 сентября 1928 г., Берлин. Чехов 1, 1986; 323 - 325).

Впоследствии, в своих американских лекциях, Чехов цитировал следующее из своей дискуссии со Станиславским: «Моя техника тогда, как и сейчас, была в том, чтобы представлять моего героя вне меня и задаваться вопросом, что бы я сделал и как, будь я в его обстоятельствах. Потом я мог отстраниться и наблюдать за собой, уже не как М.Ч. актер, а как герой, и по-настоящему видеть героя в процессе исполнения всех тех вещей, что прописал ему драматург. С такими более объективными способами исследования мы как будто просим самого героя показать нам, как это делать».

Чехов продолжает: «Другая и, возможно, более глубокая причина моего несогласия кроется в том, что, если герой находится внутри меня (в соответствии с идеями Станиславского), я никогда не смогу отделить себя от него, а его от себя; у героя не будет свободы воли, жизни и собственной личности, а также свободы выражения; следовательно, он не сможет показать актеру, что имитировать и как» (Chekhov 1963: 47-49).

Как писал Павел Марков в своей рецензии на книгу Чехова «Путь актера», автор пытается решить базовую проблему актера – проблему личности и художника. Актер должен быть создателем определенной идеальной и свободной жизни. Цель Чехова была в том, чтобы обрести радость творчества, очищенную от индивидуального несовершенства.

«Проблема внутреннего перевоплощения активно обсуждалась при жизни Станиславского», – пишет московский исследователь Анатолий Смелянский, подводя итог дискуссии о системе идей, сущность которой заключена в предложении актеру “идти от себя”. – Актер не может стать Гамлетом или Отелло, но может представить себя в их ситуации». «Станиславский предлагал актеру “идти от себя”, то есть, опираться на свой интеллектуальный, психологический опыт и эмоциональную память, сопоставимые с опытом души и тела того персонажа, которого художнику предстоит воплотить. Именно это требование системы было раскритиковано многими, и, возможно, самые строгие и подробные претензии были сформулированы Михаилом Чеховым. Он считал, что предложение “идти от себя” потенциально могло привести к посредственности и натуралистичности персонажа, а также к забвению величайшего источника вдохновения – актерского воображения». Возражения Чехова были реабилитированы современными театроведами (Смелянский 1989: 17 -18).

На западе сложно избежать упрощений, таких как в «Послесловии» Беллы Мерлин (Michael Chekhov, *The Path of The Actor*, 2006). Мерлин приходит к заключению: «Чехов явно отказывался от первоначального акцента, сделанного Станиславским на “эмоциональную память”, которую Чехов считал обращением всей энергии актера внутрь, в его частную жизнь, вместо того, чтобы перевоплотиться в персонажа и таким образом забыть о собственных привычках и клише» (Chekhov 2006: 201). При ближайшем рассмотрении эти взаимосвязи куда сложнее.

По мнению Станиславского, отправной точкой творчества актера было чувство правды. Говоря философскими терминами, поколение Чехова склонялось к большей релятивности в трактовке понятия “правда”, что было обусловлено влиянием таких русских писателей, как Достоевский, и “полифоническими” пьесами Антона Чехова. Важными факторами в пересмотре понятия “правды” стали развитие науки и тяжелый опыт первой мировой войны и русской революции. Возможно, Чехов определил, что приверженность Станиславского

“правде” всецело принадлежит искусству и литературе 19 века, а значит, может подвергаться сомнению.

Если мы вернемся к методам актерской игры, возможно, имеет смысл перечитать написанное Чеховым более внимательно и отказаться от предположения, что основной разницей между методами Станиславского и Чехова являются использование воображения и индивидуальные чувства. В воспоминаниях о Станиславском Чехов сформулировал парадокс, вызванный объединением правды и воображения в творчестве старшего коллеги: «Но в пылком, целеустремленном воображении Станиславского, все и вся должны были уметь передать это чувство правды» (Chekhov 1963: 49).

Воображение как "кредо" Чехова

Чехов использует пробуждение воображения как точку отсчета в своей книге «Актеру». Мы помним, как на раннем этапе создания системы Станиславский подчеркивал, что в третьем процессе – “переживании” – актер творит незаметно, для себя самого. В своем воображении он создает внутренний и внешний образы персонажа, которого предстоит играть, и должен адаптироваться к этой чужой жизни и чувствовать себя так, как будто она стала его собственной.

Для Станиславского тренинг актерского воображения имеет важнейшее значение. В книге «Работа актера над собой» он пишет (в главе IV «Воображение»): «Задача артиста и его творческой техники заключается в том, чтобы превращать вымысел пьесы в художественную сценическую быль. В этом процессе огромную роль играет наше воображение» (Stanislavski (1936) 1996: 54). Станиславский называл воображение основой искусства. Его рупор, Режиссер, так завершает главу “Воображение”: «Каждое наше движение на сцене, каждое слово должно быть результатом верной жизни воображения». По мнению Станиславского, без воображения актер станет «заведенной машиной, автоматом». Он побуждал актеров тренировать воображение, чтобы «развивать и укреплять» его (ibid. 71).

Станиславский предлагал, опираясь на предлагаемые обстоятельства, создать «четкую линию внутренних образов», на основе которой возникнет «непрерывная бесконечная вереница внутренних и внешних моментов видений, своего рода кинолента». Он пишет: «Пока длится творчество, она безостановочно тянется, отражая на экране нашего внутреннего зрения иллюстрированные предлагаемые обстоятельства роли, среди которых живет на сцене, на свой собственный страх и совесть, артист, исполнитель роли». Он добавляет: «Эти видения создадут внутри вас соответствующее настроение. Оно окажет воздействие на вашу душу и вызовет соответствующее переживание». В сравнении с чувствами, «образы гораздо легче и надежнее сохраняются в нашей визуальной памяти, и их можно вспомнить по желанию». И в дальнейшем Режиссер советует: «Давайте создадим воображаемую киноленту» (ibid. 64-65).

Эти упражнения напоминают нам о способности Чехова обращаться с воображаемыми обстоятельствами так, словно они реальны, визуально представлять себе жизнь героя, воображать события пьесы. Станиславский предлагает актеру создать «киноленту», чтобы сопровождать исполнение каждой роли. Он тренирует «внутреннее видение» посредством упражнений на воображение и размышление. «Воображаемые образы, увиденные внутренним взором, пробуждают фантазию актера», -- пишет Чехов. Он напоминал актерам, что начинать нужно с этих образов.

Концентрация

Упражнения на концентрацию и коммуникацию (общение) практиковались Станиславским в Первой студии. Среди многих источников вдохновения были импульсы, идущие из восточных практик. Все они помогали Станиславскому на пути объединения элементов актерского мастерства в законченный психофизический метод.

Как отмечалось выше, когда Станиславский искал способа контролировать минуты актерского вдохновения, он заинтересовался духовными практиками

индуизма и буддизма. В его библиотеке было несколько книг по хатха-йоге. Вера Соловьева, одна из студенток Станиславского по студии, впоследствии эмигрировавшая в США, упоминала упражнения на концентрацию, формирование круга, способы коммуникации, когда актеры испускают и принимают излучение энергии. В 1911 г. Станиславский и Сулержицкий начали использовать упражнения, основанные на йоге. Эти упражнения были обращены к высшему сознанию – «сверхсознанию». Две дисциплины, более всего повлиявшие на Станиславского, -- хатха-йога и раджа-йога. Первая успокаивает и расслабляет тело посредством физической работы над положением тела и балансом (асана), а также контролем дыхания (пранаяма). Раджа (королевская) йога работает над умственным контролем посредством концентрации, визуализации, наблюдения и медитации (Carnicke 1998: 141).

Прана, санскритское слово из йоги, означает энергию, дающую телу жизнь: «жизненную энергию». Станиславский часто использует санскритское слово в своих записях применительно к излучению энергии, обеспечивающему коммуникацию. В успешном спектакле происходит обмен праной между зрителями и актерами, благодаря чему прана становится способом сообщить зрителю эмоцию актера. Станиславский заинтересовался индийским писателем и Нобелевским лауреатом Рабиндранатом Тагором, чья мистическая пьеса репетировалась в МХТ. Почти религиозная преданность Станиславского актерскому мастерству ощущается в его убеждении, что театру нужно поклоняться, как храму. Оно основано на традиции искусства и духовности, глубоко укорененной в русской культуре (Carnicke 1998: 140-141).

Согласно Бенедетти Станиславский использовал понятия, взятые из йоги, еще до того, как открыл студию, во время репетиций пьесы Тургенева, где внешнее действие, движение, жест были низведены почти до нуля. От актеров требовалось «излучать» их чувства, делать все через глаза, посредством крошечных изменений тона и голосовых модуляций, чтобы «общаться» друг с другом. Текст редко произносился вслух. Его шептали, недоговаривали. Длинные монологи подвергались сокращению, а вырезанные фрагменты использовались как подтекст (Benedetti 1989: 41).

Станиславский нашел понятие «сверхсознание» в йоге, отмечает Карнике. Тем не менее, это понятие также существует в русском православии, а по сути дела, и во всех остальных религиях. Как известно, Чехов впоследствии нашел похожие идеи в учении Штайнера и внедрил их в виде концепции «высшего “я”» в свой актерский метод.

Импровизация или метод этюдов

В Первой студии Станиславский применял импровизированные ситуации и текст, так называемые «этюды» (этюдный метод), сформировавшие основу его преподавания в тот период. Термин Станиславского относится к сцене, которую актеры исполняют без фиксированного сценария/текста пьесы (в американской практике это называется импровизацией).

В отношении такого метода интересно отметить, что Станиславский интересовался импровизацией в том виде, в каком ее практиковали в комедии дель арте, и эксперименты Мейерхольда тоже были основаны на этой комедии. Эти новые идеи можно найти в записях Станиславского в 1913 г. (См. русское издание: К. С. Станиславский. Из записных книжек. II. 1912 - 1938, 71). В Первой студии импровизация стала неотъемлемой частью обучения. В 1911 г. Станиславский вместе с Максимом Горьким исследовал концепцию писателя, работающего с театром и создающего пьесу на основе импровизации. Ничего из этого не вышло, но, в конце концов, их совместный опыт принес плоды: в Первой студии возникло понятие «новый статус текста» (выражение Бенедетти). (Benedetti 1989: 44 - 45.) Чехов также работал с Вахтанговым над комедией дель арте, а позднее, в своей англо-американской студии он вернулся к этой теме вместе с драматургом, постоянно работающим с труппой.

Как отмечалось выше, в Чеховской студии обучение было основано на этюдах. Становится ясно, как глубоко Чехов освоил этот метод, если посмотреть на деятельность его студии, где импровизация стала одним из важнейших методов. В своей книге Чехов подчеркивал значение импровизации: « ...высочайшая и

конечная цель каждого истинного художника... ..может быть определена как желание выражать себя свободно и полностью», «это может быть достигнуто только путем свободной импровизации» (Chekhov 1953: 35). Этюдный метод – неотъемлемая часть русского театрального образования; он практикуется и сегодня.

Атмосфера как многогранный метод и философия театра

Атмосфера как репетиционный метод, возможно, является самым оригинальным вкладом Чехова в русское актерское обучение. Чехов показывает, как вырабатывалось особое качество спектаклей по пьесам Антона Чехова в МХТ, -- «театр настроения». Когда Михаил Чехов сравнивал двух основателей и руководителей МХТ, он говорил о постановках Владимира Немировича-Данченко и Станиславского: «Блестящий математик создавал каркас постановки, а великий гуманист [Станиславский] наращивал плоть подлинных настроений и атмосферы» (Chekhov 1963).

Тем не менее, атмосфера в понимании Чехова обладает многими дополнительными смыслами: это естественное явление, но с более широким художественным значением в плане создания спектакля как единого целого с его «душой» (чувствами); кроме того, это репетиционный метод. Если Станиславский считал, что атмосфера переносится на сцену из реальной жизни в результате творческой работы писателя, актера, режиссера, сценографа и специалиста по свету, то Чехов предложил концепцию более практичного, а также и более широкого применения, создавая из элемента реальной жизни метод репетиции и постановки пьесы (См.: Чехов. Актеру. Глава "Атмосфера"). Мария Кнебель пишет в своей книге «Вся жизнь» об упражнениях на атмосферу в Чеховской студии (Москва, начало 1920 гг.).

В связи с «атмосферой» Чехов адаптировал постановочные принципы МХТ к актерскому обучению. Он писал в главе десятой книги «Актеру» (“Как подходить к роли”), что, с точки зрения Станиславского, хорошо, если актер «влюбится» в

персонажа прежде, чем начнет работать над ролью. «Насколько я понимаю, во многих случаях он имел в виду, что актер влюбляется в атмосферу, окружающую персонажа. Многие постановки Московского Художественного театра задумывались и воплощались посредством атмосферы, когда режиссеры и актеры “влюблялись” в индивидуальных персонажей, а также и во всю пьесу целиком. (Пьесы Чехова, Ибсена, Горького и Метерлинка, насыщенные атмосферой, всегда позволяли актерам Московского Художественного театра щедро расточать свои чувства)» (Chekhov 1953: 148).

О процессе создания персонажа Чехов говорил: «Вы также можете начать работу, отталкиваясь от атмосферы. Вообразите, что ваш герой чем-то занимается и произносит свои реплики в атмосфере, меняющейся вокруг вас (как в упражнении 14), в связи с чем вы начинаете действовать под ее влиянием. Убедитесь, что все ваши движения, тембр вашего голоса и реплики, произносимые вами, находятся в полной гармонии с выбранной вами атмосферой; повторяйте это также и в другой атмосфере» (Chekhov 1953: 148).

Чехов совершенствует понятие атмосферы, чтобы создать постановку и образ, следуя по пути воображения: «Часто случается, что композиторы, поэты, писатели и художники способны получать удовольствие от атмосферы их будущих творений задолго до того, как начинают над ними работать. Станиславский был убежден, что если режиссер или актер по какой-то причине не прошел через период такого увлечения, он может встретиться со многими трудностями на более позднем этапе работы с пьесой или ролью. Несомненно, эта преданность, эта влюбленность может быть названа "шестым чувством", позволяющим человеку видеть и переживать чувства, скрытые от других. (Влюбленные часто видят друг в друге больше притягательных черт, чем другие люди). Таким образом, ваш подход к роли через атмосферу даст вам прекрасный шанс найти в герое множество интересных и важных черт и нюансов, которые в противном случае могут попросту выпасть из вашего поля зрения» (ibid. 148.).

Российский специалист по Чехову Игорь Сухих полагает, что Михаил Чехов трансформировал драматические принципы Антона Чехова в законы актерского

искусства: «Для Михаила Чехова атмосфера – мост между жизнью и искусством и наоборот. Основная функция атмосферы – возможность трансформировать внешний сюжет в подтекст» (Сухих 1998). Атмосфера – самая оригинальная и разносторонняя концепция Чехова, уходящая корнями в постановки МХТ.

Анализ текста: «куски и задачи»

Самый яркий пример, позволяющий обнаружить метод Чехова в занятиях студии Станиславского, связан с анализом написанного текста на раннем этапе системы («куски и задачи»). На репетициях пьесы Тургенева (1909) приемы, системно применяемые Станиславским, впоследствии впервые стали известны как куски и задачи, подтекст, сквозное действие и сверхзадача (Benedetti 1989: 41).

Впоследствии Чехов успешно применял такой метод анализа. В моей книге о деятельности Чехова на западе (2000) я рассказала о том, как он использовал этот метод анализа текста в своей студии в Дартингтоне. В своей книге (1953) Чехов горячо рекомендовал принципы, лежавшие в основе методик Станиславского в отношении работы над ролью. «Станиславский называл их **Куски и Задачи**, и вы найдете подробные их описания в “Работе актера над собой”. Куски и задачи, возможно, самые блестящие его изобретения, и если их правильно понимать и разумно использовать, они помогут актеру сразу же добраться до самой сердцевины пьесы и роли, открывая ему структуру пьесы и давая твердую основу, на которую он может с уверенностью опереться, играя своего героя» (Chekhov 1953: 154).

Согласно Бенедетти, в системе Станиславского пьеса обычно делилась на сегменты. Потом каждый сегмент описывался в терминах психологии персонажей и особого состояния, в котором они находились в тот или иной момент. Таким образом, в каждом сегменте у актера была конкретная психологическая цель. У каждого запланированного действия было внутреннее оправдание, основанное на жизни героя в целом (Benedetti 1989: 40). Актер должен дополнять пьесу своим воображением: создавать моменты между сценами, обеспечивая непрерывное

течение жизни героя.

Жест и характер

Как уже отмечалось, Чехов явно подчеркивал важность гармонии тела и психологии актера. В студийных упражнениях в слова текста вкладывалась «нужн[ая] нам сила... [мы] придавали им определенную душевную окраску и производили их до тех пор, пока душа не начинала полно реагировать на них». Впоследствии Чехов изложил этот метод актерского мастерства в своей американской книге «Актеру» (1953). Чехов пишет о другом репетиционном методе – рабочем или психологическом жесте (ПЖ): «Мы не можем напрямую приказывать нашим чувствам, но можем провоцировать их разными непрямыми способами». «Ключ к нашей силе воли будет найден в движении (действии, жесте). [...] Сила движения пробуждает нашу силу воли в целом; такого рода движение рождает в нас соответствующее конкретное желание, и качество этого движения будит наши чувства» (Chekhov 1953: 63, 65). ПЖ используется для создания характера: он представляет собой сконцентрированный вариант характера.

Принципы репетиционной работы Чехова в некоторых деталях схожи с экспериментами Мейерхольда (к примеру, в том, как актеры переходили от движения к эмоции), и в некоторых аспектах они предвосхитили «метод физических действий» Станиславского 1930 гг. Целью Чехова было, чтобы актеры в практическом смысле постигли, насколько важна связь движения со словами, с одной стороны, и движения с эмоциями, с другой. Это упражнение служило выражением требований Станиславского: не произносить слов текста, пока не появится для этого внутренний стимул.

Одним из главных профессиональных требований Чехова было полное подчинение тела и психологии актеру. В первых девяти упражнениях (*Актеру*, Глава первая) Чехов заложил основы достижения четырех требований, основных для актерской техники. «Средствами предложенных психофизических упражнений актер может укрепить внутреннюю силу, развить

способность излучать и воспринимать энергию, приобрести прекрасное чувство формы, усилить ощущение свободы, легкости, спокойствия и красоты, испытать важность своего внутреннего мира и научиться видеть вещи и события во всей их полноте» (Chekhov 1953: 20).

Другие чеховские упражнения предполагали концентрацию на внутренних объектах, способность увидеть роль как образ, пробуждение воображения с помощью вопросов. Чехов нашел способы создания настроения для творческой работы, используя различные методики (все, что стимулирует воображение актера или помогает выманить на поверхность подсознание). Чехов верил, что актер должен развиваться не только физически, но и духовно, приобретая внутреннюю жизнь, богатую образами, на которые можно опереться при создании характера персонажа. Он развивал метод, который, как он надеялся, поможет пробудить в студентах дремлющие силы. Чехов позаимствовал важные аспекты работы из раннего периода деятельности Станиславского и значительно развил их. Это воображение, импровизация, коммуникация (общение), анализ текста (структура пьесы) и атмосфера в качестве репетиционного метода.

Чехов на Западе

Знание, полученное из первых рук в Первой студии, Чехов передавал своим американским студентам, заполняя таким образом важные лакуны в изучении русской театральной школы в США. Возникает вопрос: почему другие молодые актеры студии – Болеславский и Успенская – таким же образом не передали оригинальные идеи Станиславского американским актерам, способствуя более глубокому пониманию первой стадии системы? Почему они ограничивались «эмоциональной памятью» и «кусками и задачами» в самом традиционном и порой дезориентирующем варианте? Ответ – в творческом осмыслении, которому Чехов подверг занятия студии. Именно потому, что он был самым преданным учеником Станиславского и, по-своему, главным «отступником», он выражал некоторые основные идеи совершенно по-новому, открывая возможности, которые его мастер начал осознавать только к концу жизни.

Великое творческое паломничество Чехова из Москвы в Лос-Анджелес длилось 27 лет. Во время этого путешествия Чехов возводил духовный дом для представителей разных стран и народов.

Говорилось, что Чехов жил в двойной ссылке, разлученный и с родиной, и с театром. Тем не менее, с удивительным упорством он работал над театром будущего, что означало создание новой техники актерского мастерства в театре с репертуаром, основанным на классике и фольклоре. Все другие задачи – выступление в классических ролях и постановка новых спектаклей – были второстепенными по отношению к главной задаче. До конца жизни Чехов руководил несколькими студиями, посредством которых распространял свои идеи в качестве актера, режиссера и педагога, и изложил свой метод актерского мастерства в американских книгах «О технике актера» (на русском языке, 1946) и «Актеру» (1953).

Чехов позаимствовал важные аспекты своей работы у Станиславского; они только частично изложены в его книгах. После второй мировой войны Чехов передавал свой опыт, полученный непосредственно из первых рук, американским студентам, заполняя тем самым важные лакуны в изучении русской театральной школы в США. В конце концов, методы Чехова и других русских актеров-эмигрантов стали исключительно предметом частного преподавания и оказались совершенно отделены от практики театральных постановок.

Наконец, «Американская студия Чехова» появилась в Театральном обществе в Голливуде. В течение семи лет (1948-1955) Чехов работал с актерами кино. Следует различать актеров и режиссеров, посещавших курсы его лекций, и тех, кто брал у него частные уроки. Чехов преподавал импровизационные упражнения и читал лекции по актерскому мастерству и творческому процессу в Театральном обществе Лос-Анджелеса. Он также давал частные уроки киноактерам у себя дома в Беверли-Хиллз. Чехов интересовался применением своего педагогического метода к быстрому ритму и фрагментарной природе кино и телевидения. Многие киноактеры обращались к нему за помощью по вопросам конкретных ролей и

общего развития актерского мастерства. Среди режиссеров, учившихся у Чехова, были Мартин Ритт и Артур Пенн. Мала Пауэрс была близкой подругой Чехова и его жены Ксении, а также его душеприказчицей.

Актер Моррис Карновский, один из основателей «Груп-тиэтр», писал о Чехове: «... Он был необычайно сложным человеком, Ариэлем, великим учителем... Лучше всего он понимал гармонию тела и психологии, как он сам это формулировал. “Прислушивайтесь к своему телу, - говорил он. – Тело будет интерпретировать движения ваших внутренних импульсов”. При всем его огромном интеллекте Чехов не считал его полезным для актера, предпочитая подчиняться к тому, что можно назвать "атлетизмом" воображения». В книге «Актеры говорят об актерском мастерстве» Карновский пишет: «Михаил Чехов понимал природу актер лучше, чем кто бы то ни было, если не считать Станиславского – а может, и лучше Станиславского». Другие знаменитые режиссеры – Стелла Адлер и Роберт Льюис – безмерно восхищались Чеховым как гением актерского мастерства и изучали его методы в классе. Льюис упоминает цитату из Чехова, которую часто использовал: «Наивысшая точка достигается, когда мы пылаем изнутри, но при этом излучаем полное внешнее спокойствие». Михаил Чехов не смог полностью адаптироваться к среде чужой ему культуры. Однако он чувствовал, что его миссией было принести европейцам и американцам опыт профессионального обучения актеров в России и понимания театральной деятельности не как работы, а как призвания.

Как уже говорилось, важные свидетельства метода Чехова были опубликованы в Америке. Две книги вышли на русском: мемуары «Жизнь и встречи» (Новый журнал, 1944-45) и «О технике актера» (1946). «О технике актера» - авторизованная версия чеховских идей и практики. Это также его завещание России. «Я писал это для русского актера, в которого я верю», - признавался Чехов в письме писателю Марку Алданову. Книгу удалось тайно провезти в Советскую Россию, где ее смогли прочитать русские актеры.

В 1953 г. книга «Актеру» была опубликована в Нью-Йорке по-английски. Чехов четко обозначал свой интерес к воображению, интуиции и архетипическому

психологическому действию. Он также отдавал должное Станиславскому как создателю метода, «внятно аргументированного для актера», и человеку, который побудил его, Чехова, записывать собственные мысли о технике актера. В книге Чехова были следующие главы: тело и психология актера, воображение и применение образов, импровизация и ансамбль, атмосфера и индивидуальные чувства, психологический жест, характер и характеристики, творческая индивидуальность, создание спектакля, разные типы спектаклей, как работать над ролью, примеры импровизации. В исправленном издании «О технике актера» (1991) не хватает важных глав и есть путаница в иллюстрациях. Появилось новое издание «Актеру» (Исправленное и дополненное. С предисловием Саймона Кэллоу. London: Routledge, 2002). В последние тридцать лет также публиковались другие книги, составленные из лекций Чехова. Они переведены на многие европейские языки и японский.

Двенадцать магнитофонных записей лекций Чехова были сделаны Театральным обществом в 1955 г. Некоторые записи отредактированы и опубликованы Малой Пауэрс. (*Michael Chekhov: On Theatre and the Art of Acting. The Six Hour Master Class. A Guide to Discovery with Exercises by Mala Powers. 1992.*)

Преподавание по методу Чехова возобновилось через много лет после его смерти, когда новая студия Чехова была основана в Нью-Йорке в 1980 г. Беатрис Стрейт, многолетней ученицей и спонсором Чехова совместно с другими старыми актерами, его учениками в Америке. В 1980 гг. здесь стали готовить новое поколение преподавателей чеховского метода. Стрейт полагала, что техники Чехова идеальны для сегодняшних актеров, которым приходится налету схватывать идеи и быстро их использовать. Этот метод может освободить актеров от проблем чрезмерной интеллектуализации и отделения разума от тела (Straight 1983: 91).

Эудженио Барба, руководитель «Один-театра» в Дании, считает книгу «Актеру» «одним из лучших пособий для актера». «Его нужно читать и перечитывать, думать о нем, вчитываться в него». Барба пишет: «... с Михаилом Чеховым мы быстро находим общий язык: актер, к которому он обращается, это тот, кого

чаще всего можно встретить сегодня в театре, кино и на телевидении» (Barba 1995). Как психофизические упражнения Чехова используются сегодня в современной американской практике, можно увидеть в книге Джоанны Мерлин «Прослушивание». Мерлин училась на курсах Чехова в Лос-Анджелесе в 1950 гг. В ее упражнения входит психологический жест, основанный на методе Чехова. Мерлин начинает с поиска глаголов действия, которые становятся проекцией образа движения или жеста. Она пишет об упражнениях на психологический жест: «Если такой жест вытекает из определенной цели или действия, попробуйте осуществить его физически, дома, так широко, как сможете, чтобы эта цель была освоена вашим телом. Найдите звук или слово, вытекающее из этого жеста... Жест отзовется в вашем творчестве импульсом той цели или действия, которыми вы заняты. Это поможет вам установить связь между телом и разумом» (Merlin 2001: 58). Мерлин отсылает к книге Чехова, где можно найти другие упражнения.

Полная биография Михаила Чехова так и не издана, несмотря на огромный интерес к его жизни. Две автобиографии Чехова – «Путь актера» и «Жизнь и встречи» - написаны в импрессионистическом стиле и касаются раннего периода деятельности. Моя книга «Михаил Чехов в западном театре и кино» (560 стр.) была опубликована в Петербурге в 2000 г. (Докторская диссертация, факультет искусств, Университет Хельсинки, 2000). Это полная хронологическая история творчества Михаила Чехова как актера, режиссера и педагога в эмиграции. Издание начинается с большого вступления о деятельности Чехова в Москве. В книге представлено множество новых материалов из архивов разных стран: Дартингтон-холл (Англия), Бахметьевский архив (Нью-Йорк) и коллекция Жоржет Бонер (Цюрих), а также архивы в Москве, Риге и Вильнюсе. Мои исследования основаны на событиях истории театра в странах, где Чехов работал, отзывах о его постановках и мемуарах. Мне посчастливилось беседовать с учениками Чехова и его помощниками, многих из которых уже нет на свете.

Примечания:

^{xliii} Английская транслитерация русских имен (Станиславский, Белый) соответствует стандартам Американской ассоциации преподавателей

славянских и восточноевропейских языков.

^{xliii} Даже если Станиславский восхищался Чеховым как гениальным актером и упоминал его «теорию имитации» в своих книгах, в общем и целом он не принимал чеховских теорий актерского мастерства и режиссуры. Например, это видно из дискуссии, которая была у Станиславского с режиссерами «Групп-тиэтр» в середине 1930 гг., когда Чехов уже покинул Россию. Гарольд Клурман вспоминает свой разговор со Станиславским в Москве: «Каково было его мнение о Михаиле Чехове, актере, которым все мы в “Групп-тиэтр” бесконечно восхищались? Чехов, по мнению Станиславского, был актером исключительного таланта, в особенности, когда играл слабых или почти слабоумных; он был актер, подчеркивал Станиславский... актер» (Clurman 1974: 85).

Библиография

- Averintsev (1981) Averintsev, Sergey, *Religya i kultura*. Ann Arbor.
- Barba (1995) Barba, Eugenio, *The Paper Canoe. A Guide to Theatre Anthropology*. London and New York: Routledge.
- Benedetti (1989) Benedetti, Jean, *Stanislavski: An Introduction*. London: Methuen.
- Бюклинг (1992) Бюклинг Лийса, Письма Михаила Чехова Мстиславу Добужинскому (*годы эмиграции, 1938-1951*). Helsinki University Press. Издание второе, дополненное: СПб, Всемирное слово, 1994.
- Byckling (1995) Byckling, Liisa, *The Possessed* produced by Michael Chekhov on Broadway in 1939. *Slavic and East European Performance*, Vol. 15, 2, 1995. City University of New York.
- Бюклинг (2000) Бюклинг Лийса, Михаил Чехов в западном театре и кино. СПб: Академический проект. (Серия: Современная западная русистика, т. 30). 560 с.
- Byckling (2002) Byckling, Liisa, *Michael Chekhov as Actor, teacher and Director in the West*. *Toronto Slavic Quarterly* 2002, 1. *Academic Electronic Journal in Slavic Studies*. <http://www.utoronto.ca/slavic/tsq/01/chekhovwest.html>.
- Бюклинг (2004) Бюклинг Лийса, Михаил Чехов и Жоржет Бонер. История дружбы. Переписка 1931-35. *Диаспора VI*. Атенеум – Феникс, СПб – Париж. Ред. Т.Б.Притыкина.
- Byckling (2005) Byckling, Liisa, Michael Tschechow. Ein scharfsinniges und zärtliches Genie. *Die Tschechows - Wege in die Moderne*. [Book and Exhibition catalogue for the Munich Theater Museum] Red. Renata Helker. Henschel: Berlin 2005.
- Byckling (2005) Byckling, Liisa, Mikhail Tchekhov et le théâtre occidental. *Le Théâtre d'Art de Moscou. Ramifications, voyages*. Réunies et dirigées par Marie-Christine Autant-Mathieu. CNRS Editions: Paris.
- Byckling (2006) Byckling, Liisa, Michael Chekhov and Anthroposophy: from the history of the Second Moscow Art Theatre. *Nordic Theatre Studies, Volume 18*.
- Byckling (2007) Byckling, Liisa, Mikhail Tchekhov et la philosophie religieuse en

Union soviétique dans les années 1920. *La Revue Russe*. 2007/29. Du spirituel au Théâtre et au cinema. Paris.

Byckling (2009) Byckling, Liisa, Mikhail Tchekhov ou la synthèse du créateur (Prospero) et de l'interprète (Ariel). *Mikhail Tchekhov / Michael Chekhov. De Moscou à Hollywood. Du théâtre au cinéma*. Sous la direction de Marie-Christine Autant-Mathieu. Montpellier: L'Entretemps editions.

Byckling (2010) Byckling, Liisa, Michael Chekhov's Production of *Twelfth Night* at the Habima Theatre. Editor: Freddie Rokem. *Assaph: Studies in the Theatre No.24, 2010*. University of Tel Aviv.

Carnicke (1998) Carnicke, Sharon Marie. *Stanislavsky in Focus*. Amsterdam: Harwood. Second, enlarged edition: 2009.

Chekhov (1953) Chekhov, Michael, *To the Actor on the Technique of Acting*.

Drawings by Nicolai Remisoff. New York: Harper and Row.

Chekhov (1963) *Michael Chekhov, To the Director and Playwright, compiled and written by Charles Leonard*. New York: Harper and Row (1963, 1984).

Chekhov (1991) Chekhov, Michael, *On the Technique of Acting*. Edited and with an Introduction by Mel Gordon. New York: HarperPerennial.

Chekhov (2002) Chekhov, Michael, *To the Actor On the Technique of Acting*. Revised and expanded edition. Foreword by Simon Callow. London: Routledge.

Chekhov (2006) Chekhov, Michael, *The Path of The Actor*. London: Routledge.

Чехов 1, 2 (1986) Чехов Михаил, *Литературное наследие в двух томах*. Т. 1. Т. 2. Ред. Мария Кнебель и др. Москва: Искусство, 1986. Издание второе исправленное: Москва: Искусство, 1995.

Clurman (1974) Clurman, Harold, *All People Are Famous*. New York.

Кнебель (1967) Кнебель Мария, *Вся жизнь*. Москва: Искусство.

Кнеbel (1986) Кнебель Мария, Предисловие, 1, 2. Чехов Михаил, *Литературное наследие в двух томах*. Т. 1. Т. 2. Ред. Мария Кнебель и др. Москва: Искусство, 1986.

Lewis (1984) Lewis, Robert, *Slings and Arrows*. New York: Stein and Day/Publishers.

Лотман (1988) Лотман Юрий. Поэтическое косноязычие Андрея Белого. Андрей Белый: Проблемы творчества. Москва.

Merlin (2001) Merlin, Joanna, *Auditioning*. An Actor-friendly guide. New York: Vintage books.

Протоколы репетиций (1975) Протоколы репетиций трагедии Шекспира «Гамлет». Первая студия Московского Художественного театра. Введение, составление и примечания Ф. М. Михайловского и Е. С. Капитайкина.

Советский театр: 1921-1926. Документы и материалы. Москва: Искусство.

МХАТ Второй (2010). МХАТ Второй. Опыт восстановления биографии. Ред. И.Н.Соловьева и др. Москва: Московский Художественный театр.

Rudnitsky (1988) Rudnitsky, Konstantin, *Russian and Soviet Theatre*. Tradition and Avantgarde. London: Thames and Hudson. Second ed. 2000.

Смелянский (1989). Смелянский А. М. Вступительная статья. К. С.

Станиславский. Собрание сочинений. В 9 томах. Том 2: *Работа актера над собой*. Москва: Московский Художественный театр.

Stanislavski (1936) Stanislavski, Constantin, *An Actor Prepares*. Translated by Elizabeth Hargood. New York: Theatre Art Books 1936. Methuen London Ltd. 1996.

Станиславский (1993). Станиславский К. С. Художественные записи. Собрание сочинений в девяти томах. Том 5. Кн.1. Том 5. Кн. 1. Москва: Искусство.

Straight (1983), Straight, Beatrice, interview. Atay Citron, The Chekhov Technique today. *The Drama Review*, Vol 27, N 3, Fall 1983 (T99).

Сухих (1998). Сухих Игорь. Вишневый сад. *Звезда* 1998/6.

Worrall (1996) Worrall, Nick, *The Moscow Art Theatre*. London: Routledge.

НЕОПУБЛИКОВАННЫЕ МАТЕРИАЛЫ

Chekhov Theatre Studio. Dartington Hall Records. England.

Education Through Etudes

Veniamin Filshtinsky

The method of etudes and the creative ideology of etudes are traced back to Stanislavski.

This subject is highly important for us, teachers. For us etude is both the main pedagogical device and the pinnacle of acting technology.

Let us remember the exercises we deal with at the very beginning of training. Of course, they are important, but one will not be able to use them all the time without risking getting bored. An exercise starts turning into an etude, **it wants to be a part of an etude, it leans towards becoming an etude**. Let us take, for example, one of the first exercises at the beginning of September: “Watch yourself washing your face and cleaning your teeth in the morning”. So the students start doing this. Naturally, for some time we fuss over the details, the creative state, the precision of physical actions, however, soon questions start to arise on their own: whether you had enough sleep before washing or not, what time it is now, whether you are in a hurry to go to school or not, whether your family is already up or not... We feel the need to clarify the circumstances. We want to transfer the exercise to the sphere of life, to transform it into the bits of life – we want to transform it into an ETUDE. Moreover, when an exercise becomes an etude it is also elaborated as an exercise, and certain nuances regarding the feelings also start to get improved. In general, all of the exercises on imaginary objects have a tendency to become etudes. For instance, when a student is performing the following task: «Cross the rehearsal space imagining that you are walking in the snow, on the ice, in the sand, in the mud, in the grass...», we immediately have to deal with the question about the circumstances making all of these actions most vivid and truthful (although this exercise may not be the most spontaneous). A little later another question arises: what is the event here or, as we say, what is happening here?

In this case Stanislavski did not attach too much importance to the terms; in any case, he did not mark the difference between the notions “exercise” and “etude.” In his important literary works from the last period of his life, particularly in his *Notebooks* where we found the drafts of the program of his Opera and Drama Studio, as well as in *The Dramatization of the Program of Opera and Drama Studio*, all of these are mentioned together: “Exercises and etudes.” Stanislavski did not underline the difference between these notions probably because he did not find it necessary, but nowadays we distinguish these things. For instance, Lev Dodin once mentioned that as long as two-three-four elements of exercises followed one another, they became interconnected by life circumstances and started to lean toward becoming an etude.

However, what is the principle difference between an exercise and an etude? What is an exercise? It is definitely a TRYOUT. I am not aspiring to be washing my face exactly like in real life, but I am TRYING OUT: what it is like to wash my face. My attention, in this case, is directed to my fingertips and my face which are trying “to remember” water. I am remembering the feeling of water, the toothbrush in my mouth, the taste of toothpowder, the sensation of a dry towel, pleasantly wiping the water off the face. And yet I am involved in a TRYOUT. However, when I am doing

an etude, my attention is concentrated, first of all, on the circumstances, I am living a certain life – my own or that of another person, and there is hardly any time for tryouts. When I wash my face in the morning, I often do that automatically, thinking what is going to happen today, where I am going, what appointments I have, or I am thinking about the previous day, etc. However, sometimes during our classes we still ask the students to live in the circumstances simultaneously with performing non-objective actions, although we ask them to do that for pedagogical reasons, in order to help them to acquire tenacious, multi-planar attention, to be able to take into consideration many details – in real life, though, this does not happen often. I remember Dodin's directing students telling me that the work on imaginary objects creates obstacles to the psychologism of an etude. We stubbornly did not want to admit that, but they might have been right in the long run. The reason for that is the following: an actor experiences imaginary emotions, but the main objects of this imagination are circumstances. And if he is going to spend his imagination, for instance, on the smallest details of the process of smoking, on exhaling the smoke, on the cigarette that he has in his hand, on the lighter, on the matches – his imagination is hardly powerful enough in order to enable him to consider all of these circumstances, however, in real life there can be a certain special situation when a person is so captivated by lascivious smoking itself that at this very moment all his other channels of imagination, all other circumstances are turned off.

What should be presented at the tests at the end of the first semester: exercises or etudes? Recently we have come to the conclusion: yes, it is possible to present exercises. However, we do not show a separate exercise, e.g., «a person washing his face». It is the laboratory work that becomes the subject of the audience's attention. A student in the presence of the audience washes his face – first in imaginary way and then as he does that in real life: with real water, toothbrush, towel and toothpaste. We test THE TRYOUT ITSELF. The processes of imaginary and real action are alternated several times. Thus a member of professional audience becomes involved in the tryout and not in the real life circumstances.

With that class where we did *Uncle Vanya* and *All People are Rejoicing and Celebrating*, at the beginning of the preparation for the exam of the first semester we picked up chains of physical actions which had been done with imaginary objects, and stubbornly, emphatically separated these purely physical actions from the circumstances. These exercises lasted for ten, twenty, twenty-five minutes and the members of the audience became very irritated. To a certain extent this was useful for us, but at the same time we suffered a fiasco. I think it was a mistake after all. We had to prepare real and relevant objects. Then the pedagogical aim would have been clear.

An exercise by itself is a boring thing. Nevertheless, members of the audience and students themselves can experience happiness caused by the virtuosity of their work with imaginary objects. However, if virtuosity becomes the subject of attention – this is already some kind of formalism. In music there are also etudes and scales, but there is a difference between these notions as well. Sometimes etudes are performed in front of the audience, some of them even become works of art, but scales are not displayed publicly. It would have been strange: the audience came, but they were offered nothing but scales. The same with painting. Painters also have etudes, but, on the other side, there is a process when a painter simply thins down the paint and takes

some paint with his brush in order to see what color he has. This is completely different from an etude. Sometimes we erase the border between an exercise and an etude. E.g. when a student is doing the actions with imaginary objects, by telling him: “Mom is coming soon! Do it quickly!” we add circumstances along the way, demand that he works in etude way, but we do this in order to set out a certain perspective in his mind. However, generally speaking this is inaccurate, because an exercise is an exercise, and etude is an etude.

Vladimir Dahl provides the following definition: “Etude (masculine gender) is a word of French origin. In the field of arts it means experiments, attempts, models for practicing, for studying”. Let us take note of the expression “for studying.” There is a very interesting English equivalent of the word “etude” – “sketch”, but I do not think it is correct. However, at an exhibition of a foreign sculptor I spotted a label: “An etude by sculptor so and so”. There was also an English translation – “study”, so the studying component was also included, standing for further artistic elaboration, artistic generalization. In my opinion this is much more precise. On the other hand, these “studies” are sometimes so interesting that they acquire their own artistic value. Let us take Chopin’s *Études*. These works are called etudes probably because they were spontaneous life impulses turned into sheet music. Their musical reflections either were not elaborated or were prepared for some other, bigger work. Probably that is why Chopin called them etudes.

These studies of life, as we can see, are neither exercises nor scales. They are filled with the meaning of life, with life vibrations. They are ETUDES.

Let us take an example from painting. For instance, Brullov did a great deal of preparation for his painting *The Last Day of Pompeii*. However, when, in the course of preparation, he was making meticulous drawings of antique vases, those were not etudes. On the other hand, when he created *Water* and managed to convey the true feeling that was an etude. Thus even in the course of preparation we can distinguish an etude from an exercise.

Also, if we looked at such a kind of art as chess (at this time I am not talking about chess as a sport) we would also find the term “etude”, “etude task.” Besides that, chess players have another remarkable thing that makes us think about our professional problems, i.e.: sometimes in chess reports they say that in a game a chess player has suddenly found an “etude decision”. This is very curious...

However, let us go back to our profession. We have found out that it is not easy to present an exercise during the tests. At the same time we have to admit that showing etudes is not easy either, because it is quite legal to ask: why is it necessary to show an etude? It is not yet a work of art. A student may not be able to excel in this as much as Chopin did. And, most importantly, we do not have notes (like music notes) to record the thought of an etude. That is why the first presentation of an etude may be successful, but there might be problems with the second one. As it has been noted repeatedly, when an etude is presented for the second time it often fails, becoming a lifeless, cold and formal “work of art”.

However, Stanislavski speaks about the possibility of elaborating, perfecting the etudes: “It is better to create only one etude and finalize it rather than create hundreds

of them in a superficial way. A finalized etude leads to true creation while a superficial approach leads to hackwork". By this Stanislavski probably meant something different from our practice. He might have had in mind an etude similar to that of Chopin, i.e. an etude brought to the level of becoming a work of art. However, this, from the point of view of our present terminology, is not an etude anymore. We find the practice of repeating etudes dangerous. In order for an etude to be shown for the second time it has to become something else, so to speak, an etude on a previous etude.

Thus **our first etudes** unwittingly or almost unwittingly emerge from exercises, emerge at the time when an exercise is either exhausted or becomes perfect enough in order to get to another level. For instance, what to do next with face washing in the morning? Shall we turn it into an etude, say, "The morning before a date?" Or an imaginary crossing of the frozen river could turn into an etude «Taking Risks for the Sake of Love» or for the sake of a sick mother –

if a village youth has to run to the other bank of the river to fetch a doctor... Or an exercise about a student eating ice-cream becomes an etude «On a Bet»: a man makes a bet with his friends that he can eat five helpings of ice-cream. i.e. every addition of circumstances to a non-objective action turns an exercise into an etude.

This is followed by **etudes connected with a chain of physical actions borrowed from literature**. I have already mentioned "Chains", describing how this exercise becomes an etude, a fragment of life. Thus, for example, the exploration of the chains of physical actions gave birth to a full-bodied etude based on a fragment from Dostoevsky's novel *Crime and Punishment* (with a subsequently added chain of thoughts and chain of imagination).

At the beginning of the second semester our program includes excerpts from the works of literature. As a rule (we do that intentionally), these exercises inevitably fail because the students are not accustomed to employ in their creative work their personal experience without which it is hardly possible to embark on their journey to physical truth. Here they come to the understanding that etudes of other kind are necessary. At this point we for the first time introduce the notion "**associative etude**". This is a crucial moment, the students start to shuffle through their lives, making etudes on different cases in their lives which, in one way or another, remind of the cases, described by the author.

Here we happened to have some – surprising in their sincerity, sometimes truly confessional – etudes. We remember etudes such as About Father, On Unrequited Love, Getting Beaten by the Police, Tenderness, On Duty at Dzerzhinsky Military School, Mother and Daughter, At the Exams, Bullying, I Won't Tell Anyone, Second Love, and etc. Dozens of associative etudes were created in conjunction with our work on the texts by Tolstoy, Dostoevsky, Chekhov, Kuprin, Bulgakov, Gorky...

At first students most often show associative etudes based on a certain scene, however, later on this associativity is widened. If, for instance, a work is about love – let us say it is *Romeo and Juliette* – the students create all kinds of etudes about love. However, in the first semester we also did etudes: First Love, First Hatred, A Story from Childhood. However, the pedagogical goal there was different from the one in

the second semester. After a certain amount of time, if we find that something has been awakened in the students concerning this common subject, the subject of love, we can once again do etudes based on a play.

This stage – etudes about oneself – is very important. Not only is it important because certain approaches to the work are being pinpointed. We are also EXPLORING OURSELVES. The student finds out that not only he does not know his character – he barely knows HIMSELF. It is important to remember ONESELF, to freshen one's own feelings, to stir up ONE's own emotional memory (in Stanislavski's terms – affective memory). Therefore this etude reaches two targets. On the one hand, an etude

“shoots”

into the material, on the other hand, an etude “shoots” into himself. It is here that we get to the heart of the method of etudes: first of all, it is the channel of connection between the material and one's own life, oneself. This constitutes the great value and power of this approach. And then, in different work situations we will once again speak about the thoroughness of etude's mission and will once again find proof of it. That is why we speak about the method of etudes in the wide sense of this word and not just about the limited function it is assigned to in Maria Knebel's method of active analysis.

Recently we have noticed a very curious nuance in connection with the nature of associative etudes. A student was doing an etude about his first love. He met that girl in the hallway of her building and mumbled, being afraid of telling her how much he loved her, and at the same time his parents were approaching, so he told the girl abruptly: “Your dad and mom are coming, I will speak to you later...” The girl apparently wanted to hear from him something else and said in disappointment: “Ok, then I am leaving...” The student shared with us all of these circumstances before. (Sometimes we ask: “Tell us first what is going on here”. This can be important in order to help a person to be natural). However, when the student got right to the etude, those who played the girl's parents were accidentally late and failed to enter in time, so the etude stopped...

- What is the matter? Why do not you tell her that you love her?
- Well, in real life I did not say that because the parents came...
- So what? Now they are not coming and you can tell her!

This moment helped us to clarify a very important methodical thing. We started to make the following clarification for the students: of course, you are remembering your real life, you are remembering an emotional moment in the past, but you are living now. What you are doing now is probably inspired by the past, but it takes place now, therefore you have to act now the way the action is happening to you now.

Or, for example, a student is doing an etude from the days of his youth, remembering a story that happened to him when he was fifteen years old. However, now he is eighteen!

- How should I behave? – he asks the teacher.
- Behave as an eighteen-year old!..

This takes a certain deal of creative “smarts”: I remember how it was then, but I do it how it is now.

That is why the etudes «A Story from Childhood» are very difficult – the age gap is too big. So let us repeat: remember how it was, feed on the events of your past, be agitated by those events, but do it now. Stanislavski, for instance, reminded about this when he was helping the students of Maria Lilina – they were working on the scene between Varya and Lopakhin. He said: “Let us act here, now, today, this year, in this room”. This is what Stanislavski was concerned about in the very last months of his work and life.

Associative etudes are the beginning of the conscious exploration by the students of the method of etudes. They start to get a taste of the etude work. They start to love etudes. And this, I dare hope, means to love their profession. It is in this period of study that the lists of twenty-thirty etudes appear in our syllabi for the first time. This is done not according to some order, but out of need. For a teacher it is very important to inspire a student, to make him or her fall in love with the subject. Of course, there might be situations when a teacher or a director should exert his or her will, but in our studio we are tuned in to quite different feelings. For instance, it is very important for us to make the students fall in love with the method of etudes.

At one point during the second semester we usually tell the students: “What is an etude? Please give a short answer”. Sometimes we even conduct written inquiries. Here, in the classroom, a student should write a short (half a page) description of what an etude is. So they write... They come up with different things. “Etude is our bread”. “Etude is an actor’s instrument”. “Etude is an exploratory survey”. Some students tend to romanticize etudes (we always support his kind of romanticizing): “Let us always write the word *etude* with a capital letter”. Someone has tried to decipher this word as an abbreviation: “This is the work of people who are young at heart”— this might be sentimental, but let it be so. During their first years of studies they are very young. Of course, during their senior years they acquire a different, deeper understanding of the method of etudes.

One of the most important qualities of an etude which we keep insisting on is the following: an etude is not a venture where everything is calculated, but a brave, courageous attempt (an attempt or a trial – *proba* – is also Stanislavski’s term). An audacious attempt to express something a person really wants to express. Bravery is something we insist on. When a student presents something vapid, shy, cerebral, sloppy, he or she is criticized immediately. Naturally, the students come to the conclusion that an etude is better than lengthy reasoning, and when we get stuck in some discussions, we usually tell ourselves: let us check it through an etude.

An etude is a student’s reaction not only to a drama piece but also to a real life event. For example, we have an exercise titled “A Look”. At the beginning of this exercise we “look” at the previous day of studies, after we “look” at what a student had been worried about during the week, at the previous events of his or her private life, at the death of a friend, at the birth of a younger brother, at the father’s illness... These “looks” are in essence also etudes.

Now I will touch upon such a part of our program, such a direction of our work as **observations**. We engage in observations starting from the second semester of the first year, continuously, during all the years of study. Observations are actors’ bread,

the source of actors' creativity. Observations start, again, as an exercise, students are given a task to observe everything: first of all, the life of their own body, the work of their receptors, in the second semester they observe animals and then people – in the street, on the subway, at home. At the beginnings they observe individual people, then – interaction between two people, behind the stage, etc. From OBSERVATION-EXERCISE we transition to OBSERVATION-ETUDE.

At the beginning we ask students to make notes in their creative diaries. For instance, during the lesson they read the following: "I saw a tall man, he was without a coat, he wore a big cap and a blue necktie, he held a cane in his hands, he was about sixty years old". The first assignment might be simple, but the main thing is to start. Gradually from the notes in creative diaries we transition to actors' practice: can you show this person? They start showing – a person or a dialogue between the two people. However, generally the students watch in passing – on a trolleybus, on the subway, so observations lasts for two-three minutes. In such a short period of time it is hard to notice everything, however, they have to capture a person in the flesh with all his or her problems, intentions, goals, with his or her biography. And then we recommend that they add a GUESS to these observations: you have *seen* something, but there is something else you should *guess*. You show how it was, but at the same time – how it could have continued... There is another important thing: during the demonstration something unexpected for the student himself happens. The student is entitled to any nuances. His creative organism can prompt him to try the most unexpected turns. Thus OBSERVATION-ETUDE appears; it is performed in the improvisational etude state.

There is one small but important nuance. Some people might say: «He saw something and made up, composed some things in addition». No, the details should not be composed, they should be GUESSED. "Composing", "composition" are the things most incompatible with "etude", that is why when you hear or read that the students have composed an interesting etude, you start to protest inside. In the word "composition" there is certain artificiality, certain authorship – like that of a writer's or director's, while an actor does not compose – he GUESSES. We would like to protect etude as our method from "composition." On the other hand, there are director's etudes. For instance, etudes on the organization of the scenic space. However, this has nothing to do with our etudes. There is also a well-known assignment – an etude on three words (for example, a lamp, a hook and a cat) which have to be tied in an etude. This, I think, is absolutely different from what we are talking about. Or in the class of Andrey Popov there were "a cane, a bell, a sculpture" which gave birth to an etude: a man is sitting in the room reading, in the background there is a sculpture on a pedestal – a gentleman and a lady, the gentleman holds a cane, the lady wears a dress with a crinoline. The students playing the sculpture are totally motionless. The man reads, trying not to fall asleep. Eventually, the book slips from his hands. He falls asleep: a minuet is played quietly, the marquis descends from the pedestal, offers his hand to the marquise, and they smoothly, slowly dance across the room to the sounds of minuet, the dawn is rising, somewhere the bell is chiming for morning service, the gentleman is bringing his lady to her place, the music stops, the reader wakes up – everything in the room is how it was before... A very good fantasy. However, this "etude" has a very different meaning. This assignment teaches the students to connect the elements, it is a good way to acquire compositional

thinking. It is for students who study directing. We can also remember the book of much respected Mark Rekhels *Etude, metodika sochineniya i raboti nad nim [Etude, the method of composing it and working on it]* published in 1973.^{xliii} The title itself causes protest – I am speaking only about the practice of our studio only. We can not formulate the questions this way.

Then there is another subject for discussion. In the recent and, in my opinion, good dissertation by Andrey Tolshin *Improvizatsiya v protsesse vospitaniya aktera [Improvisation in the Process of Teaching an Actor]* it says, in particular, that it is necessary to develop compositional thinking of an actor. What for? Of course, there is nothing wrong with the fact that an actor can compose something and Lev Dodin might be right in his own way when he considers that actors have to know a lot of things directors know and have to possess a lot of skills necessary for directors. However, here we are talking about acting, not directing. We do not specifically teach compositional thinking. Sometimes we happen to give the students certain hints, especially when the final goal is to tie together certain creative components or something has to acquire, in the terms of Zinoviy Korogodskiy, “market condition”. Naturally when you put a piece together, when you work on a play with the students and they pick up ideas quickly often making their own suggestions, this does not mean that when we are nurturing crucial, organic abilities in an actor we also intend to develop his compositional thinking. Generally speaking, the formula «students are composing an etude» does not work for us.

Thus the assignment “observation” ends with “observation-etude”. Sometimes there are even student productions made up from observations. The famous production of Leningrad Theatre for the Young Audience *An Open Lesson* was made up from observations. However, we will talk about such productions a little later, and now the question is: HOW UNALTERABLE AN ETUDE CAN BE?

We blamed the students for the fact that our production *All People are Rejoicing and Celebrating*, composed of “observation-etudes”, was performed very unevenly, and we were angry: “Shame on you, Lena, your observation used to go so well, you used to reply to your partner so well, and what is happening now?..” “Marina, the dialogue between you and Kseniya in *Mommies* used to develop in a much more interesting way...” “Yes, Veniamin Mikhailovich, today it went differently than the last time”. So there was an attempt to preserve the text of observations. I strictly gave them an assignment to record all of the texts and stick to those texts so that they would speak the same lines at every performance. Alas, this attempt did not succeed. The girls recorded the texts, I edited those giving them the clues as to how to formulate more precisely this or that thought of the character... Nothing worked. Why? Later we understood the reason: the nature of these observations was deeply rooted in etudes, and when we tried to record the text we involuntarily introduced to the etudes elements of writing, literature. However, both Marina and Kseniya knew about their characters more than I did. As actresses they could know something subtle and special that was born from their observations and guessing ability typical for actors, while a recorded text is something born from the guessing ability of literary nature. That is why I eventually left them alone and decided not to interfere; I only asked them to talk the story through, to speak about its circumstances, to think thoroughly about the destinies of their “mommies”. For instance, to think what their husbands do, where

they are, etc. – but I did not ask them to record the text any more. There should be a difference between etudes and scenes written by a playwright.

Another question: is it possible to equal the notions “etude” and “improvisation”. These are probably different things. First of all, improvisation is a more general notion. It encompasses a lot of things. For example, the Improviser from Pushkin’s *Egyptian Nights* improvises for the audience in the most inspirational way. Here improvisation is a genre of art. Etude is different, it is an analytical, interim process, a transition from the initial point (the material) to the final stage (the work of art itself). An etude is a process, not a result. Although, I repeat, etudes can be so lively, so moving, so artistically grounded that sometimes the production itself may not be as powerful as these etudes. However, these are exceptions. On the other hand, etude and improvisation are similar notions. I recall one small but, in my opinion, characteristic episode in our studies. Once again we were speaking about an etude – what it was, what a brave, momentary, reckless practical attempt at invading the material it was. We insisted that just one word was enough so that we could start to act rather than just philosophize. So I chose the student who, at first glance, was the least suitable for the upcoming tryout: a very young man, a boy. I asked him: “Sasha, would you be able to start acting after only one word, without thinking twice?” He kept silence. “For instance, Sasha, you are to play King Lear. Could you now, without thinking twice, start doing something?” Then the young man stood up, chose three girls, put them in the chairs, breathed in, kept silence for a few moments... The whole group gave him a round of applause. In my opinion, he definitely deserved that. He sensed a very important thing – the feeling that begins to inhabit Lear: he has three daughters, he loves them, he does not know what to do with them. Although, of course, that was not an etude yet, that was a first impulsive improvisation.

In this respect we always persuade our students: it is better to do one tryout than to speak about the subject ten times. It is important that in those several seconds of the King Lear tryout Sasha was not coming from his mind. The feeling of tenderness towards his daughters emerged on its own. There was no reasoning: “Who is King Lear? Let us figure out, etc.” An etude is the work of an actor’s body, not of an actor’s mind.

Let us go back, however, to the logic of learning. When the mission of associative etudes is somehow accomplished, when the students manage to some extent to look at the emotional world of the play through their emotions and their life experience, we start to create **etudes** based on fragments, excerpts, **scenes from the play itself**, i.e. we approach the author directly. We explore the circumstances. Naturally, we are trying to follow the method of Stanislavski’s active analysis, i.e. the etude part of this method as described by Maria Knebel. However, we have our own preferences, our own ideas about efficiency, but this is a whole different point.

So, we use etudes to verify the progress of a play. Every attempt to memorize the lines from the beginning and to try out a scene using the text of the play is rejected, even in the case when a student is capable of memorizing the text easily. In any case it is suspicious and anti-methodical if a student knows and uses the exact text of the play, because the essence of Stanislavski’s brilliant discovery is in detaching an actor from the text as a premature element of the form. This is very important and I would

like to underline once again: an etude demands temporarily breaking away from the form. To do an etude means to connect with the author's impulse, but to break away temporarily from the author's text. To put it crudely, at this moment you have TO FALL IN LOVE WITH YOURSELF, WITH ART IN YOURSELF AND NOT IN THE AUTHOR'S TEXT, to understand the nature and degree of your own excitement, not your character's feelings. That is why the etudes certainly have to be done with improvised text.

However, despite the fact that during this period we are already preparing etudes based on specific scenes from the play, at the same time we continue to work on the general emotional and visual structure of the play by method of etudes. It is important to underline this as well. Under no circumstances do we stop "to attack" the whole play with etudes. For instance, preparing the first production of our studio we worked on Sergei Tretyakov's play *I Want a Baby*. The sensation "I want a baby!" and its human and social subtext were achieved through etudes. The same concerned other important for us sensations pertaining to the era of 1920s. When the students were getting prepared for the roles of Belogubov and Zhadov in Ostrovsky's play *A Profitable Post* they used the method of etudes to explore the theme "I want to get married", the conflict between Zhadov and his uncle, such aspect of Zhadov's personality as his intolerance, etc. When young director Vasily Sazonov was directing *Winnie the Pooh* with a group of our students, we tried to immerse in the psychology of 4-5-year old children. And in all of these cases we naturally paid close attention to the physical state of the characters: pregnancy in *I Want a Baby*, nervousness of the scientific zealot in the same play, in *A Profitable Post* the degree of intoxication of the people on a drinking spree in an inn, in *La Strada* (based on Fellini) – the feeling of homelessness during the late night rest by the side of the road. In *Uncle Vanya* we used etudes searching for the inner state of heavy insomnia in Act Two, and we were also looking for the atmosphere of early dawn in Act Three of *Three Sisters*. Highly important were etudes on "life-in-between" for Zhadov and Polina – i.e. what could have happened to them between the first and second parts of *A Profitable Post*: etudes on arguments, etudes on moments of love, soul-to-soul intimacy which Polina and Zhadov had during that year and which made their breakup even more dramatic. We tried to find Zhadov's idealism through etudes as well. Working on the play *Bird Karl*, we looked for various inner states of human beings and birds... That was the range of etude searches, although we did not always reach the desired level of thoroughness.

And now let us suppose that the work on the student production is moving towards its completion, i.e. towards the presentation of the show. Here we approach a very important subject, sensitive and rather painful: a transition from the improvisational text of etudes to the author's actual text.

Imagine that we have done a good work on the material through etudes, that these etudes have revealed the dramatic nature of the events, that the observations worked well and helped to grasp the nature of the characters. As it seems, now you should be on very good terms with the author's text. However, this does not work, and the transition from the improvised texts to the author's text can be very difficult. To some extent, it is even mysteriously difficult.

Let us think once again what the matter is.

We seemed to have been following Stanislavski: at first we broke the connection with the text, trying to go back to the author's impulses, to the things that guided the author emotionally when he or she was conceiving the play. Following Stanislavski we turned to life. At first we turned to life in the broad sense of the word, then to our own life and finally to the life of the characters, i.e. we dealt with the problems of life and **problems of context**. However, the moment comes when it is time to go back to the text. Although going back is not the right word, we have just read the text – in the best case scenario, because in the worst case scenario we have hastened and already started to speak mechanically. Thus, in earnest, we have approached the author's text **for the first time**. What kind of transition is that? It is a movement from the content to the form. Let us say that the content is in the subtext and the form is in the text... However, we should clarify a few things first. We have been trying to grow the content under the conditions of artistic pathos; we kept the artistic and ideological pathos of the work in our souls. On the other hand, the form is also substantial in its own right – provided that it is a serious form, created by a serious author. Therefore they are not so distant from one another, the content and the form – the subtext and the text. However, this is in theory: in practice something always gets in our way. Apparently, the author, as an artist, also «gets in our way». Other obstacles are the necessity to master the style, the author's uniqueness, i.e. the subtlest shades of feeling and thought. In reality we find out that the actor is not far enough from the character, even though by this time the actor has already warmed himself up, his soul is “ploughed”, the imagination is saturated. However, the actor is still very far from the desired image. What are the ways to close this gap?

Stanislavski describes this process in different ways. Even in his last creative documents, in his work *The Government Inspector...*, in the program of the Opera and Drama Studio and in such undeveloped yet important fragment as *The Plan of Creating a Role* (1937).^{xliii} On the one hand, there was this idea that the author's text SHOULD GRADUALLY REPLACE the text of an etude – this idea was picked up by M. O. Knebel. However, there is also a moment of MEMORIZING the text. Tortsov addresses Nazvanov: “**This moment – the moment of transitioning to the text – has not yet been worked out enough**”. Alas, this is exactly how it is. Yes, here we are left without Stanislavski's theoretical legacy and have to «weasel our way out of this».

And the practice proves that this is difficult. In our studio we faced the situations when the difficulty of transitioning to the text was insurmountable. For instance, the play *The Days of Our Life*. We did not manage to transition to the text, so we had to stop the work.

However, let us go back to the theory once again. Let us suppose that the two paths mapped out by Stanislavski are mutually exclusive. The first path is about gradually approaching the author's text, step by step bringing to the etude elements of the text, creating etudes based on the author's style and thus “to capture” the text. For instance, if we are working on Shakespeare, we can create etudes in verse. We felt that this was possible. Working on *Romeo and Juliet* we suggested that one female student works on the line «Gallop apace, you fiery-footed steeds» – i.e. she was supposed to create an etude that would suit this line. This tryout did not really work. Other ways of

transitioning to the text often fell through as well. V. N. Galendeyev might be right: we do not manage to transition to the text because it needs a lot of work, in fact, the work might be endless.

However, I would like to touch on the second path, too. Once we got a feeling that there should be a certain moment of the ripening of a role when a student could be simply asked **to memorize the text**. I have to specify, however, that we should not mix this methodical device with the practice of many professional theatres where they did not even have such a problem – “transition to the text”. In their opinion, the text should be memorized by the outset of the work process, and then it should be saturated and made alive through different means. According to the point of view of the directors of these theatres, this problem – transition to the text – is contrived. However, from their point of view the whole legacy of Stanislavski and the method of etudes are contrived. No, please spare us from this – it has been proved a hundred times that learning the text – not even at the very beginning, but at an early stage – brings only harm, harm and, once again, harm.

What shall we do then? What shall we do with the problem of transitioning to the text? This is the answer to this question: **to make the students fall in love**. We think that the same way we made the students fall in love with the method of etudes, we should make them fall in love with the author’s text, the author’s style, the author. Naturally, we, the teachers, have to be in love with the text, the author ourselves. However, sometimes we happen to tell our students some horrible things: i.e., the play is wonderful, but the text is bad. Of course, this is absurd from the pedagogical point of view. This way we will not be able to teach them anything. Apparently, we should steer clear of such plays, in any case, we should not consider them in our work with students.

So – **to make fall in love**. Earlier we asked the students to write the word “etude” in capital letters, and now we are telling them: “Open you notebook and write in capital letters **“the author’s text”**”. And let us not deal with “transitioning to the text”, let us exclude this formal notion from our vocabulary. Let us fraternize with Chekhov, with Shakespeare, with Pasternak”. This might have sounded bombastic, but at that point the students understood us.

In the process of exploring the author’s text there are certain “teething troubles”. What do I imply by that? First of all, it is the excessive stickiness of the text of an etude. Being repeated two or three times (which is erroneous it itself – which repetitions can be in etudes?), the text seems to “stick to the tongue”. Another trouble – actor’s and director’s “skill” of arbitrary abridgement of the author’s text. Here I have to confess about my extensive negative practice, particularly in the pedagogical process (in theatre this is pardonable). We would often abridge the text, and although for a precise creative result in the performance abridgements were sometimes useful and sometimes helped us out, from the aspect of actor’s training they did harm. As an example we could take our work on Sergei Tretyakov’s play *I Want a Baby*. We thought that this 1920s play has a strong idea, but its text is weak, newspaper quality, and therefore it should be edited. Thus we abridged it severely and replaced the author’s text with our own etude text. This was practical, but it certainly would not be correct to say that in this production the students were learning to transition from the etude text to the author’s text. In a few years, working on the play *Bird Karl* we also

afforded to be disrespectful to the text of V. Sinakevich. It seemed old-fashioned to the students, and we, the teachers, took our lead from them. However, the author's text had certain charm, too, and afterwards the author "took revenge" for our disrespect to the text: we even had to restore several words and phrases. Here is another example of certain weakness in front of the text: *Waiting for Godot*. This play was directed with our students by Yuri Butusov. It was heavily abridged. However, subsequently the director –

let us give him credit where credit is due – started to restore bits of the author's texts in the production which had by then become very famous and even received the Golden Mask Award. I also remember the case when our leading professor practically in front of the students started to abridge Olga's first monologue in *Three Sisters*, having exclaimed in despair: "The audience will not listen to this, this is too long!" All these are examples of our directorial and pedagogical weakness, our failure to understand the text, to decipher it.

It would be great to overcome these "teething troubles". And, if possible, not to deal in with directorial and dramaturgical construction in student productions. We have to patiently continue this "endless work" – making the students fall in love with the author's text, the author's style. For instance, if we are doing Chekhov, we should ideally explore all of his plays, all his prose in order to understand his style.

What prevents us from that is, to a certain extent, the prejudice that transitioning to the text is the final stage of the work. This is definitely not true. This stage is not final. This is just continuation of systematic work on the content, the work that should be certainly done even when the text has already been memorized.

One more important thing. The text that has been memorized and even properly understood – both content-wise and style-wise – can at any time become mechanical, habitual. And then, it seems to us, we should GO BACK TO THE ETUDE. This is what really happened: the text had already been memorized, and we asked to perform a scene using the students' own words which helped to refresh the whole thing. The channel, connecting the text with subtext, the text with the soul of an actor, – this channel was cleaned out.

The ability to step back to the etude is the sign of the highest mastery. If all of our graduates could do that! To step back to the etude... To perform a scene is in one's own words or to perform an etude variation of the scene, to perform something not from the story, but, for instance, from the pre-life... This is a director's and actor's gold reserve. Of course, if an actor fears an etude more than the devil fears holy water, or he feels that an etude is completely foreign to him, than the etude becomes impossible and the director can only talk and talk to him, i.e., try to awaken his imagination with words which, in my opinion, is much less effective than an etude.

An actor has to be able "to shake the form": to make the tempo of the scene faster or slower, to change the rhythm of the speech, to remove a pause, to insert a pause, to say something with a new intonation. I very much like the idea which I heard for the first time from Lev Dodin – an actor should be able to respond to the following request: "You perform this scene very well, but now try to do it differently". And an actor has to answer this seemingly "abstract" request of a director. In this case new

nuances of behavior will certainly arise in the actor's work. We sometimes say: "Let us 'play with etudes'". This is, of course, a jargon, but it is very useful for us.

The expression "to shake the form with an etude" is not bad either. What is etude after all? Etude is about fighting the form, the mechanically memorized text, the fixed mis-en-scene, or the situation when the form might be good, but it "stiffens". The form might gradually overcome and suppress the content, vibrating inside. That is why it is important to say in the right time: "Form, know your place".

And now let us now look at the last stage of the work on the show. Suppose that the production has already opened. We have to admit with regret that it does not run for as long as we would want it. The best and most successful student productions run for 30 – 40 times. Even this happens very rarely, because the shows are produced in the third and fourth years of study, and when they start to live their creative life to the fullest (approximately after the 20th performance), the students graduate from the school. Thus there are shows that have not lived long enough, have not been performed enough. Even in the press at that time, a year after our students graduated, someone asked: "Where is the production *I Want a Baby*?" In the same way *La Strada* after Fellini was not played long enough as well as *My Dear Sisters* and *All People are Rejoicing and Celebrating*. Some of the productions were luckier: *La Veneziana* became a part of the repertoire of the Shelter of Comedians and *Waiting for Godot* found its new life on the stage of the Theatre of Lensovet.

So, the show has opened, we are playing it for the fourth, fifth, tenth time. Every time we tremble: will it go well today, will it be alive? The production is done using the method of etudes, without a solid fixation of all the elements, but the students do not yet have the real, deep mastery, allowing an actor to prepare effectively for every production. At the same time emptiness, coldness, formality are waiting to catch the actor. We are trying to rehearse, we prepare, but still before the beginning of every show there is a question hanging in the air: will it happen or not, will it go well or not? That is why we pay a lot of attention to the "tuning" conversation, the last words when ten minutes before the show all the students gather backstage... They stand, crowded around the teacher, and he, in five-ten minutes, has to tell them something important, decisive. I love this moment and attach great importance to it, and I feel that the success of the forthcoming show, strange as it may seem, is to a great extent created at these moments. Here you are aiming very precisely, leading the conversation, building on current state of mind of the students. You look them over and try to guess what you should remind them about now. If they are overexcited, you calm them down, if you feel that they are vapid, you try to shake them up, you joke with one student, criticize another, ask someone to pay attention to this and that scene, to move more energetically to the climax, to change the tempo. However, usually there is too little time, you should not keep the actors for too long, in a few seconds the audience will start entering the house. So, according to the old tradition, young people put all their palms on my hand, we say together: "God with us", and that is it – we let the audience in. Only at that point the current teaching process is over.

In these five-ten minutes we have to make sure that today the production is performed with ETUDE quality. No matter how solidly it was made, how precisely adjusted and constructed, the most important is the last request of the teacher about etude quality. I

think this is experienced not only by the teachers, but by many directors, too. Once (many years ago) I worked in the People's Theatre with wonderful director Ilya Saulovich Olshwanger. Of course, the time was different, Ilya Saulovich was not a teacher and was far from the etude theory, but one of the terms he used was quite close to us: he sometimes asked the actors to play "haphazardly". This can be seen as a request to perform with etude quality. This definition includes getting attuned to certain relations with the audience. Sometimes you ask the students to be independent from the audience, another time, vice versa, – you ask them to feel the audience constantly, to communicate with them, for instance, "to draw them into silence" from the very first minutes. Once we went to Podium, the International Festival of Theatre Schools on Moscow GITIS. Then we only started to create our subsequently popular production *Vysotsky's Time* and I remember that I managed to give the students the right message. I asked them «to attack the audience, to raise them, relaxed, from their seats». And that is when the contact was established...

...Stanislavsky used to say that an actor, in order to stay in shape, has to deal with imaginary objects for his whole life. Nothing can be said against this ideal, albeit idealistic, advice. However, from my point of view I would like to add that **an actor has to deal with etudes for his whole life**. And if an imaginary object largely pertains to the techniques, to the elements, etudes maintain the connection between an actor, his mastery and life...

Etude is important in the very beginning of study process, when an exercise turns into an etude. Etude is the means to mobilize the whole spiritual biography of a student, the connecting channel between an actor's and character's inner worlds. These are communicative vessels. Finally, the method of etudes helps an actor in his concrete work on a role on all stages of the production. Etude helps to keep the already created role alive.

Now about one more consequence of the method of etudes. There is a notion "pathos of the role", but there is also "pathos of the production". These two are directly connected. The production itself is not a sum of roles, but a certain derivative, it is born in the etude method of work and is itself – as a whole, as a show – often born through the method of etudes. We try to teach the students that authorship and co-authorship are the most important feelings of an actor. We fight "the plasticine theory" according to which the main quality of an actor is to be pliant material in the director's hands, only following the directives. In our opinion, a student, in the first place, reacts with an etude to the content of author's work. And we try to persuade the students that a director is not a boss nor a judge, but the primary "ringleader". This person is only a powerful spur, he chooses the text and makes the actors fall in love with it. We consider the whole subsequent process collaborative, collective. We are sure that one mind – if, of course, it is not the mind of a genius, but an ordinary director's mind – can not produce that richness of content, that knowledge of life, that wealth of imagination that can be produced by twenty actors' minds. According to the simple law of arithmetic, twenty serious actors know about life twenty times more than one man – director. Thus the theatre of co-authorship is our postulate. I will allow myself an analogy to the religious sphere. One religion interprets the correlation "God – man" in the following way: man puts his faith into God in everything, is guarded by God, is his child; God forgives, and punishes, and forgives again. Another

religion says that God and man are co-authors, creating life together. We creatively profess “the second religion”.

It is worth mentioning that nowadays lawyers argue about the director’s role in the creation of a performance. A book has been published about the director’s copyright. Different aspects of this problem are being discussed. For instance, does the director have a right to receive royalties? Well, Meyerhold demanded that his authorship would be stated in the playbills long time ago, but his was a genius... We are telling the actor that he is the author. Once he appears on stage there is no director, no Shakespeare – only you, the actor inspired by Shakespeare. Of course, you are speaking Shakespeare’s words, but it is you who create on stage, not Shakespeare!

Proofs of the power of the method of etudes can also be found in the practice of professional theatre. Contemporary theatre is the theatre of liberal attitude to the play, and it needs an actor who is taught to work using the method of etudes, who is capable of creating a new artistic reality – reality which is sometimes bigger than the literary basis of the production.

In 1984, when the Maly Drama Theatre only started to work under the leadership of Lev Dodin, the production of Turgenev’s *Mumu* opened. It has been running over twenty years. Both critics and audiences, following the playbill, ascribe the success of the show to the production team and, first of all, to me as a director. However, I know very well what a great contribution was brought to this production (when it was conceived) by the young actors who had just graduated from the institute, the students of Katsman and Dodin: S. Bekhterev, S. Vlasov, S. Kozyrev, A. Zakharyev, I. Sklyar, I. Ivanov, A. Zavyalov. It was they who created the episodes that had formed the flesh of the production, that had become its signature and, to a great extent, the concept of the production. Thus it is absolutely fair to consider them co-authors. It goes without saying that only using the method of etudes the following productions could be created: *Open Lesson*, *Our Circus*, *Ours Only Ours* in the Theatre for the Young Audience, *Gaudeamus* and *Claustrophobia* in the Maly Drama Theatre. In this case the Artistic Directors of the theatres – Zinoviy Korogodsky and Lev Dodin – acted, first of all, as splendid, brilliant teachers having brought up actors capable of etude work.

And in our studio the method of etudes is the main instrument of creating productions. In *I Want a Baby* the interludes – probably, the most exciting part of the show, – were created by the students: I. Kopylov, I. Golovin, I. Shvedov, M. Wasserbaum, A. Ovchinnikov, O. Bazilevich, O. Tarasenko. I will once again mention *Vysotsky’s Time* where spectacular etudes became the foundation of the production: «The ex-convict is coming back home», «Escape from Prison», «Zingaresca»... Our following student generation: K. Rappoport, J. di Capua and T. Bibich – under the guidance of our director Andrey Prikotenko – formed a team and created the production *Oedipus Rex*. This is a wonderful etude work, an outburst of actors’ co-authorship.

Now we have a new group of students, and are thinking in advance which productions will become the subject of their studies. We assume that these may be *Romeo and Juliet*, *Crime and Punishment*, a contemporary play, probably Krylov’s fables. The first task: which etudes we should inspire the actors to do while preparing them to *Romeo and Juliet*. These etudes might be about love – about one’s own love, about someone else’s love, about the situations when parents do not allow a girl to date a

boy... These etudes might be based on different shades of love, hatred. Of course, we would need etudes on physical condition – for instance, on intoxicating heat becoming one of the causes of the fatal fight in the square. And in *Crime and Punishment* there might be a series of etudes on physical condition: the feeling of the July heat in St. Petersburg – being constructed, trading, boiling up, sparkling on the outside and rotting inside, etudes on the physical condition of alcohol intoxication (Marmeladov), on Raskolnikov's sickness, on his tiredness, madness, on the rhythms of the existence of a crowd in Petersburg, on the milieu: the room, the city, the canal. And if we try to do Krylov's fables, the etudes will be exploring various human sins: flattery, malice, envy, humility, haughtiness.

...So our students, who started their studies in 2001, are already finishing their second year. This year, apart from other things, was certainly the year of etudes. And, of course, the theme of etudes once again revealed its endlessness, its great importance to us, its most interesting methodical turns. I would like to mention some of the dozens and dozens of etudes – I am copying them from my teacher's diary.

We had etudes planned by the teachers – based on *Crime and Punishment*, – but there were also etudes based on Ostrovsky. In particular, they were dedicated to the scene of action: Arkashka in the forest (*The Forest*), Railway Station (*Artists and Admirers*), Backstage (*Guilty without Fault*)... In general, the scene of action became for some time our principal etude theme (The Gulf of Finland, Hen House, On a Steep Bank, Basement, Spring Forest etc.). Afterwards there were etudes on Krylov's fables (among them, of course, several associative etudes). That was followed by the complete immersion in etudes on *Romeo and Juliet*. We did associative etudes, observation etudes, etudes on the scene of action, on pre-life, on conflict, on wedding and burying rituals, on the neglect of a poetic text, on characters, on through actions, as well as training etudes. I will mention selected etudes:

A Square in Verona, A Month Ago, Romeo and Juliet, On the Eve of the Birth (the pregnant Nurse and Lady Capulet), Romeo and Benvolio, Teenager's Games (Juliet), She Has Fallen in Love (associative), Tybalt and Lady Capulet (as lover), My Mercutio, Pointless Longing (Romeo), Romeo's Goddesses, Merry Benvolio, What If It Is love? (Juliet and Tybalt), Fourteenth Century (a series of etudes on everyday life), Capulet's Kin, Capulet's Family (several versions), Patriotic Meeting (in Capulet's house), Romeo and Mercutio, The Ball, Guardians at the Ball, The Transformation of Juliet, The Moist Night, Juliet under Constraint (or To Save the Family), Transfer of Power (Capulet – Tybalt), Quiet Setting Against, Determined Preaching, Heat, Goons, The Dance of Peace (Romeo and Tybalt), Poisoning Japanese-style (Juliet), Self-destruction (Mercutio), Italians (contemporary), Page, Church Wedding, From Exile to the Date (Romeo), Wedding Night, Death in the Name of Life (Friar Laurence), Chronology of the Day (Romeo), I Am to Decide (the Nurse), I Am Exiting the Game (Lady Capulet), I Am Left Alone (Juliet), Fools (an attempt to connect all of the etude material), Romeo's Through Action (a range of etudes), Juliet's Thorough Action (a range of etudes)...

ЭТЮДНОЕ ВОСПИТАНИЕ

Этюдная методика и этюдная творческая идеология восходят к Станиславскому.

Эта тема нас, педагогов, очень волнует. Для нас этюд – это одновременно и главный педагогический прием, и вершина актерской технологии.

Вспомним упражнения, которыми мы занимаемся в самом начале обучения. Они, конечно, важны, но на них долго не продержишься, не рискуя соскучиться. Упражнение начинает превращаться в этюд, **оно просится в этюд, оно склонно становиться этюдом**. Возьмем, например, одно из начальных упражнений первых сентябрьских дней: «понаблюдайте, как вы утром дома умываетесь, чистите зубы». И вот студенты начинают это проделывать. Какое-то время, естественно, придираемся к деталям, к самочувствию, к точности физических действий, но очень быстро сами собой возникают вопросы: выспался или не выспался ты перед умыванием, сколько сейчас времени, торопишься ты в институт или нет, домашние уже встали или еще спят... Возникает потребность в уточнении обстоятельств. Хочется переводить упражнение в жизненную сферу, преображать его в кусочки жизни – хочется превращать его в ЭТЮД. Более того, когда упражнение становится этюдом, оно и как упражнение совершенствуется, какие-то нюансы по линии ощущений сами собой начинают улучшаться. В общем, все упражнения с воображаемыми предметами тяготеют к тому, чтобы становиться этюдами. Например, при выполнении такого задания: «пересеките пространство репетиционной комнаты, воображая, что вы идете по снегу, по льду, по песку, по грязи, по траве...», – моментально возникает (хотя, может быть, это одно из самых спонтанных упражнений) вопрос об обстоятельствах, которые делают эти действия более острыми и правдивыми. А чуть позже возникает и вопрос, какое здесь событие, или, как мы говорим, что здесь происходит.

Станиславский не придавал в этом случае значения терминам, во всяком случае, разницу между понятием «упражнение» и понятием «этюд» он не отмечал. И в его важных для нас литературных работах, относящихся к последнему периоду жизни, в частности, в «Записных книжках», где оказались черновики программы Оперно-драматической студии, да и в самой «Инсценировке программы Оперно-драматической студии» обо всем этом говорится вместе: «Упражнения и этюды». Он не подчеркивал разницу между этими понятиями, может быть, не считая нужным, но мы в наше время эти вещи разделяем. Например, Л. А. Додин заметил однажды, что как только два-три-четыре элемента упражнений следуют один за другим, они уже связаны между собой жизненными обстоятельствами и имеют тенденцию становиться этюдом.

Однако в чем же принципиальная разница между упражнением и этюдом? Что такое упражнение? Это все-таки ПРОВЕРКА. Я не претендую на то, что безукоризненно точно умываюсь в реальных жизненных обстоятельствах, а ПРОВЕРЯЮ: как это – умываться. Мое внимание в данном случае направляется на мои кончики пальцев, на мое лицо, которые «вспоминают» воду. Я вспоминаю ощущение воды, зубной щетки во рту, вкус зубного порошка, ощущение сухого полотенца, приятно вытирающего воду с лица. Я все-таки занимаюсь ПРОВЕРКОЙ. А когда я делаю этюд, мое внимание сосредоточено, прежде всего, на обстоятельствах, я живу

определенной жизнью – своей или другого лица, и здесь мне не до проверок. Мое внимание обусловлено обстоятельствами. Ведь если я умываюсь утром, то зачастую я делаю это автоматически, а сам думаю о том, что меня ожидает в этот день, куда я пойду, какие назначены встречи, или же думаю о вчерашнем дне, и т.п. Правда, иногда мы, занимаясь со студентами, все равно просим их, выполняя беспредметные действия, жить в то же время в обстоятельствах, но делаем это – из педагогических соображений, для того, чтобы приучить их к цепкому, многоплоскостному вниманию, к умению учитывать и то, и се, и пятое, и десятое, – однако в жизни так бывает редко. Я помню, как студенты-режиссеры Додина говорили, что работа с воображаемыми предметами мешает психологизму этюда. Мы это упрямо не признавали, но, в конце концов, они, наверное, были правы. Потому что актер живет и воображаемыми ощущениями, но главный объект его воображения – это обстоятельства. И если он будет тратить воображение, например, на мельчайшие подробности процесса курения, выпускания дыма, на то, какая сигарета у него в руке, какая зажигалка, какие спички – все-таки мощности воображения у него не хватит на все обстоятельства, хотя в жизни, конечно, бывает и особая ситуация, когда по какой-то причине само сладострастное курение так захватывает человека, что в это время у него как раз отключаются все другие каналы воображения, все обстоятельства.

Что надо показывать на зачетах первого семестра: упражнения или этюды? В последнее время мы пришли к выводу: да, можно показывать упражнения. Но мы показываем не отдельно упражнение, скажем, «человек умывается». Предметом зрительского внимания становится лабораторная работа. Студент в присутствии зрителей умывается сначала воображаемо, а потом – реально: с настоящей водой, зубной щеткой, полотенцем, зубной пастой. Мы выносим на зачет САМУ ПРОВЕРКУ. Процессы воображаемого действия и реального чередуются несколько раз. Таким образом, профессиональный зритель вовлекается в проверку, а не в жизненные обстоятельства.

На том нашем курсе, с которым были поставлены «Дядя Ваня», «Веселится и ликует...», мы в начале обучения на экзамен первого семестра вынесли цепочки физических действий, которые проделывались с воображаемыми предметами, и упрямо, подчеркнуто эти чисто физические действия оторвали от обстоятельств. Эти упражнения длились по десять, по двадцать минут, по двадцать пять, и мы очень раздражили тогда зрителей. В какой-то степени это было полезно для нас самих, но в то же время мы потерпели фиаско. Я думаю, это была все же ошибка. Мы должны были приготовить соответствующие настоящие предметы. Тогда понятна была бы педагогическая цель.

Чистое упражнение – это скучная штука. Правда, зрители и сами студенты могут испытывать радость от виртуозности, с которой они работают с воображаемыми предметами. Но если виртуозность становится предметом рассмотрения – это уже некий формализм. В музыке тоже бывают этюды и бывают гаммы. Но там тоже есть разница между этими понятиями. Все-таки этюды иногда показываются публике, некоторые становятся даже произведениями искусства, а гаммы все-таки не выставляются на показ. И странно было бы: пришли слушатели, а им играют гаммы. То же самое и в живописи. Там тоже этюды, но, с другой стороны, есть процесс, когда

художник просто разводит краски и просто берет кистью краску и смотрит, какой цвет. Это совсем другое, нежели этюд. Иногда мы сами стираем границу между упражнением и этюдом. Например, когда студент осуществляет беспредметные действия, а мы ему: «Сейчас мама придет! Делай быстрее!» - подкидываем по ходу дела обстоятельства, требуем от него этюдности, но это скорее для того, чтобы в его сознании наметить некую перспективу. Но, в общем-то, это некорректно: упражнение - это упражнение, этюд - это этюд.

Владимир Даль дает следующее определение: «Этюд – слово мужского рода, французского происхождения. В художестве – опыты, попытки, образчики для натюрморта, для изучения». Заметим: «Для изучения». Очень интересен перевод на английский слова «этюд» - «sketch», но мне это не кажется правильным. А вот на одной выставке иностранного скульптора я прочитал: «этюд такого-то скульптора». Здесь же был перевод на английский: «study», то есть изучательный элемент, то есть элемент изучения для дальнейшей художественной обработки, для художественного обобщения. Это, по-моему, гораздо точнее. С другой стороны, конечно, иногда эти «изучения» бывают настолько интересны, что и сами собою представляют художественную ценность. Например, «Этюды Шопена». Было бы интересно узнать, как писались эти «Этюды». Видимо, этюдами они называются потому, что были непосредственными жизненными импульсами, перенесенными на ноты. То ли они не обрабатывались, эти музыкальные размышления, то ли приготавливались для какого-то другого, более масштабного музыкального произведения. Поэтому, наверное, Шопен и назвал их этюдами.

Эти опыты изучения жизни, как видим, все же не упражнения, не гаммы. Они проникнуты жизненным содержанием, жизненным волнением. Это ЭТЮДЫ.

Или рассмотрим пример из живописи. Скажем, Брюллов провел огромную подготовительную работу для написания картины «Последний день Помпеи». Но когда он скрупулезно зарисовывал античные вазы для своей картины, это не были этюды. А вот когда возникла «Вода», где передается его живое ощущение, - это этюд. Так что, и внутри подготовительной работы у художника есть этюд, а есть упражнение.

Или, скажем, в таком виде искусства, как шахматы (я не говорю сейчас о шахматах как о спорте), тоже есть термин «этюд», «этюдное задание». Но там есть еще одна замечательная вещь, наводящая на размышления о наших профессиональных проблемах, а именно: иногда в шахматных отчетах пишут о том, что в практической партии шахматист иногда вдруг находит этюдное решение. Это очень любопытно...

Однако вернемся к нашей профессии. Мы выяснили, что непросто показать на зачетах упражнение. Но надо сказать, что не так просто и с показом этюдов, ведь законно спросить: а почему нужно показывать этюд? Он ведь тоже еще не художественное произведение. У студента может не получиться так, как у Шопена. И, самое главное, – у нас нет нот, которые бы зафиксировали этюдную мысль. И поэтому один раз мы этюд показываем успешно, а со вторым показом возникают проблемы. Как неоднократно замечено, второй раз этюд зачастую проваливается, становится неживым, холодным, формальным «произведением искусства».

Однако Станиславский говорит о доработке этюдов, об их совершенствовании: «Пусть лучше сделают только один этюд и доведут его до

самого последнего конца, чем сотни их, разработанных лишь по верхушкам. Этюд, доделанный до конца, подводит к настоящему творчеству, тогда как работа по верхушкам учит халтуре, ремеслу». Тут, видимо, имелось в виду что-то другое, нежели в нашей практике. Может быть, он имел в виду этюд в духе Шопена, то есть этюд, доведенный до художественного произведения. Но это, с точки зрения нынешней нашей терминологии, собственно уже и не является этюдом. Практика повторения этюдов нам кажется опасной. Чтобы этюд был второй раз показан, он должен стать чем-то другим, так сказать, этюдом на прежний этюд.

Итак, **первые наши этюды** невольно или почти невольно возникают из упражнений, возникают тогда, когда упражнение либо исчерпывается, либо становится достаточно совершенным, чтобы перейти в новое качество. Что с ним делать дальше, скажем, с тем же утренним умыванием? Преобразовать в этюд, скажем, «Утро перед любовным свиданием». Или, например, воображаемый переход по льду замерзшей реки превращается в этюд «Риск ради любви» или ради заболевшей мамы, когда нужно деревенскому пареньку бежать на ту сторону речки за врачом... Или то, как студент ест мороженое, становится этюдом «На спор»: человек поспорил с друзьями, что съест пять мороженных. То есть, любое подсоединение обстоятельств к беспредметному действию превращает упражнение в этюд.

Затем идут **этюды, которые связаны уже с цепочкой физических действий, выписанных из литературы**. Ранее я уже говорил о «Цепочках», рассказывал, как это упражнение переходит в этюд, в кусочек жизни. Так, например, от изучения цепочек физических действий возник (правда, с последующим подсоединением цепочки мыслей и цепочки воображения) полноценный этюд по фрагменту романа Достоевского «Преступление и наказание».

В начале второго семестра у нас в программе отрывки из литературных произведений. Как правило (мы на это сознательно идем), они обязательно проваливаются, потому что у студентов не хватает навыка привлекать к художественной работе свой личный опыт, без чего не начать путь к сценической правде. И тут уже возникает необходимость в этюдах иного рода. В это время мы впервые вводим понятие «**ассоциативный этюд**». Это очень принципиальный момент, студенты начинают ворошить свою жизнь - делать этюды на случаи из своей жизни, которые тем или иным образом напоминают случаи, описанные автором.

Тут бывали у нас удивительные по искренности, порою истинно исповедальные этюды. Запомнились, например, этюды «Об отце», «О неразделенной любви», «Избиение в милиции», «Нежность», «Вахта в училище Дзержинского», «Мать и дочь», «На экзаменах», «Дедовщина», «Не скажу никому», «Вторая любовь» и т.д. Десятки ассоциативных этюдов были проделаны в связи с работой над произведениями Толстого, Достоевского, Чехова, Куприна, Булгакова, Горького...

Сначала студенты показывают, как правило, ассоциативные этюды непосредственно на определенную сцену, но потом эта ассоциативность расширяется. Если произведение, например, о любви, скажем, «Ромео и Джульетта», студенты делают любые этюды про любовь. Правда, и в первом семестре были этюдные задания: «Первая любовь», «Первая ненависть», «Случай из детства». Но там была одна педагогическая цель, во втором же

семестре – иная. Через некоторое время, если обнаруживается, что что-то в студентах разбудилось на эту общую тему – на тему любви – снова можно делать этюды на пьесу.

Этот этап – этюды про себя – очень важен. Дело не только в том, что намечаются подходы к произведению. Идет ИЗУЧЕНИЕ СЕБЯ. Студент убеждается, что он не то, что своего героя, – СЕБЯ-ТО плохо знает. СЕБЯ нужно вспомнить, СВОИ чувства освежить, СВОЮ эмоциональную память (у Станиславского – аффективную) всколыхнуть. Таким образом, цель этюда двойная. С одной стороны, этюд «стреляет» в материал, с другой, – этюд «стреляет» в себя. Тут мы как раз выходим на сердцевину этюдного метода: прежде всего, это канал связи материала с собственной жизнью, с собой. В чем великая ценность и мощь этого подхода. И потом в разных учебных ситуациях мы еще и еще раз будем убеждаться в глубинном назначении этюда. Вот почему мы говорим об этюдном методе как о широком понятии, а не только как о той ограниченной его функции, которую отводит этюду метод действенного анализа по М.О. Кнебель.

Очень любопытный нюанс мы отметили для себя в последнее время в связи с природой ассоциативных этюдов. Как-то один из студентов делал этюд про свою первую любовь. Как он встретился с девушкой в подъезде ее дома, как он все мямлил, боялся, трусил сказать ей о том, что он ее любит, а в это время как раз подходили ее родители, вот он и буркнул девушке: «Твои папа с мамой идут, я потом договорю...» Она, видимо, хотела услышать от него другое и огорченно сказала: «Ну ладно, я пошла...» Все эти обстоятельства студент поведал нам заранее. (Мы иногда просим: «Расскажи сначала, в чем дело». Это бывает важно, чтобы настроить человека на натуральность.) Но когда студент стал делать собственно этюд, те, кто играли родителей, случайно замешкались, не вошли вовремя, и этюд остановился...

- В чем же дело-то? Так говори, что ты ее любишь...

- Да, но в жизни же я не сказал, потому что подошли родители...

- Ну и что? А сейчас они не идут – сейчас скажи!

С этого момента мы сделали для себя очень важное методическое уточнение. Мы стали давать студентам такое пояснение: вы, конечно, вспоминаете свою реальную жизнь, вы вспоминаете прошлый момент чувств, волнения, обстоятельств, но живете-то вы сейчас. То, что вы делаете, навеяно прошлым, но происходит сейчас, поэтому вы должны действовать так, как «действуется» вам сейчас.

Или, например, студент делает этюд из своей юности, вспоминает случай, который произошел, когда ему было пятнадцать лет. Но сейчас-то ему уже 18!

- Как мне себя вести? – спрашивает он у педагога.

- Веди себя как 18-летний!..

В этом и состоит творческая «хитрость»: помню, как было – делаю сейчас.

Вот, кстати, почему этюды «Случай из детства» очень трудны – слишком велик перепад в возрасте. Итак, повторим: вспоминай, как было, питайся тем, что было, волнуйся от того, что было, но делай сейчас. Станиславский, например, об этом напоминал, помогая ученикам М. П. Лилиной, – они работали над сценой Вари и Лопахина. Он сказал: «Давайте

действовать здесь, сейчас, сегодня, в этом году, в этой комнате». Это заботило Станиславского, подчеркнем, в самые последние месяцы его работы и жизни.

Ассоциативные этюды – это начало сознательного постижения студентами этюдного метода. Они входят во вкус этюдного творчества. Они начинают любить этюды. А это, смею думать, и означает любить свою профессию. Именно в этот период обучения у нас впервые в планах уроков появляются списки из двадцати-тридцати этюдов. Это делается не по приказу, а по потребности. В педагогике очень важно заразить, влюбить во что-то студента. Конечно, бывают ситуации, которые требуют директивности, воли педагога и режиссера, но у нас в мастерской мы преимущественно настроены на иные чувства. В частности, для нас очень важно влюбить студентов в этюдный способ работы.

В один из моментов второго семестра мы обычно говорим: «Что такое этюд, ответьте кратко». Иногда мы проводим даже письменные опросы. Тут же, в классе, студент должен написать коротко, полстранички о том, что такое этюд. Пишут... Там бывает всякое. «Этюд наш хлеб», «Этюд – это инструмент актера», «Этюд – это разведка». Кто-то романтизирует (мы всегда эту романтизацию поддерживаем): «Давайте всегда писать слово «этюд» с прописной буквы в наших творческих дневниках». Кто-то расшифровал слово по буквам: «Это Творчество Юных Душой», - может, это сентиментально, но пусть. На первых курсах они ведь совсем юные. Конечно, на старших курсах у студента уже другое, более глубокое осознание этюдного метода.

Одно из важнейших свойств этюда, на чем мы настаиваем всегда, - это то, что этюд – не расчетливое предприятие, а смелая, отважная проба («проба», кстати, тоже слово Станиславского). Безоглядная проба того, что человек хочет выразить. На смелости мы настаиваем категорически. Когда студент показывают что-то вялое, робкое, идущее от головы, приблизительное, размазную какую-нибудь, он сразу подвергается критике. Естественно, студенты приходят к выводу, что этюд лучше, чем длинные рассуждения, и когда мы начинаем путаться в каких-то разговорах, мы обычно говорим себе: давайте проверим это этюдом.

Этюд – это отклик студента не только на драматургический материал, но и на любое жизненное событие. Например. У нас есть такое задание – «взгляд». Оно начиналось с того, что это был «взгляд» на прошедший день курса, потом были «взгляды» на то, что студента взволновало в течение недели, на прежние события личной жизни: на смерть друга, на рождение маленького братика, на болезнь отца ... Эти «взгляды», по сути, тоже этюды.

Теперь коснусь такого раздела нашей учебной программы, такого направления работы, как **наблюдения**. Наблюдениями мы занимаемся со второго семестра первого курса, постоянно, во все годы обучения. Наблюдения – это актерский хлеб, источник творчества актера. Начинаются «наблюдения», опять же, как упражнение, студенты получают задание наблюдать за всем: сначала за жизнью своего тела, за работой своих органов чувств, во втором семестре – за животными, а потом уже и за людьми – на улице, в метро, дома. Вначале это наблюдения за отдельными людьми, потом за взаимодействием двоих, за сценой, и т.д. От НАБЛЮДЕНИЯ-УПРАЖНЕНИЯ мы приходим к НАБЛЮДЕНИЮ-ЭТЮДУ.

Вначале мы просим студентов вести записи в творческом дневнике. Они на уроке, например, читают: «Я видел высокого человека, он был без пальто, в

большой кепке, у него был синий галстук, он держал в руках палку, было ему лет шестьдесят». Пусть первое задание простенькое – главное начать. Постепенно от записей в творческих дневниках дело переходит к актерской практике: можешь ты показать этого человека? Они начинают показывать. Человека или диалог двух людей. Но студенты, как правило, наблюдают мельком – в троллейбусе, в метро, на улице, наблюдение длится две-три минуты. За короткое время всего не углядишь, а показывать нужно человека во плоти, у которого есть какие-то заботы, стремления, цель, биография. И тогда к наблюдениям мы рекомендуем добавлять ДОГАДКУ. Что-то ты увидел, а о чем-то ты должен догадаться. Ты показываешь, как все было, и в то же время – как могло бы продолжаться... Важно и вот что: во время самого показа часто что-то происходит и для самого студента неожиданное. Студент имеет право на любые возникающие нюансы. Его творческий организм может подсказать ему самые неожиданные повороты. Таким образом, возникает НАБЛЮДЕНИЕ-ЭТЮД, которое делается в импровизационном этюдном самочувствии.

Тут есть одна небольшая, но важная тонкость. Могут сказать так: «Он что-то увидел, а что-то досочинил». Нет, именно ДОГАДКА, а не сочинение. Вообще, слово «сочинение» – самое несовместимое понятие с «этюдом». Поэтому когда слышишь или читаешь: студенты сочинили интересный этюд – внутренне протестуешь. В слове «сочинение» есть некая искусственность, писательское авторство, режиссерское, а актер не сочиняет, он ДОГАДЫВАЕТСЯ. Этюд как наш методический прием хочется оградить от «сочинительства». Другое дело, что существуют режиссерские этюды. Скажем, этюды на организацию сценического пространства. Но это к нашим этюдам не имеет никакого отношения. Так же, как, например, известное задание – этюд на три слова, например: лампа, крюк, кошка – эти слова надо связать в этюде. Это, мне кажется, совсем не то, что мы имеем в виду. Или вот у А.Д. Попова на уроке было: «трость, колокол, скульптура», и возник этюд: в комнате сидит человек, читает, в глубине на подставке скульптурная фигура, кавалер с дамой, у кавалера в руках трость, дама в платье с кринолином. Студенты, играющие скульптуру, совершенно неподвижны. Человек читает, борясь со сном. Наконец, книга выскользнула у него из рук. Он засыпает: раздаются тихие звуки менуэта, скульптура оживает, маркиз спускается с пьедестала, предлагает маркизе руку, и они в плавном, медленном менуэте плывут по комнате, брезжит рассвет, где-то далеко звучит колокол к утренней церковной службе, кавалер ведет свою даму на место, музыка прекращается, читавший проснулся – в комнате все, как было... Очень хорошая фантазия. Но это совсем в другом смысле «этюд». Это задание учит студентов связанности элементов, композиционному мышлению. Это для студентов-режиссеров. Или припомним изданную в 1973 году книгу уважаемого М. Л. Рехельса «Этюд, методика сочинения и работы над ним».^{xliii} Вызывает протест даже название – я, естественно, беру только практику нашей мастерской. Для нас эта постановка вопроса неправомерна.

А вот еще повод для некоторой дискуссии. В недавней, и, по-моему, хорошей диссертации А. В. Толшина «Импровизация в процессе воспитания актера» говорится, в частности, о необходимости развивать композиционное мышление актера. Зачем? Конечно, ничего плохого в том, что актер может что-то сочинить, и вообще, возможно, Л. А. Додин по-своему прав, когда считает, что актер должен знать многое из того, что знает режиссер, и должен многими режиссерскими навыками владеть. Однако мы все же выделяем актерскую

профессию. Мы композиционному мышлению специально не учим. Бывает, что-то подскажешь, когда нужно связать в итоге некие творческие компоненты или что-то должно приобрести, как говорил З. Я. Корогодский, «товарный вид». Естественно, также, что занимаешься компоновкой, когда работаешь со студентами над спектаклем, и они это схватывают, часто что-то сами предлагают, но это вовсе не значит, что в момент воспитания коренных органических свойств артиста мы ставим перед собой задачу воспитать у артиста композиционное мышление. В общем: формулировка «студенты сочиняют этюд» нам не подходит.

Итак, задание «наблюдение» завершается «наблюдением-этюдом». Бывает, что возникают даже студенческие спектакли, составленные из наблюдений. Знаменитый спектакль Ленинградского ТЮЗа «Открытый урок» был соткан из наблюдений. Но о работе над спектаклями такого рода чуть позже, а пока вот о чем: НАСКОЛЬКО МОЖЕТ БЫТЬ ЗАФИКСИРОВАН ЭТЮД?

Мы очень укоряли студентов за то, что наш спектакль «Веселится и ликует», состоящий из «наблюдений-этюдов», шел неровно, и мы сердились: «Что ж ты, Лена, у тебя так хорошо шло твое наблюдение, так хорошо ты отвечала партнерше, а теперь?...» «Марина, у вас же с Ксенией раньше гораздо интереснее развивался ваш диалог в «Мамашах»... «Да, Вениамин Михайлович, сегодня получилось иначе, чем в прошлый раз». И у нас возникла попытка зафиксировать текст наблюдений. Я дал строгое задание записать все тексты, и пусть они будут точными, пусть на каждом спектакле звучат одни и те же слова. Увы, эта попытка ни к чему хорошему не привела. Девочки писали, я редактировал, подсказывал им, как точнее сформулировать ту или иную мысль персонажа... Ничего не получалось. Почему? Позднее мы поняли причину. Потому что у этих наблюдений была глубоко этюдная природа. А когда мы фиксировали текст, мы невольно привносили в этюды элемент писательства, литературы. Но ведь и Марина, и Ксения знали про своих героинь больше, чем я. Они как актрисы знали что-то такое тонкое и свое, что было рождено именно их наблюдением и актерской догадкой, а фиксированный текст – это уже догадка литературная. Поэтому я в итоге оставил их в покое, не стал вмешиваться, просил только каждый раз еще и еще проговаривать саму историю, её обстоятельства, еще раз вдумываться в судьбы их «мамаш». Например, подумать, что делают и где находятся их мужья и т.п., – но фиксировать текст уже не просил. Одно дело сцены, написанные драматургом, а другое – этюды.

А вот еще вопрос: можно ли уравнивать слова «этюд» и «импровизация». Пожалуй, это все-таки разные вещи. Во-первых, импровизация – понятие более общее. Оно вмещает в себя многое. Например, пушкинский импровизатор вдохновенно импровизирует для публики. Тут импровизация – это вид, жанр творчества. Этюд – другое, это процесс разведывательный, промежуточный, переходный от ощущения исходного материала к конечному художественному произведению. Этюд – это путь, а не результат. Хотя, повторяю, бывают этюды такие живые, такие волнующие, такие художественно состоятельные, что потом порою и сам спектакль не обладает такой силой, как этюды. Но это уже исключения. С другой стороны, этюд и импровизация – понятия сходные. Вспоминается небольшой, но, на мой взгляд, характерный учебный эпизод. Мы в очередной раз напоминали, что такое этюд, о том, что это смелая,

моментальная, безоглядная практическая проба вторжения в материал. Мы настаивали на том, что должно одного слова хватить, чтобы начать практически действовать, а не умствовать. И вот я выбрал самого, на первый взгляд, неподходящего для предстоящей пробы студента, юного, совсем мальчика, и говорю: «Саша, ты смог бы от одного слова начать действовать, не рассуждая?» Он молчит. «Ну, например, Саша, ты должен играть Короля Лира. Ты можешь сейчас, не раздумывая, начать что-то делать?» Тогда он встал, выбрал трех девочек, усадил их на стулья, сел среди них, обнял всех трех, вздохнул, помолчал несколько секунд... Он был награжден аплодисментами всего курса. И было, по-моему, за что. Он угадал важное. Что в роль Лира входит ощущение: у меня есть три дочери, я их люблю, я не знаю, что с ними делать. Хотя, конечно, это еще не этюд, это первая импульсивная импровизация.

В этом смысле всегда убеждаем студентов: лучше сделать одну пробу, чем десять раз рассуждать на тему. Важно, что в этих нескольких секундах «пробы» короля Лира Саша не от головы шел. Само возникло чувство нежности к дочерям. А не то что: «Кто он – король Лир? Давайте разберемся»... и т.п. Этюд – работа актерского организма, а не головы.

Вернемся, однако, к логике обучения. Когда ассоциативные этюды как-то свое дело сделали, когда студентам удастся уже в той или иной степени взглянуть на эмоциональный мир пьесы сквозь свои эмоции и свой жизненный опыт, тогда начинаем делать **этюды** уже на фрагменты, на отрывки, **на сцены самой пьесы**, то есть, приступаем вплотную к автору. Изучаем обстоятельства. И естественно, мы пытаемся следовать методу действенного анализа Станиславского, вернее, этюдной части этого метода, как это описано у М. О. Кнебель. Другое дело, что у нас тут свои пристрастия, свои представления о действенности, но это уже особая тема.

Итак, этюдами проверяется течение пьесы. И любая попытка сразу выучить слова и попробовать сцену с авторским текстом отвергается, даже в том случае, если у студента хорошая память на текст. Все равно знание точного текста и его употребление подозрительно и антиметодично, ибо суть гениального открытия Станиславского как раз и состоит в этом отрыве актера от текста как от преждевременного элемента формы. Это очень важно и хочется еще раз подчеркнуть: этюд – это временный разрыв с формой. Делать этюд – значит, соотнестись с авторским импульсом, но порвать на время с авторским текстом. Грубо говоря, в этот момент надо **ПОЛЮБИТЬ СЕБЯ, ИСКУССТВО В СЕБЕ, А НЕ В АВТОРСКОМ ТЕКСТЕ**, осознать природу и меру своего собственного волнения, а не чувства персонажа. Вот почему этюды должны, безусловно, делаться с импровизированным текстом.

Однако, несмотря на то, что в этот период у нас уже готовятся этюды на конкретные сцены пьесы, в это же время продолжается этюдная обработка общей эмоциональной и образной структуры пьесы. Это тоже хочется подчеркнуть. Ни в коем случае не прекращается этюдная атака на пьесу в целом. Скажем, готовя самый первый спектакль нашей мастерской, мы работали над пьесой «Хочу ребенка» С. Третьякова. Ощущение – «хочу ребенка!» – и его человеческий и социальный подтекст добывались этюдами. Так же, как и другие важные для нас ощущения эпохи 20-х годов. В «Доходном месте», готовясь к ролям Белогубова и Жадова, студенты изучали этюдами тему «Хочу жениться», конфликт Жадова с дядей, такое свойство Жадова, как его

нетерпимость и т. д. Когда молодой режиссер Василий Сазонов на одном из наших курсов ставил «Винни-Пуха», мы пытались этюдами проникнуть в психологию 4-5-летних детей. И во всех этих случаях, естественно, мы обращали пристальное внимание на физическое самочувствие героев: беременность в спектакле «Хочу ребенка», там же нервичность ученого-фанатика, а в спектакле «Доходное место» - степень опьянения людей, гуляющих в трактире, в «Дороге» (по Феллини) – ощущение бесприютности на ночном привале у обочины дороги. В спектакле «Дядя Ваня» мы искали этюдами самочувствие тяжелой бессонницы для второго акта, искали мы также ощущение предутреннего рассвета для третьего акта в «Трех сестрах». Очень важны были также этюды на «межжизнь» молодой семьи Жадова и Полины – то, что с ними могло произойти между первой и второй частями спектакля «Доходное место»: и этюды-ссоры, и этюды на моменты любви, душевной близости, которые они пережили за этот год и от чего их разрыв делался еще более драматичным. Искали этюдами мы и идеализм Жадова. Работая над спектаклем «Птица Карл», искали самые разные физические самочувствия людей и птиц... Таков был диапазон этюдных поисков, хотя, конечно, все это делалось не всегда на том уровне тщательности, как хотелось бы.

А теперь предположим, что работа над учебным спектаклем движется к своему итогу, то есть, к выпуску. Здесь мы подходим к одной очень важной теме, острой и болезненной: переход от импровизационного этюдного текста к тексту автора.

Предположим, что материал этюдами хорошо проработан, что этюды обнаружили определенную конфликтность происходящего, что хорошо помогли наблюдения, благодаря которым пойманы и схвачены характеры персонажей. Казалось бы, теперь авторский текст должен сам «лечь на язык». Однако нет, не получается, переход от импровизированного текста к авторскому оказывался очень трудным. В какой-то мере даже загадочно трудным.

Еще раз задумаемся, в чем дело.

Мы, вроде бы, следовали Станиславскому – сперва разорвать на какое-то время связанность с текстом, вернуться к авторским импульсам, к тому, что эмоционально руководило автором, когда он задумывал свою пьесу. Следуя Станиславскому, мы шли в жизнь. Сначала - в жизнь в широком смысле слова, потом в жизнь свою собственную, потом - в жизнь персонажей, в общем, занимались проблемами жизни и **проблемами подтекста**. Но вот наступает момент: нужно возвращаться к тексту. Хотя возвращаться – слово неверное, мы текст только прочли – это в лучшем случае, в худшем – поторопились и уже начали механически говорить, так что, всерьез рассуждая, – мы приступили **впервые** к тексту автора. Что это за переход? Это движение от содержания к форме. Скажем, содержание в подтексте, форма в тексте... Впрочем, и тут уточним. Ведь содержание мы тоже старались растить в условиях художественного пафоса, мы держали в душе художественно-идейный пафос произведения. С другой стороны, и форма тоже сама по себе содержательна – если это настоящая форма, у серьезного автора. Так что они не так уж далеки друг от друга, содержание и форма - подтекст и текст. Но это теоретически: практически что-то нам мешает. Видимо, «мешает» автор как художник. Мешает необходимость овладения стилем, авторским своеобразием, то есть, тончайшими оттенками чувства и мысли. На деле выясняется, что еще достаточно велика удаленность актера от персонажа, пусть актер к этому

моменту уже разогрет, душа его распахана, воображение насыщено. И всё же от художественного образа он все ещё очень далек. Каковы же пути преодоления этой дистанции?

У Станиславского этот процесс описывается по-разному. Даже в последних его творческих документах, в работе «Ревизор...», в программе Оперно-драматической студии и в таком неразработанном, но все же важном фрагменте, как «План работы над ролью» 1937 года^{xliii}. С одной стороны, там есть соображение, что авторский текст должен ПОСТЕПЕННО ВЫТЕСНЯТЬ текст этюдный, – эта идея и была подхвачена М. О. Кнебель. Но там есть и момент ЗАУЧИВАНИЯ текста. Торцов обращается к Названову: «**Этот момент – момент перехода к тексту – еще недостаточно разработан**». Увы, это так и есть. Да, здесь мы остались без теоретических заветов Станиславского, и нам нужно «выкручиваться» самим.

А то, что это трудно, доказывает практика. У нас в мастерской были случаи непреодолимой трудности перехода к тексту. Например, пьеса «Дни нашей жизни». Мы так и не смогли перейти к тексту, и работа была остановлена.

Однако еще раз вернемся к теории. Предположим что два пути, намеченные Станиславским, друг друга не исключают. Первый – подбираться к авторскому тексту постепенно, исподволь переносить в этюды элементы текста, делать этюды на стиль автора и таким образом «захватывать» текст. Скажем, работая над Шекспиром, делать этюды в стихах. Или на рождение отдельных фраз. Нам показалось и такое возможным. В работе над «Ромео и Джульеттой» мы предложили студентке освоить одну фразу «Неситесь шибче, огненные кони!», то есть, сделать этюд, подводящий к этой фразе. Эта проба не заладилась. И другие способы перехода к тексту зачастую проваливались. Возможно прав В. Н. Галендеев: не удастся перейти к тексту оттого, что это требует большой, бесконечной работы.

Коснусь, однако, и второго пути. Однажды нам показалось, что должен быть такой момент созревания роли, когда студента можно попросить **просто выучить текст**. Оговорю, однако, что не надо путать этот методический прием с практикой многих профессиональных театров, в которых и проблемы такой – «переход к тексту» – нет. По их мнению, текст надо выучить к началу работы, а потом всякими способами насыщать, делать живым. С точки зрения режиссеров этих театров, это вообще надуманная проблема – переход к тексту. Но, с их точки зрения, вероятно, и все наследие Станиславского и этюдный метод надуманы. Нет уж, увольте, сто раз убеждаешься, что выучивание текста, не то что начальное, а даже просто раннее, приносит вред, вред и еще раз вред.

Что же все-таки делать? Что делать с проблемой перехода к тексту. Мы отвечаем себе на этот вопрос одним словом: **влюблять**. Как мы старались влюбить студентов в этюдность, в этюдный метод, так же, нам кажется, надо влюблять их в авторский текст, в авторский стиль, в автора. Естественно, для этого мы сами, педагоги, должны быть в него влюблены. А ведь бывают случаи, когда мы говорим студентам нечто ужасное: пьеса, мол, замечательная, но текст – плохой. Конечно, это педагогически абсурдно. Так мы их ничему не научим. Видимо, таких пьес следует сторониться, во всяком случае, не брать их для работы со студентами.

Итак, **влюблять**. Раньше мы просили студентов большими буквами писать слово «этюд», теперь говорим: «Откройте тетрадку, напишите большими

буквами **«авторский текст»**. И давайте не «переходом к тексту» заниматься, исключим из нашего словаря это формальное понятие. Давайте браться с Чеховым, браться с Шекспиром, браться с Пастернаком». Это прозвучало, может быть, и высокопарно, но тогда нас студенты поняли.

Есть в процессе освоения авторского текста «болезни роста». Что я имею в виду? Во-первых, это излишняя прилипчивость этюдного текста. Будучи повторен два-три раза (что само по себе ошибочно – какие в этюдах могут быть повторы) текст как бы «прилипает к языку». Другая болезнь – актерско-режиссерский «навык» произвольного сокращения авторского текста. Тут я должен сознаться в своей большой отрицательной практике, и именно в педагогическом процессе (в театре это простительно). Мы часто сокращали текст, и хотя для конкретного творческого результата в спектакле сокращения иногда были и полезны, и это нас порой выручало, с точки зрения воспитания артиста это было вредно. Пример – работа над спектаклем «Хочу ребенка» С. Третьякова. Мы посчитали, что у этой пьесы 20-х годов идея сильная, а текст – слабый, газетный, и поэтому нужно его редактировать. Вот мы и сокращали его безбожно и заменяли авторский текст собственным этюдным текстом. Это было практично, но говорить о том, что на этом спектакле студенты учились переходу от этюдного текста к авторскому, разумеется, нельзя. Через несколько лет, работая над пьесой «Птица Карл», мы тоже позволили себе неуважение к тексту В. Синакевича. Студентам он казался устаревшим. И мы, педагоги, пошли у них на поводу. Однако в авторском тексте было свое обаяние, и потом нам автор «мстил» за неуважение к тексту, мы даже вынуждены были возвращать некоторые слова и фразы. Или другой случай своего рода бессилия перед текстом – «В ожидании Годо». Эта пьеса ставилась у нас на курсе Юрием Бутусовым. Она сильно сокращалась. Правда, впоследствии режиссер – надо отдать ему должное – в этот, к тому времени уже прославленный спектакль, получивший даже «Золотую маску», стал возвращать куски авторского текста. Помню еще случай, когда наш крупнейший педагог буквально на глазах у студентов стал сокращать первый монолог Ольги в «Трех сестрах», в отчаянии воскликнув перед этим: «Не будут зрители этого слушать, это длинно!» Все это – случаи нашего режиссерско-педагогического бессилия, бессилия понять текст, разгадать его.

Хотелось бы преодолеть эти «болезни роста». И по возможности не заниматься в учебных спектаклях режиссерско-драматургическим конструированием. Надо терпеливо продолжать эту «бесконечную работу» влюбления студентов в авторский текст, в авторский стиль. В идеале, если для этого нужно, предположим, ставя Чехова, изучить все пьесы Чехова, всю его прозу, чтобы понять его стилистику, это надо сделать.

Мешает нам, в известной мере, еще и такое предубеждение, что, мол, переход к тексту – это заключительный этап работы. Конечно, это не так. Никакой он не заключительный. Просто это продолжение планомерной работы над содержанием, работы, которая, разумеется, должна вестись даже уже и с выученным текстом.

Еще об очень важном. Выученный и даже освоенный по содержанию и по стилю текст может в любой момент стать механическим, заученным. И тогда опять, как нам кажется, необходимо ВОЗВРАЩЕНИЕ К ЭТЮДУ. Было и на практике: текст был уже выучен, а мы попросили сыграть сцену своими

словами, и возникло освежение. Канал, связывающий текст с подтекстом, связывающий текст с душой артиста, - этот канал прочистился.

Умение отступить к этюду – примета высшего мастерства. Если бы все наши выпускники этим владели! Отступить к этюду... Сыграть сцену своими словами или сыграть этюдную вариацию сцены, сыграть что-то не из сюжета, а, допустим, из преджизни... Это же золотой запас режиссера и актера. Конечно, если актер боится этюда, как черт ладана, или это ему чуждо, тогда этюдность невозможна, и режиссеру остается только с ним разговаривать и разговаривать, то есть пытаться задеть его воображение словами, что, по-моему, гораздо менее эффективно, чем этюд.

Артист должен уметь «раскачать форму». Убыстрить или замедлить темп сцены, изменить ритм речи, снять паузу, ввести паузу, сказать что-то в новой интонации. Мне очень нравится (я услышал это впервые у Л. А. Додина), что артист должен откликаться вот на какую просьбу: «Вы хорошо играете сцену, но сделайте теперь как-нибудь по-другому». И артист должен выполнить такое, вроде бы «абстрактное», пожелание режиссера. И у артиста в этом случае обязательно возникнут новые нюансы поведения. Мы иногда говорим: «Давайте «поэтыюдничаем»». Конечно же, это жаргон, но для нас полезный.

Неплохое выражение – «этюдом раскачать форму». Ведь что такое этюд? Этюд – это и есть борьба с формой, с вызубренным текстом, с «зафизкультуренной» мизансценой, или с ситуацией, когда форма, может быть, и хороша, но «костенеет». А ведь постепенно она может и победить, задушить вибрирующее под ней содержание. И тогда вовремя нужно сказать: «Форма, знай свое место».

А теперь мы обратимся уже к последнему этапу работы над спектаклем. Предположим, спектакль уже выпущен, он идет. Надо с сожалением отметить, что идет он, вообще-то, не так долго, как хотелось бы. Самые хорошие, удачные учебные спектакли могут пройти 30 – 40 раз. И то это большая редкость, потому что спектакли выпускаются на третьем-четвертом курсах, и едва они начинают жить полноценно творчески (примерно после 20-го спектакля), как студенты заканчивают институт. Так что есть недожившие, недоигранные спектакли. Даже в прессе в свое время, через год после окончания нашими студентами института, появилось, например, восклицание: а где же спектакль «Хочу ребенка»? Или, скажем, у нас явно была недоиграна «Дорога» по Феллини, а также «Милые мои сестры», «Веселится и ликует...». Не всем повезло, как «Венецианке», которая вошла в репертуар «Приюта комедианта» или как спектаклю «В ожидании Годо», который обрел новую жизнь на сцене Театра Ленсовета.*

Итак, спектакль вышел, идет в четвертый, в пятый, в десятый раз. Каждый раз дрожим: получится что-то сегодня или нет, как он пойдет, будет ли живой. Спектакль сделан этюдным способом, без твердой фиксации всех элементов, а настоящего, глубинного мастерства, которое позволяет артисту эффективно готовиться к каждому спектаклю у студентов еще нет. В то же время пустота, холодность, формальность подстерегают актера. Стараемся репетировать, готовимся, но все равно перед началом каждого спектакля как бы висит в воздухе вопрос: будет или не будет, состоится или не состоится? Оттого мы придаем огромное значение настроечному разговору, последнему слову, когда за десять минут до начала спектакля все студенты собираются за кулисами... Они стоят, сгрудившись вокруг педагога, и он в пять-десять минут

должен им сказать нечто важное, решающее. Я люблю этот момент, придаю ему большое значение, и мне кажется, что успех предстоящего спектакля, как это ни странно, во многом закладывается в эти минуты. Тут очень пристально нацеливаешься, ведешь беседу, отталкиваясь от сегодняшнего самочувствия студентов. Оглядываешь их и пытаешься угадать, о чем им сейчас необходимо напомнить. Если они перевозбуждены, ты их успокаиваешь, если чувствуешь, что они вялые, ты стараешься их расшевелить, с кем-то шутишь, кого-то ругаешь, просишь сегодня обратить внимание на такую-то сцену, энергичнее двигаться к кульминации, изменить темп. Но времени обычно остается немного, нельзя передержать актеров, уже остаются последние секунды перед пуском зрителей в зал. И вот по старой традиции на мою руку ложатся все ребячьи ладони, мы говорим вместе: «С Богом!» - и все! - пускаем зрителей. Только теперь завершается сегодняшний педагогический процесс.

В эти пять-десять минут надо добиться, чтобы спектакль сегодня прошел ЭТЮДНО. Как бы крепко он ни был сделан, как бы точно ни был выверен и построен, важнейшей становится последняя просьба педагога об этюдности. Я думаю, это чувствуют не только педагоги, но и многие режиссеры. Одно время (уже много лет назад) я работал в Народном театре вместе с прекрасным режиссером И. С. Ольшвангером. Конечно, тогда времена были другие, педагогикой Илья Саулович не занимался, был далек от этюдной теории, но один термин он употреблял, по-моему, вполне наш - он иногда просил актеров сыграть «кое-как». Это была своеобразная просьба об этюдности. В это понятие входит и настройка на определенные отношения с залом. Иногда просишь быть независимыми от зрителей, иногда, наоборот, – непрерывно их чувствовать, общаться с ними, например, с первых же минут «втянуть в тишину». Как-то мы ездили на «Подииум» в Москву, в ГИТИС. Тогда еще только создавался наш впоследствии популярный спектакль «Время Высоцкого», и помню, мне удалось дать студентам точное последнее напутствие. Я попросил: «атаковать зрителей, приподнять их, расслабленных, с мест». И контакт тогда состоялся...

...Станиславский говорил, что актер для того, чтобы быть в форме, должен всю жизнь заниматься беспредметными действиями. Против этого идеального, хотя, может быть, и идеалистического совета трудно возразить. Однако хочется со своей стороны добавить, что **актер должен всю жизнь заниматься этюдами**. И если воображаемый предмет преимущественно относится к технологии, к элементам, то этюды поддерживают связь актера и его актерского мастерства с жизнью...

Этюд важен в самом начале учебного процесса, когда упражнение превращается в этюд. Этюд – это средство мобилизации всей духовной биографии студента, канал связи между внутренним миром артиста и внутренним миром персонажа. Это сообщающиеся сосуды. Наконец, этюдный метод помогает актеру в конкретной работе над ролью на всех этапах работы над спектаклем. Этюд помогает и уже сделанную роль держать в живом состоянии.

Теперь еще об одном следствии этюдного метода. Есть понятие – пафос роли, но есть и пафос спектакля. Они имеют друг к другу прямое отношение. Сам спектакль является не суммой ролей, а некоторой производной, он рождается в этюдном методе работы, и сам как целое, как зрелище тоже часто рождается этюдно. Мы пытаемся учить студентов авторству и соавторству как главнейших ощущениям артиста. Мы боремся с

«пластилиновой теорией», по которой главное свойство актера - быть послушным материалом в руках режиссера, откликаясь лишь на директивные задания. Мы же считаем, что студент, в первую очередь, откликается этюдом на авторское содержание. И мы стараемся внушить студентам, что режиссер – это не начальник, не судья, а всего лишь первый «заводила». Это человек, который даёт только первый толчок, который выбирает произведение и влюбляет в произведение актеров. Весь дальнейший процесс мы принципиально считаем совместным, коллективным. Мы убеждены, что из одной головы – если это, конечно, не голова гения, а обыкновенная режиссерская голова, - не может выйти та содержательность, то знание жизни, то богатство воображения, которое исходит из двадцати актерских голов. По простому закону арифметики двадцать серьезных актеров знают во много раз больше о жизни, чем один человек – режиссер. Так что соавторский театр – это наш важнейший постулат. Позволю себе аналогию с религиозной сферой. Одна религия трактует соотношение «Бог – человек» так: человек вверяется Богу во всем, находится под защитой Бога, является его ребенком: Бог и прощает, и наказывает, и снова прощает. Другая религия исповедует, что Бог и человек – соавторы созидания жизни. Мы творчески исповедуем «вторую религию».

Интересно заметить, что сейчас юристы спорят о роли режиссёра в деле создания спектакля. Вышла книга об авторском праве режиссера. Обсуждаются разные аспекты проблемы. Имеет ли, например, режиссер право получать авторские отчисления? Что ж, Мейерхольд давно писал в программках, что он - автор спектакля, но он был гением... Мы же говорим актеру, что автор он. Он вышел на сцену, и уже нет режиссера, и уже нет даже Шекспира, есть ты, вдохновленный Шекспиром. Конечно, ты говоришь слова Шекспира, но творишь-то на сцене ты, а не Шекспир!

Доказательства мощности этюдного метода есть и в практическом театре. Современный театр – театр свободного отношения к пьесе, и ему нужен актер, обученный работать этюдным методом, способный к созданию новой художественной реальности, которая порой шире, чем литературная основа.

В 1984 году в только начинавшем работать под руководством Л. А. Додина Малом драматическом был выпущен спектакль «Муму». Он идет до сих пор, уже свыше двадцати лет. И критика, и молва, следуя афише, приписывают успех спектакля постановочной бригаде и, прежде всего, мне как режиссеру. Но я прекрасно знаю, какую лепту в этот спектакль внесли при его рождении молодые актеры, только закончившие институт, ученики Кацмана – Додина: С. Бехтерев, С. Власов, С. Козырев, А. Захарьев, И. Скляр, И. Иванов, А. Завьялов. Это они сочинили эпизоды, ставшие во многом плотью спектакля, ставшие его художественным знаком, а во многом и решением этого спектакля. И абсолютно справедливо считать их соавторами. Я уже не говорю о том, что только этюдным методом могли быть созданы «Открытый урок», «Наш цирк», «Наш, только наш» в ТЮЗе, «Гаудеамус» и «Клаустрофобия» в МДТ. В этом случае руководители театров и З. Я. Корогодский, и Л. А. Додин выступали, прежде всего, как великолепные, блестящие педагоги, воспитавшие этюдных актеров.

И в нашей учебной мастерской этюдный метод является главным инструментом созидания спектаклей. В «Хочу ребенка» интермедии, - может быть, самое волнующее в спектакле, - сочинены студентами: И. Копыловым, И. Головиным, И. Шведовым, М. Вассербаумом, А. Овчинниковым, О. Базилевич,

О. Тарасенко. Вспомню еще раз и «Время Высоцкого», где были рождены великолепные этюды, ставшие основой спектакля: «Возвращение зэка домой», «Побег из тюрьмы», «Цыганочка»... Следующее наше студенческое поколение: К. Раппопорт, Ж. ди Капуа и Т. Бибич - под руководством нашего же режиссера Андрея Прикотенко собрались в команду и сочинили спектакль «Эдип-царь». Это прекрасное этюдное сочинение, выплеск актерского соавторства.

Сейчас у нас уже новый курс студентов, и мы заранее обдумываем, какие спектакли станут материалом их обучения. У нас есть предположения, что это будут «Ромео и Джульетта», «Преступление и наказание», современная пьеса, может быть, басни Крылова. Первая забота: на какие этюды студентов вдохновлять, готовя к спектаклю «Ромео и Джульетта». Это, возможно, будут этюды про любовь, про свою любовь, про чужую, про ситуации, когда родители не разрешают девушке встречаться с юношей... Это, возможно, будут различные этюды на оттенки чувства любви, ненависти. Разумеется, понадобятся этюды на физическое самочувствие – например, на одуряющую жару, ставшую одной из причин роковой схватки на площади. А в «Преступлении» тоже, видимо, будет серия этюдов на физическое самочувствие: на самочувствие в душном июльском Петербурге, строящемся, торгующем, бурлящем, блестящем снаружи и гнилом внутри, этюды на физическое самочувствие опьянения (Мармеладов), на болезнь Раскольникова, на его усталость, сумасшествие, на ритмы существования толпы в Петербурге, на среду: комната, город, канал. А если мы попробуем ставить басни Крылова, это будут этюды, исследующие разные человеческие пороки – лесть, злость, зависть, униженность, высокомерие.

... И вот наши студенты, набранные в 2001 году, уже заканчивают второй курс. Этот год, помимо прочего, конечно, был и годом этюдов. И, конечно, этюдная тема снова обнаружила свою бесконечность, свою огромную для нас важность, свои интереснейшие методические повороты. Хочется упомянуть (я выпишу это из педагогического дневника) некоторые из десятков и десятков этюдов.

Были запланированные педагогами этюды по «Преступлению и наказанию», но были этюды и по Островскому. В частности, на место действия: «Аркашка в лесу» («Лес»), «Вокзал» («Таланты и поклонники»), «Закулисье» («Без вины виноватые»)... Вообще, место действия стало на какое-то время нашей принципиальной этюдной темой («Финский залив», «Курятник», «На крутом берегу», «Подвал», «Лес весенний» и т.д.). Далее были этюды по басням Крылова (в том числе, разумеется, много ассоциативных). А потом уже – полное погружение в этюды по «Ромео и Джульетте». Тут опять же были и ассоциативные этюды, и этюды-наблюдения, и этюды на место действия, и на преджизнь, и на конфликт, и на венчальные и похоронные ритуалы, и на приближение к поэтическому тексту, и на характеры, и на сквозные действия, и этюды-тренинги. Перечислю некоторые из этих этюдов:

«Площадь в Вероне», «Месяц тому назад», «Ромео и Розалина», «Накануне рождения» (беременные кормилица и леди Капулетти), «Ромео и Бенволио», «Игры подростка» (Джульетта), «Влюбилась» (ассоциативный), «Тибальд и леди Капулетти» (как любовники), «Мой Меркуцио», «Беспредметная тоска» (Ромео), «Богини Ромео», «Веселый Бенволио», «А если это любовь» (Джульетта и Тибальд), «Четырнадцатый век» (серия этюдов на

быт), «Род Капулетти», «Семья Капулетти» (несколько вариантов), «Патриотическое собрание» (в доме Капулетти), «Ромео и Меркуцио», «Бал», «Охранники на балу», «Преображение Джульетты», «Влажная ночь», «Принуждение Джульетты» (или «Спасти семью»), «Передача власти» (Капулетти - Тибальд), «Тихое науськивание», «Решительное наставление», «Жара», «Жлобы», «Танец мира» (Ромео и Тибальд), «Отравление по-японски» (Джульетта), «Самоуничтожение» (Меркуцио), «Итальянцы» (современные), «Паж», «Венчание», «От изгнания к свиданию» (Ромео), «Брачная ночь», «Смерть во имя жизни» (Лоренцо), «Хронология дня» (Ромео), «Решаю я» (кормилица), «Выхожу из игры» (леди Капулетти), «Осталась одна» (Джульетта), «Шуты» (попытка связать весь этюдный материал), «Сквозное Ромео» (этюдный ряд), «Сквозное Джульетты» (этюдный ряд)...

The Psycho and the Physical in Psycho-Physical Actioning.

How the technique of Psycho-physical Actioning can be used successfully both as a text analysis tool and as an actor training method.

Nick Moseley.

Much of Stanislavski's work was devoted to the pursuit of a rehearsal technique which allowed the actor both to live truthfully within the given circumstances of a play, and to speak the text of that play as if the words were his own, however many times the play was performed.

Many trainee actors struggle with the notion of 'owning' the text in the fullest sense. This may be because they have learned the words and intonations in a way which is disconnected from their own thoughts and physicality. To put it another way, they may never have really explored, in a precise and systematic way, how each phrase informs a moment of thought and intention, and how those moments combine into a psycho-physical journey whose rhythm is both that of the written text and that of the living actor. For an actor to be truly 'present' in performance there must be a synergy of thought, body and text so that all three move forward together.

In his latter years Stanislavski worked from the notion that there is a reciprocal relationship between mind and body. The body may respond to thought, feeling and intention, but this process can also happen in reverse. A physical action carried out with conviction and context can generate, or at least stimulate, thought, feeling and intention, which the text then makes specific.

The Method of Physical Actions, which became the dominant rehearsal technique of the Moscow Art Theatre in the decades following Stanislavski's death, takes as its starting principle the idea that a physical action which is motivated from the character's objective and carried out truthfully within the world of the play, has a much more stimulating effect on the actor's creative imagination than an intention which exists only in the actor's head. A scene, therefore, should be 'mapped' as a series of connected practical or gestural physical actions, which the actor learns alongside the text. The actions themselves are like physicalised 'thoughts', which

express in various ways the subtext and character intention, and which can (in theory) be performed over and over again without losing their power to stir the imagination.

‘Psycho-physical Actioning’ could be described as a refinement of this technique, yet its origins lie not in the Method of Physical Actions, but in the political theatre of 1970s Britain. Actioning is widely used in British theatre and taught at many British drama schools in conjunction with a Stanislavskian training, but in its most common form it can probably be traced back to the Joint Stock Theatre Company in the 1970s.

Max Stafford-Clark, co-founder of Joint Stock and now artistic director of Out of Joint, is the name most usually associated with Psycho-physical Actioning, and in fact he still uses actioning routinely as one of the starting points for investigating a play. Nigel Terry, who worked with Stafford-Clark on the Joint Stock 1983 production of Howard Barker’s *Victory*, writes:

You break the whole thing into sections, and you use transitive verbs on every single act and action. Max might have done that himself, or partly done it before rehearsal. Then he’d go through it with the actors. So you’ve got a structure, like a framework, that you can always refer back to.^{xliii}

Surprisingly, however, he acknowledges that the technique’s originator was in fact not himself but his co-director, Bill Gaskill, “I learned about actioning from Bill”, Stafford-Clark writes^{xliii}. During rehearsal for the 1975 Joint Stock production of David Hare’s *Fanshen*, Gaskill apparently became frustrated by some of the actors on this production declaring that ‘my character wouldn’t do that’ when asked to follow directions within the text. The actioning technique was born out of the need to move away from what Gaskill saw as a ‘Method-based’ Freudian approach to text, which focused on individual motivation (the ‘why’), to a more ‘intentional’ analysis, which was more concerned with exploring the *nature* of a verbal or physical action, its intention and its effect (the ‘what’).

Gaskill felt that many actors, particularly those trained in the American ‘Method’, placed too much trust in the inner emotional state of the character to spark the motivation to speak and to produce clarity of action and intention on the text. For him, the action itself was the most important thing – what the character *does* – to whom, in

what manner, and with what intention. If an actor could find *that* journey, both the character and the inner journey would then become apparent both to the actor and to the audience.

Stafford-Clark developed Gaskill's idea into the 'actioning' process, in which the actor does not set a series of physical actions, but starts by translating his own lines of text (and his stage directions) into a series of simple transitive action verbs which express his character's immediate intention in relation to one or more other characters, and suggest to the actor how he might speak each line of text. In this way each vocal choice which the actor makes springs from his understanding of the character's objective, and how it manifests itself in a specific strategic moment. In effect, the action verbs are the actor's personal analysis of what the author and the play are demanding from him.

The starting point of this technique is the division of the dramatic text, individually by the actor or collectively by the acting company, into separate phrases or 'thoughts', as in this example from Act 1 of Arthur Miller's *The Crucible*:

MARY WARREN: What'll we do?/ The village is out!/ I just come from
the farm; the whole country's talkin' witchcraft. /They'll be callin' us witches,
Abby!

MERCY: [*pointing and looking at Mary Warren*]:/ She means to tell, I know
it.^{xliii}

This short exchange, from the first act, is between Mary Warren and Mercy Lewis, two of the girls who have been caught dancing in the woods. Also present in the scene are Abigail Williams (the ringleader) and Betty Parris (the youngest girl, lying apparently unconscious.) The forward slashes represent the thought-changes. A new thought is defined as a change of subject, whether slight or considerable, which implies a shift in energy, intensity or address. In this case the frequency of thought-changes in Mary Warren's speech indicates that not only is she agitated, and therefore thinking quickly, but that she is trying many strategies to make her listeners

understand and respond. This also implies that the listeners (Abigail and Mercy) are not responding positively.

Each thought is then assigned a transitive verb, expressed either in the infinitive - ‘to probe’, ‘to flatter’, ‘to squeeze’, or in the first person singular – ‘I probe’, ‘I flatter’, ‘I squeeze’, or in third person singular – ‘probes’, ‘flatters’, ‘squeezes’. The verb selected depends entirely on the nature of the textual ‘thought’ for that particular character within the given circumstances of the play and on the underlying intention of that thought. The verbs all need to be transitive, because the fundamental principle of actioning is that all dramatic dialogue is ‘intentional’, and that each spoken phrase seeks to affect the hearer in a particular way, even when that intention is not immediately apparent. It is also essential that all verb choices are made within the context of the character’s main objective for the play and their smaller ‘want’ within each scene, so that the action verb never works against the objective.

The action verbs encapsulate Mary Warren’s intentions, moment by moment, in terms of how she wants her listeners to be affected. The examples below are just *possible* choices, a starting point for the actor. They are not fixed, and may need to be re-thought during the rehearsal process. It is worth noting here that action verbs do not and should not describe the actual effect which a line of text will have on another character - they describe only the intended effect. Most actions in dramatic scenes in fact fail to achieve the intended effect, which is why they are then followed up with other or stronger actions.

MARY WARREN:

TEXTUAL ‘THOUGHT’	ACTION VERB
What’ll we do?	I appeal to

The village is out!	I alarm
I just come from the farm; the whole country's talkin' witchcraft.	I frighten
They'll be callin' us witches, Abby!	I warn

MERCY LEWIS:

[<i>pointing and looking at Mary Warren</i>]:She means to tell, I know it.	I alert
--	---------

Where there are more than two characters on stage, it is also necessary, prior to selecting a verb, to decide who is being addressed, because the target of the action will often dictate the choice of verb. In this case, for example, Mercy might play different action verbs to Mary (low status) from those she plays to Abigail (high status). For this reason I have also included the *direction* of the action in the table below:

MARY WARREN:

TEXTUAL 'THOUGHT'	ACTION VERB	DIRECTED TO
What'll we do?	I appeal to	Abigail and Mercy
The village is out!	I alarm	Abigail and Mercy
I just come from the farm; the whole country's talkin' witchcraft.	I frighten	Abigail and Mercy
They'll be callin' us witches, Abby!	I warn	Abigail

MERCY LEWIS:

[<i>pointing and looking at Mary Warren</i>]:She means to tell, I know it.	I alert	Abigail
--	---------	---------

The discussion through which a company of actors arrives at these choices is generally very productive, involving as it does a detailed examination of the character's objective in relation to a moment of verbal action. This has the effect of focusing the company on specifics, and avoiding lengthy character analyses and 'psycho-babble'.

Having selected the verbs, tried them out on the spoken text, and moved into the rehearsal process, the actor is faced with the challenge of physicalising action verbs in a way which incorporates gesture, psychological intention and specificity of thought on the text. This is arguably a crucial stage in the actioning process, yet many actors and directors seem vague about it. Even Stafford-Clark does not ask his actors directly to physicalise the action verb, relying instead on the actor's own ability to somehow incorporate the action choices into the rehearsal process.^{xliii}

The question then arises of *how* the actor reconciles the action verb (the pre-identified demand of the text) with his own experiences and impulses within the lived and inhabited world of the play. Can the action verbs, manifested in particular readings of each thought within the text, be simply selected, aired, and then put aside, effectively submerged into the subconscious and remaining as underlying conditioners of otherwise spontaneous vocal and physical choices? The rest of this article deals with my exploration of this question and on how the technique of psycho-physical actioning can make the transition from the psycho to the physical.

I first worked with Psycho-physical Actioning in 1989, when, as an actor working on a production of *The Provoked Wife*, I was asked by the director, along with the rest of the company, to engage in the process of identifying transitive verbs as a starting

point for rehearsing the scenes. None of the actors in our company had any previous experience of this rehearsal technique, and its introduction, without much prior discussion, met with confusion (and ultimately indifference) especially as the process involved a great deal of ‘table work’ within an already limited rehearsal period.

The confusion grew when we started to work the scenes and there seemed to be no connection between the ‘actioning’ we had done round the table, and the means by which we then worked towards the physical realisation of the play. It was as though our chosen action verbs were supposed in some way to reveal themselves in our physical and vocal choices without any conscious effort on our part. The reality was that we all largely ignored the action verbs and worked the scenes in our own time, using our own processes.

My next encounter with Psycho-physical Actioning was in the late 1990s, when as a teacher in a major drama school I worked with another teacher who had trained as an actor at Rose Bruford Academy (a major UK drama school and Stanislavski research centre) and for whom actioning lay at the heart of the rehearsal process. Together we began to build actioning into the core training. After a bit of practice, the students proved very able in selecting action verbs for their text, but the next stage in the process presented them with more difficulty. It became clear to us that the action verb, once identified, could not inform the realisation of a thought in the acting space unless the body could somehow take on the verb and build it into a lived psycho-physical gesture. A series of actions would then become a series of gestures which could serve as the actor’s ‘pathway’ through the scene. As the gesture changed, so would the thought and the energy of the thought, and thus, in theory at least, the actor could find his way through the scene with physical, vocal and emotional clarity.

Like many practitioners of Psycho-physical actioning, we began with ‘table work’, working as director and company through the text to establish the character objectives, mark out the textual thoughts and assign a verb to each thought. Having made their choices, the actors then learned the lines and the action verbs together, so that a firm association was formed.

The first challenge was actually to find the right verbs. Sometimes it seemed that a character, particularly where he had a long speech with many thoughts but the same underlying intention, just seemed to be performing the same verb over again. After a while, however, it became clear that each thought had its own quality, which could be captured precisely using similar but different verbs, as in the following passage from Act 2 of *The Crucible* in which Elizabeth Proctor tries to convince her husband to go to town and put a stop to the witch hunt:

ELIZABETH: The Deputy Governor promise hangin' if they'll not confess, John./ The town's gone wild, I think./ She speak of Abigail and I thought she were a saint, to hear her./ Abigail brings the other girls into the court, and where she walks the crowd will part like the sea for Israel./ And folks are brought before them, and if they scream and howl and fall to the floor – the person's clapped in the jail for bewitchin' them.^{xliii}

Since this is a narrative speech with a single theme, whose purpose is to shock Proctor into action, one might feel justified in assigning the single action verb 'I galvanise' to the entire passage. Yet this would fail to address the different strategies which Elizabeth employs during the speech, and to capture the unique quality of each thought. Below is a tabular analysis of the speech, which, by assigning different (though often similar) verbs to each thought, empowers the actor to discover those distinct shades of meaning. Once again, these verbs should be seen as the choices of *this* actor in *this* company, not as absolutes.

TEXTUAL THOUGHT	ACTION VERB
The Deputy Governor promise hangin' if they'll not confess, John.	I correct (his previous statement)
The town's gone wild, I think.	I alarm
She speak of Abigail and I thought she were a saint, to hear her.	I astonish

Abigail brings the other girls into the court, and where she walks the crowd will part like the sea for Israel.	I bemuse
And folks are brought before them, and if they scream and howl and fall to the floor – the person’s clapped in the jail for bewitchin’ them.	I shock

The allocation of a separate verb to each thought, despite the broad intention being the same throughout, highlights the fact that in pursuit of an objective we can use many strategies. We don’t have to be trained in rhetoric to know that to present a convincing case, it is necessary to use variation of volume, pace, tone and musicality with each new thought, so that whatever the actual words, the listener has the impression of not one convincing point but a great many. The action verbs offer suggestions to the actor, which guide the changes of thought and energy.

The next challenge we faced was to find that crucial link between the action verb and the physical gesture. Some action verbs such as ‘I shake’, ‘I poke’ or ‘I grab’ are already highly physical, but very often the given circumstances of the text do not permit them to be carried out literally. Others, such as ‘I criticise’ or ‘I belittle’ don’t seem to stimulate the actor into any gestural expression, and often the pressure to find the gesture leads to vague generalised ‘arm-flapping’ in which there is very little definition and still less embodied intention. This may be partly because the trainee actors’ own gestural vocabulary, being that of the early twenty-first century, tends away from this kind of clear physical embodiment of intention, and partly because the verbs alone are insufficient to stimulate the physical imagination, at least not in an immediate, spontaneous way.

We also ran into the problem that with the body disconnected from the intention, actors would tend to push into ‘forward space’ seeming to want to ‘get into the face’ of other actors. With every action ‘going forward’, actors would quickly run out of choices, the voice and body would fall into patterns, and the actor would end up playing every action in the same way.

Gradually it dawned upon us that for action verbs to work, the actor had to be trained, not just to allow the expression of the gesture in the body, but to develop his or her whole psycho-physical ‘vocabulary’, so that expressive gesture could become an embedded part of the actor’s physical life.

Working from text, we began to explore the dynamics of gesture and proxemics (spatial relationships) and to examine both its personal and its social aspects. What we discovered was that the actors quickly came up with ideas about how the action verb translated into gesture, and that with a little practice, could take those gestures into the body and into their spatial choices in a way which rang true to them and generated thoughts and intentions which in turn played back through the text.

Revisiting the example above: we discovered that most action verbs - even when largely psychological in nature - can within their particular context suggest physical choices, which may vary from actor to actor, but which offer any actor a clear physical journey closely linked to character intention:

Textual thought	Action verb	Physical possibilities discovered by the actor in the space
The Deputy Governor promise hangin’ if they’ll not confess, John.	I correct (his previous statement)	Forward, getting into his eyeline to make sure he can’t avoid the issue
The town’s gone wild, I think.	I alarm	Moving away, directing his attention to the outside world and its dangers
She speak of Abigail and I thought she were a saint, to hear her.	I astonish	An upward gesture of mock-worship

Abigail brings the other girls into the court, and where she walks the crowd will part like the sea for Israel.	I bemuse	A backward move and self-protective gesture of mock-awe
And folks are brought before them, and if they scream and howl and fall to the floor – the person's clapped in the jail for bewitchin' them.	I shock	A partial acting-out of the girls' hysteria.

The actors arrived at these ideas, firstly by asking a series of questions for which the action verb is merely the starting point, and secondly by exploring those ideas in the space. This process is something we came to call 'unpacking the action' – investigating the questions of who is to be affected, to what end, and with what strategy. We did this because we realised that within the complexity of most dramatic dialogue, the body is much more than a mere amplifier of the spoken word, although, it can be that too.

For the first action in the table above, the actor playing Elizabeth felt the need to use her body to 'correct' Proctor. Her hands, while not actually touching him, seemed to want to reshape and adjust him. For the second action, 'I alarm', the actor experimented with a sudden explosive gesture, lifting her head and flinging her arms outwards, this being a gesture she associated with 'alarming' someone – the physical equivalent of shouting 'Boo!'. Yet from the first, this gesture struck both her and the rest of the company, as inorganic and false. I asked her to play the line without trying to force the body into a particular gesture, and without thinking she gestured towards the door and moved her body in that direction, as if to force him to look (towards the town). When asked why, she considered for a moment and then said that it seemed the best way of making Proctor wake up to the seriousness of the situation.

We began to realise that the body and the voice, rather than duplicating each other's gestures, often work in a complementary way, fulfilling different functions within the intentional moment. The voice may deliver the tone and quality of the action verb, while the body directs the attention of the listener towards locations and events described, which could be within or outside the room. In other words, when Elizabeth 'alarms' Proctor, it is not her body she wants him to find alarming, but what her body is pointing to – in this case the chaos in Salem.

In this case it was clear that the actor's understanding of the action verb within a context - I alarm him with a particular image/idea (which the text offers) in order to make him do what I want – gave her enough information to make the body responsive and functional within the transaction. Significantly, this simple distillation of the intentional moment appeared to have enabled her to avoid playing an emotional state and instead play the argument from a specific inner need.

To return to the earlier example from Act 1: here the actor playing Mary Warren can also use her body in a number of ways, depending on the precise nature of the thought
MARY WARREN:

LINE OF TEXT/STAGE DIRECTION	ACTION VERB	POINTS TO
What'll we do?	I appeal to	The shared problem and the need to act together
The village is out!	I alarm	The events in the village
I just come from the farm; the whole country's talkin' witchcraft.	I frighten	The events not just in the village but in the whole country
They'll be callin' us witches, Abby!	I warn	The girls and their shared danger

MERCY LEWIS:

[<i>pointing and looking at Mary Warren</i>]:	I expose	Mary Warren's fear and anxiety
She means to tell, I know it.	I alert	A point in the near future when Mary will expose them all

The process of selecting and ‘unpacking’ these verbs forces the actor to ask key questions about the situation, and to make choices about intention, physical interaction, meaning and address. Mary’s first thought/action is relatively clear. It is probably addressed to both girls, but principally to Abigail as the acknowledged leader and the brains of the group. Mary appeals to Abigail for leadership. We cannot decide in advance how Abigail reacts to Mary’s appeal, but we know she doesn’t immediately say or do anything. We can assume, therefore, that Mary’s second action – I ALARM - is a reaction to Abigail’s inaction, and her third action – I FRIGHTEN – is an amplification of this. Her last action, I WARN, implies that there is a real and imminent danger of the outside world invading the room and accusing them all.

The action verb, understood within the context of the scene and the play, helps the actor quickly to make a vocal choice, in terms of pitch, volume, pace, tone, articulation, stressing and musicality, which will as far as possible carry out the intention implied in the verb. As we have seen, every action, in addition to its primary intention, also contains another element which is strictly spatial and locational – the aspect of ‘pointing’. In the table above, Mary Warren does not just use her emotional state (fear) to power her actions; she also points the listeners towards the events which have created that emotional state. It is of course much easier for the *body* to signal locations than it is for the *voice*, which means that the actor generally uses the body to do that pointing.

All this may sound very obvious, but it is astonishing how often the actor forgets the value of the body as a simple signifier and underliner of the spoken text. In real life we don’t have to think about it, but if we watch people in dialogue we see very clearly how they unconsciously direct the listener’s attention to both real and abstract locations/events with gestures of varying size, from an almost imperceptible shift of

the head to a whole-body gesture or re-enactment. This is because our imaginations often work in a 'locational' way. By placing the subject of our spoken thoughts in a location relative to our bodies (even if that location is actually inside our bodies), we strengthen our own mental images, and by extension, we strengthen the mental images to which our listeners will then have access.

The physical dimension of the action verb can be identified as the directing of the listener, by the speaker, towards the location of whatever it is they need to see or understand. Interestingly, this may take the body in the opposite direction from the action itself. When Mary Warren 'alarms' Abigail and Mercy by telling them about the general consternation in the village, the energy of her action is directed towards them, but her body is pointing them towards something which is happening in the streets down below. Conversely, when Mary 'appeals' to Abigail for leadership, her body is somehow indicating the shared problem which they all have to face (including the sleeping Betty).

This duality in the function of the body can help the actor avoid getting stuck in forward space. In other words, if the total directional energy of the body is committed to the action verbs alone, then there will be a tendency to fixate on the other actor, which may 'trap' the body in a single forward gesture, within which the only possible variation will be in the voice, and in arm gestures. However, If the body is used as a 'signpost', which supports the action verb by locating the ideas of the text in specific places, then the body can find freedom, while still remaining in relationship to the other actor and committed to an intention.

In the example below, from the opening of Act 2 of *The Crucible*, both characters spend all or part of the exchange engaged in everyday physical tasks. Proctor is washing his face and hands (presumably a vigorous task given the job he has been doing and the fact the water is probably cold). Elizabeth is for most of this passage preparing and serving Proctor's meal. This means that for both actors playing these roles, the body's gestural contribution to the action verbs will manifest through and around these underlying activities.

The gestural choices in the last column below emerged from real practical explorations in the rehearsal space, in which the actors worked from impulse, but with an awareness of the first three columns.

LINE OF TEXT /STAGE DIRECTION	ACTION VERB	POINTS TO	PHYSICAL GESTURE
ELIZABETH: What keeps you so late?	I chide	Proctor's earlier absence	Slight gesture towards the door
It's almost dark.	I remind	Darkness outside	Looks towards the window
PROCTOR: I were planting far out to the forest edge	I appease	The long distance to the edge of the farm	Pauses in his washing, looks towards her and inclines his head towards the place he is talking about
ELIZABETH: Oh, you're done then.	I applaud	The size of the farm	Steps back slightly, as if to take in the size of the area that has been planted
PROCTOR: Aye, the farm is seeded.	I impress	His own strength and prowess.	Finishes washing his hands, flicks off water, draws attention to his hands
PROCTOR: The boys asleep?	I acknowledge (her contribution)	The quiet in the house	Gestures towards the stairs
ELIZABETH: They will be soon.	I accept (his acknowledgment)	The quiet in the house	Looks towards the stairs

ELIZABETH: <i>She Goes to the fireplace, proceeds to ladle up stew in a dish.</i>	I feed (non-verbal)	Her good housekeeping	Ladles up the stew with care and dexterity
PROCTOR: Pray now for a fair summer.	I cheer	The possibility of a good harvest and prosperity for the family	Gestures outwards and upwards as if passing responsibility to God and the elements
ELIZABETH: Aye.	I freeze	Her present unhappiness	Pauses in the ladling and turns her head slightly away from him
PROCTOR: Are you well today?	I probe	Her coldness	Takes a step towards her
ELIZABETH: I am.	I stall	Her lack of readiness to talk	Faces him and attempts a smile
ELIZABETH: <i>She brings the plate to the table, and, indicating the food: It is a rabbit.</i>	I divert	The quality of the food	Places the dish on the table with a level of ceremony, then stands back

Here we see that where the character is engaged in an unrelated underlying activity, the actor finds ways either to pause the activity, or to change the manner in which they undertake it, in order for the ‘pointing’ to take place. Hence the audience reads the thought in the body through the divergence from the performance of the ‘everyday’ task. For the actor too, the experience of feeling a routine task transformed or interrupted by the verbal and physical expression of an intention, has a ring of truth about it which pulls him into the world of the play and helps him really ‘live’ the scene.

In taking the ‘psycho’ (intention) into the ‘physical’ (gesture), we cannot force actors to perform predetermined gestures – we can only give them enough information, about intention, space, locations and relationship, for the body to be able to ‘locate itself’ within the world of the play and the dialogue. During the early part of rehearsal there is a constant ‘interchange’ between the actor’s intellectual investigation of the text and his instinctual explorations in the space – in other words, a dialogue between ideas and impulses. In this way the body teaches the mind and the mind teaches the body.

Having found a possible physical form for each action verb, it is often useful for actors to try them out while speaking the action verbs instead of the dialogue itself, playing a whole scene with ‘I accuse, I rebuke, I push away etc’ spoken aloud as an ‘alternative’ text. To do this three or four times helps to ‘peg’ the gesture to an intention. It also exposes any gesture (or indeed any action verb) which isn’t working and needs to be changed. By speaking the actions and playing the moves and gestures through, the actor constructs and lives the physical and intentional journey of the scene before he starts to speak the text, which means that the text can then emerge from the actor’s psycho-physical understanding of that journey.

Significantly, this ‘speaking the action’ exercise also helps the actor to experience each psycho-physical action as a reaction to the other actor. . Even in the early stage of actioning, all actions should be played in the context of the immediate relationship, so that whatever their gestural nature, the actor is always in reaction to what he experiences. It is essential that actors engaged in the actioning process move very quickly into ‘reactive’ mode, otherwise the action gestures will become choreography rather than the physical ‘vocabulary’ through which to channel an impulse.

So what happens to the action verbs as rehearsal proceeds? Clearly no actor can go into the middle or final stages of rehearsal ‘painting by numbers’. At some stage the actions have to become embedded in the actor’s psyche and body, so that he is able to be truly present as the character in relationship to other characters. In fact this usually happens organically as part of the process. Very quickly the actor can stop thinking about the actions and free himself up to respond to the moment-by-moment events

within a scene. However, the basic action choices, both verbal and physical, are always there in the background. In later rehearsal and performance they may evolve, or even change completely as the actor makes new discoveries, but if any of the actor's intentions become blurred or ill-defined, or if thought-changes don't quite register, the 'map' is still there to be referred to.

My first response to the technique of Psycho-physical Actioning when I encountered it more than twenty years go, was that it was prescriptive and disconnected from the actor's instincts. I now believe it to be a useful way of conducting a dialogue between text and impulse, which, provided the actor approaches it in a spirit of exploration, can help him find a connection to the character and to live more fully in the physical world of the play.

Endnotes:

^{xliii} Roberts, P and Stafford-Clark, M (2007) *Taking Stock*, London, Nick Hern Books

^{xliii} *ibid*

^{xliii} Miller, A (1968) *The Crucible*, London: Penguin Books

^{xliii} Taken from a live interview with Max Stafford-Clark – July 2012

^{xliii} Miller, A, *op. cit.*

Психологическое и физическое в психофизическом действии

Ник Мозли

Об успешном использовании техники психофизического действия в качестве инструмента анализа текста и методики актерского тренинга.

Большая часть деятельности Станиславского была посвящена поиску методов работы над спектаклем, позволяющих актеру правдиво существовать в предлагаемых обстоятельствах пьесы и произносить драматургический текст так, будто слова эти – его собственные, независимо от того, сколько раз игрался спектакль.

У многих молодых актеров возникают трудности с «освоением» текста во всей его полноте. Возможно, это происходит по той причине, что они запоминают слова и интонации вне всякой связи с их собственными мыслями и индивидуальными особенностями. Иначе говоря, вполне вероятно, что актерам так и не удалось вникнуть – точным и методичным способом – в мысли и намерения, стоящие за каждой фразой, и в то, как эти составные части образуют психофизическую траекторию, ритм которой задан и написанным текстом, и самим актером. Чтобы «присутствие» актера в спектакле было настоящим, необходимо успешное взаимодействие мысли, тела и текста; все эти три компонента должны работать вместе и двигаться в одном направлении.

В более поздние годы своей деятельности Станиславский опирался на идею о существовании взаимосвязи между разумом и телом. Тело откликается на мысль, чувство и намерение, но процесс может происходить и в обратном направлении. Физическое действие, осуществленное уверенно и в соответствии с ситуацией, способно породить или, по крайней мере, стимулировать мысль, чувство и намерение, и впоследствии те конкретизируются текстом.

Метод физических действий, ставший главенствующим репетиционным методом Московского Художественного театра в десятилетия, последовавшие за уходом Станиславского, основан на следующей идее: физическое действие,

оправданное целью персонажа и правдиво осуществленное, куда лучше стимулирует творческое воображение актера, чем намерение, существующее исключительно у актера в голове. Таким образом, сцена должна быть «размечена» цепочкой взаимосвязанных физических действий и жестов, разучиваемых актером параллельно с освоением текста. Сами по себе действия становятся материализованными «мыслями», так или иначе выражающими подтекст и намерения персонажа. Теоретически, такие действия могут повторяться снова и снова, не утрачивая способности будоражить воображение.

Можно сказать, что «психофизическое действие» совершенствует эту технику, однако его корни не в методе физических действий, а в британском политическом театре 1970-х. «Психофизическое действие» широко используется в британском театре и преподается во многих театральных школах Великобритании в сочетании с методиками Станиславского, но самая распространенная его форма, по-видимому, отсылает нас к «Акционерному театральному обществу» 1970-х.

С «психофизическим действием» обычно связывают имя Макса Стаффорда-Кларка, одного из основателей «Акционерного театрального общества». Надо сказать, режиссер по-прежнему использует этот метод в повседневной репетиционной практике, когда приступает к разбору пьесы. Найджел Терри, работавший со Стаффордом-Кларком над постановкой пьесы Говарда Баркера «Победа» («Акционерное театральное общество», 1983 г.), пишет:

«Вы делите всю пьесу на части, а потом используете переходные глаголы для обозначения каждого поступка и действия. Макс мог делать эту работу сам или частично выполнять ее до репетиции. Потом он проходил это с актерами. Идея была в том, чтобы создать структуру, что-то вроде каркаса, на который всегда можно опереться»^{xliii}.

Как ни странно, Стаффорд-Кларк признает, что создателем метода был не он сам, а Билл Гаскилл, с которым они вместе ставили спектакли. «Я узнал об этом методе от Билла», – пишет Стаффорд-Кларк^{xliii}. Во время репетиций пьесы

Дэвида Хейра «Фаншен» («Акционерное театральное общество», 1975 г.) Гаскилла, похоже, привело в отчаяние следующее обстоятельство: некоторые актеры – когда их просили следовать ремаркам пьесы, – заявляли: «Мой персонаж бы так не поступил». Техника психофизического действия была порождена необходимостью перехода от фрейдистского, как представлялось Гаскиллу, восприятия текста – «основанного на Методе» и построенного на индивидуальной мотивации («почему?»), – к более «сознательному» анализу, в большей степени связанному с исследованием *природы* вербального или физического действия, его цели и результата («что?»).

Гаскилл почувствовал: многие актеры (в особенности, обучавшиеся «Методу» в американском понимании) слишком полагались на то, что именно эмоциональное состояние персонажа подскажет им, как говорить и действовать, проясняя смыслы и намерения, заложенные в тексте. Гаскилл же считал наиболее важным само действие – что *делает* персонаж, с кем, как и с какой целью. Если актер мог найти *этот* путь, то уже и персонаж, и его внутренний путь становились понятными и самому актеру, и зрителям.

Стаффорд-Кларк развил идею Гаскилла, сформулировав принцип «психофизических действий»: актер не намечает ряд физических действий, а проясняет свои реплики (и сценические ремарки) с помощью переходных глаголов, выражающих непосредственное намерение, связанное с одним или несколькими персонажами, и подсказывающих актеру, как ему произносить каждую строчку. В такой ситуации актер будет произносить каждое предложение, опираясь на собственное понимание задачи персонажа, и на то, как она себя проявляет в этот конкретный стратегический момент. В сущности, глаголы действия и являются выражением того, как сам актер проанализировал требования, предъявляемые ему автором и пьесой.

Отправной точкой этого метода становится следующее: отдельно взятый актер или группа актеров, занятых в спектакле, разбивают драматургический текст на отдельные фразы или «мысли», как это сделано на примере первого акта пьесы Артура Миллера «Суровое испытание» («Салемские колдуньи»):

МЭРИ УОРРЕН: Что нам делать? Вся деревня вывалила на улицу! /

Я только что вернулась с фермы. Все только и говорят, что о колдовстве. /

Они объявят нас ведьмами, Абби!

МЕРСИ: [*указывая и глядя на Мэри Уоррен*]:/ Знаю, она хочет рассказать,^{xliii}.

Этот короткий диалог из первого акта ведут Мэри Уоррен и Мерси Льюис, две девочки из числа тех, что были пойманы танцующими в лесу. Также в этой сцене участвуют Абигайль Уильямс (зачинщица) и Бетти Пэррис (самая младшая из девочек – она явно лжет, сама того не осознавая). Косыми чертами обозначен ход мыслей. Новая мысль определена как смена темы, которая, в независимости от ее значимости, предполагает колебания энергии, интенсивности или смену направления. В данном случае частота таких колебаний в речи Мэри Уоррен свидетельствует не только о том, что она возбуждена и поэтому перескакивает с одной мысли на другую, но и о том, что она пробует разные стратегии, стараясь добиться от слушателей реакции и понимания. Это также подразумевает, что слушатели (Абигайль и Мерси) не дают положительного ответа.

За каждой мыслью закрепляется переходный глагол – или в форме инфинитива («пробовать», «хвалить», «сжимать»), или в форме первого лица единственного числа («пробую», «хвалю», «сжимаю»), или в форме третьего лица единственного числа («пробует», «хвалит», «сжимает»). Выбранный глагол целиком и полностью зависит от того, какова «мысль», заложенная в тексте конкретного персонажа в предлагаемых обстоятельствах пьесы, и в намерении, стоящем за этой мыслью. Все глаголы должны быть переходными, потому что основополагающий принцип психофизического действия заключен в следующем: весь драматический диалог является «преднамеренным», и цель каждой реплики – определенным образом воздействовать на слушателя, даже если это намерение не сразу становится очевидным. Также необходимо, чтобы выбор каждого глагола осуществлялся неотрывно от главной задачи пьесы и

маленьких «нужд» персонажей в каждой отдельной сцене; глагол действия не должен противоречить основному замыслу произведения.

Глаголы действия в сжатой форме отражают намерения Мэри Уоррен, мгновение за мгновением, в зависимости от того, как она хочет воздействовать на слушателей. Приведенные ниже примеры – это лишь некоторые из *возможных* вариантов, точка отсчета для актера. Они не фиксированы, их можно подвергнуть ревизии в ходе репетиционного процесса. Следует заметить, что глаголы действия не могут и не должны описывать фактический эффект, оказываемый на другого персонажа; они описывают только предполагаемый эффект. Действия в драматических сценах зачастую не могут достигнуть желаемого эффекта, поэтому возникает необходимость в других, возможно, более сильных действиях.

МЭРИ УОРРЕН:

МЫСЛЬ, ЗАЛОЖЕННАЯ В ТЕКСТЕ	ГЛАГОЛ ДЕЙСТВИЯ
Что нам делать?	Я обращаюсь (к другому человеку)
Вся деревня вывалила на улицу!	Я бью тревогу
Я только что вернулась с фермы. Все только и говорят, что о колдовстве.	Я пугаю
Они объявят нас ведьмами, Абби!	Я предупреждаю

МЕРСИ ЛЬЮИС:

[указывая и глядя на Мэри Уоррен]: Знаю, она хочет рассказать.	Я оповещаю об опасности
--	-------------------------

В случае, если в сцене занято более двух персонажей, необходимо также – прежде чем выбрать глагол, – решить, к кому обращаешься, поскольку выбор глагола нередко зависит от того, на кого направлено действие. В этом случае, например, Мерси могла бы использовать одни глаголы действия, обращаясь к Мэри (низкое положение), а в обращении к Абигайль – другие (высокое положение). Чтобы рассмотреть этот аспект, я включил в следующую таблицу графу «Направление»:

МЭРИ УОРРЕН:

МЫСЛЬ, ЗАЛОЖЕННАЯ В ТЕКСТЕ	ГЛАГОЛ ДЕЙСТВИЯ	НАПРАВЛЕНИЕ
Что нам делать?	Я обращаюсь (к другому человеку)	Абигайль и Мерси
Вся деревня вывалила на улицу!	Я бью тревогу	Абигайль и Мерси
Я только что вернулась с фермы. Все только и говорят, что о колдовстве.	Я пугаю	Абигайль и Мерси

Они объявят нас ведьмами, Абби!	Я предупреждаю	Абигайль
------------------------------------	----------------	----------

МЕРСИ ЛЬЮИС:

[указывая и глядя на <i>Мэри Уоррен</i>]: Знаю, она хочет рассказать.	Я оповещаю об опасности	Абигайль
--	----------------------------	----------

Дискуссия, посредством которой актерский коллектив приходит к выбору глаголов, обычно весьма результативна; она предполагает подробное изучение задач персонажа и их связь с моментом вербального действия. Это помогает коллективу сосредоточиться на деталях и избежать длительного разбора роли и заумной психологической болтовни.

Выбрав глаголы, воспроизведя их в речи и углубившись в репетиционный процесс, актер должен найти для них физическое воплощение таким образом, чтобы сюда были подключены жест, психологическое намерение и индивидуальные соображения по поводу текста. Можно утверждать, что это ключевая стадия процесса психофизических действий, и все-таки у многих актеров и режиссеров представления о ней довольно смутные. Даже Стаффорд-Кларк не просит своих актеров найти для глагола физическое воплощение, вместо этого полагаясь на умение самого артиста тем или иным способом внедрить свой выбор действия в репетиционный процесс^{xliii}.

Возникает вопрос: *каким образом* актер сочетает глагол действия (за которым стоит заранее определенная текстом задача) со своим собственным опытом и намерениями – в контексте уже освоенного мира пьесы? Могут ли глаголы действия, проявившиеся в конкретном прочтении каждой мысли в тексте, быть попросту выбраны, продемонстрированы, а затем отложены и успешно погружены в подсознание, чтобы обеспечивать поддержку для спонтанного принятия решений о том, как актеру говорить и какие движения совершать? Оставшуюся часть статьи я хотел бы посвятить исследованию этого вопроса и

тому, как техника психофизического действия может способствовать переходу от психологического к физическому.

Впервые я встретился с методом психофизического действия в 1989 г., когда был занят в постановке «Оскорбленной жены» Дж. Ванбру в качестве актера. Режиссер попросил меня и других артистов поучаствовать в определении переходных глаголов, чтобы найти отправную точку для репетиционного процесса. Ни у кого из актеров нашей труппы не было опыта подобной репетиционной методики, и предложение поработать с ней (без предварительной дискуссии) было встречено непониманием и, в конечном итоге, равнодушием, в особенности из-за того, что процесс предполагал значительный объем «застольной работы», хотя репетиционный период был весьма непродолжительным.

Когда мы начали работать над сценами, непонимание только усилилось, и нам показалось, что нет никакой связи между «психофизическим» процессом, который мы предприняли «за столом», и средствами, которыми воспользовались, репетируя «на ногах». Можно подумать, что выбранные нами глаголы действия должны были каким-то образом проявить себя в том, как мы говорили и двигались, при этом не требуя от нас сознательных усилий. В реальности получилось так, что все мы, в основном, игнорировали глаголы действия и работали над сценами в своем собственном ритме, руководствуясь индивидуальными методиками работы над ролью.

Моя следующая встреча с психофизическим действием произошла в конце 1990 г., когда в качестве педагога в крупном театральном учебном заведении я сотрудничал с другим педагогом, получившим актерское образование в колледже Роуз Бруфорд (известном театральном учебном заведении, где есть центр по изучению наследия Станиславского) и полагавшим, что психофизическое действие – краеугольный камень репетиционного процесса. Вместе мы начали встраивать этот метод в основную программу обучения. После некоторой практики студенты продемонстрировали, что могут весьма успешно выбирать для своего текста глаголы движения, но следующий этап

этого процесса давался им с большим трудом. Нам стало ясно, что глагол действия, уже определенный, не мог способствовать физическому воплощению мысли на сцене, если телу не удалось каким-то образом усвоить этот глагол и встроить его в живой психофизический жест. Если же это удавалось, то впоследствии действия переходили в жесты, которые могли служить «тропой», ведущей артиста сквозь ту или иную сцену. По мере того, как менялись жесты, менялись и мысль, и ее энергия, и таким образом (по крайней мере, в теории) актер мог четко определить траекторию своего движения на протяжении всей сцены – с физической, вокальной и эмоциональной точек зрения.

Подобно другим деятелям, практикующим метод психофизического действия, мы начали с «застольного периода», работая над текстом, как это делает режиссер со своей труппой, чтобы определить цели персонажа, обозначить мысли, стоящие за теми или иными фразами, и определить глагол для обозначения каждой мысли. Сделав свой выбор, актеры впоследствии заучивали свои реплики и глаголы движения одновременно, чтобы образовать между ними крепкую связь.

Первой непростой задачей было найти верные глаголы. Порой казалось, что персонаж – в особенности, если ему достался длинный монолог, отмеченный большим количеством мыслей, но целиком основанный на одном намерении, – снова и снова произносит один и тот же глагол. Тем не менее, через какое-то время стало ясно, что у каждой мысли есть определенные особенности, которые можно в точности передать, используя похожие по смыслу, но разные глаголы, как, например, в следующем абзаце из второго акта «Сурового испытания», где Элизабет Проктор пытается убедить мужа отправиться в город и остановить охоту на ведьм:

ЭЛИЗАБЕТ: Заместитель губернатора обещает их повесить, если не признаются, Джон./ Мне кажется, город обезумел./ Она говорила про Абигайль, и я думала, что она святая, когда слышала ее./ Абигайль привела остальных девочек в суд, и там, где она проходит, толпа расступается, точно море перед народом Израиля./ И людей приводят

туда, и если те кричат, и воют, и падают на пол, то подозреваемого бросают в тюрьму за колдовство.^{xliii}

Поскольку этот монолог посвящен одной теме и его цель – встряхнуть Проктора и подтолкнуть его к действию, кто-то может счесть, что было бы вполне справедливо приписать один глагол действия – «я побуждаю» – всему этому пассажи. Но в таком случае едва ли удастся отразить все стратегические приемы, используемые Элизабет во время ее монолога, и передать особенности каждой мысли. Ниже приводится анализ монолога в форме таблицы: благодаря тому, что за каждой мыслью закреплен новый (хотя иногда схожий с предыдущим) глагол, у актера появляется стимул к обнаружению этих отчетливых и разных оттенков смысла. Еще раз уточню: эти глаголы нужно рассматривать как выбор *конкретного* актера *конкретной* труппы, а не как абсолюты.

МЫСЛЬ, ЗАЛОЖЕННАЯ В ТЕКСТЕ	ГЛАГОЛ ДЕЙСТВИЯ
Заместитель губернатора обещает их повесить, если не признаются, Джон.	Я исправляю (его предыдущее утверждение)
Мне кажется, город обезумел.	Я бью тревогу
Она говорила про Абигайль, и я думала, что она святая, когда слышала ее.	Я удивляю
Абигайль привела остальных девочек в суд, и там, где она проходит, толпа расступается, точно море перед народом Израиля.	Я ошеломляю
И людей приводят туда, и если те кричат, и воют, и падают на пол, то подозреваемого бросают в тюрьму за колдовство.	Я поражаю

Тот факт, что за каждой мыслью закреплен отдельный глагол (хотя намерение в этом монологе заключено только одно), подчеркивает, что, добиваясь цели, мы

можем использовать множество стратегических приемов. Не обязательно заниматься риторикой, чтобы знать: убедительность речи обеспечивается изменением громкости, ритма, тона и музыкальности с каждой новой мыслью, чтобы, в независимости от произносимых слов, у слушателя складывалось впечатление, что его вниманию предлагают не один, а множество убедительных аргументов. А глаголы действия как раз и проводят актера по пути изменений мысли и энергии.

Следующая задача заключалась в том, чтобы найти то самое ключевое связующее звено между глаголом действия и физическим жестом. Некоторые глаголы действия, такие как «я встряхиваю», «я толкаю» или «я хватаю» несут мощную физическую нагрузку, но очень часто предлагаемые обстоятельства не позволяют выполнить их буквально. Другие, такие как «я критикую» или «я унижаю», едва ли побуждают актера к какому-либо выражению в жесте, и нередко необходимость найти этот жест приводит к лишенному конкретики «размахиванию руками», в котором совсем мало определенности и еще меньше – воплощенного намерения. Возможно, причиной тому – актерский словарь жестов XXI века: теперь актеры склонны избегать физического воплощения намерений, отчасти по той причине, что самих по себе глаголов недостаточно для стимуляции физического воображения (по крайней мере, непосредственным, спонтанным способом).

Мы также сталкиваемся со следующей проблемой: если не удалось установить контакт между телом и намерением, актеры начинают «рваться вперед», словно им хочется «броситься» на своих партнеров. С каждым таким «движением вперед» актеры быстро исчерпывают свой арсенал, мимика и жест становятся шаблонными, и все действия играют одним и тем же способом.

Постепенно мы пришли вот к какому выводу: чтобы глаголы движения по-настоящему работали, актер должен не просто освоить выразительные жесты, но и выработать собственный «психофизический» словарь, позволяющий такому жесту стать частью физического существования актера.

Отталкиваясь от текста, мы начали исследовать динамику жеста и взаимодействие человека с окружающей средой – как в личностном, так и в социальном аспектах. Мы обнаружили, что у актеров быстро возникают идеи насчет того, как превратить глагол движения в жест. После некоторой практики актерский организм свыкался с этими жестами, и они становились неотъемлемой частью его существования в пространстве; ощущение подлинности жестов вызывало у актеров мысли и намерения, в свою очередь помогавшие им вжиться в текст.

Вернемся к примеру, приведенному выше: мы обнаружили, что большинство глаголов движения – даже те, что по природе своей психологического, а не физического свойства, – в определенном контексте подсказывают жесты и движения, которые у разных актеров могут отличаться, но при этом неизменно предлагают каждому исполнителю отчетливую траекторию физического существования, тесно связанную с намерением персонажа.

МЫСЛЬ, ЗАЛОЖЕННАЯ В ТЕКСТЕ	ГЛАГОЛ ДЕЙСТВИЯ	ФИЗИЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ, ОБНАРУЖЕННЫЕ АКТЕРОМ В ДАННОМ ПРОСТРАНСТВЕ
Заместитель губернатора обещает их повесить, если не признаются, Джон.	Я исправляю (его предыдущее утверждение)	Двигаться вперед, поймать его взгляд, чтобы не позволить ему избежать этой темы.
Мне кажется, город обезумел.	Я бью тревогу	Отклониться в сторону, привлекая его внимание к внешнему миру и подстерегающим там опасностям.

Она говорила про Абигаиль, и я думала, что она святая, когда слышала ее.	Я удивляю	Жест, направленный вверх, – пародийное преклонение.
Абигаиль привела остальных девочек в суд, и там, где она проходит, толпа расступается, точно море перед народом Израиля.	Я ошеломляю	Отшатнуться назад – жест самозащиты с оттенком притворного восхищения.
И людей приводят туда, и если те кричат, и воют, и падают на пол, то подозреваемого бросают в тюрьму за колдовство.	Я поражаю	Отчасти изобразить истерию, которой одержимы девочки.

Актеры нащупали эти идеи, начав с серии вопросов (где глагол действия был только отправной точкой), а впоследствии проверив эти идеи на сцене. Мы придумали название для такого процесса – «распаковка действия» – и стали искать ответы на следующие вопросы: на кого мы хотим оказать воздействие, с какой целью и какую стратегию используем. К этому процессу нас привело осознание того, что в обстоятельствах драматического диалога, со всей его сложностью, тело не может служить исключительно для усиления значения слов, хотя оно выполняет и эту функцию.

Выполняя первое действие из таблицы, актриса, игравшая Элизабет, почувствовала, что ей необходимо «исправить» Проктора с помощью своего тела. Хотя ее руки не касались его, возникало впечатление, что они хотят «исправить» Проктора, изменить его облик. Перейдя ко второму действию – «я бью тревогу», – актриса экспериментировала с внезапным взрывным жестом: она поднимала голову и простирала руки, поскольку этот жест ассоциировался у нее с «тревогой» (что-то вроде физического эквивалента крика: «Берегись!»). Тем не менее, сначала этот жест показался и самой актрисе, и ее коллегам

неестественным и фальшивым. Я попросил ее сыграть реплику, не приговаривая свое тело к определенному жесту. Не задумываясь, актриса махнула рукой в сторону двери, и в этом же направлении устремилось ее тело, точно она заставляла партнера посмотреть туда, где находится город. Когда я спросил ее, почему она так сделала, актриса ненадолго задумалась, а потом ответила, что это движение показалось ей лучшим способом привлечь внимание Проктора к нависшей над ними угрозой.

Мы начали понимать, что тело и голос не столько дублируют, сколько дополняют друг друга, осуществляя различные функции в контексте одного и того же намерения. Голосом можно передать тональность и фактуру глагола действия, а тело привлекает внимание слушателя к местам и событиям, упомянутым в тексте (они могут быть как на сцене, так и вне поля зрения публики). Иными словами, когда Элизабет «бьет тревогу», Проктора должно встревожить не само ее тело, а то, на что ее тело указывает: в данном случае, это хаос в Салеме.

В этой ситуации стало ясно: актерское понимание глагола действия в определенном контексте – я хочу встревожить его с помощью конкретного образа/идеи (они предложены текстом), чтобы заставить его выполнить мои требования, – дало актрисе достаточно информации, чтобы ее тело откликнулось и стало действовать в этих обстоятельствах. Важно отметить, что простое определение намерения позволило актрисе сыграть не эмоциональное состояние, а убеждение, обусловленное конкретной внутренней потребностью.

Вернемся к более раннему примеру из первого акта: здесь актриса, играющая Мэри Уоррен, тоже может использовать свое тело разными способами, в зависимости от свойств конкретной мысли.

МЭРИ УОРРЕН:

МЫСЛЬ, ЗАЛОЖЕННАЯ В ТЕКСТЕ	ГЛАГОЛ ДЕЙСТВИЯ	НАПРАВЛЕНИЕ
Что нам делать?	Я обращаюсь (к другому человеку)	Общая проблема; необходимость действовать сообща
Вся деревня вывалила на улицу!	Я бью тревогу	События в деревне
Я только что вернулась с фермы. Все только и говорят, что о колдовстве.	Я пугаю	События не только в деревне, но и повсеместно
Они объявят нас ведьмами, Абби!	Я предупреждаю	Девочки и угрожающая всем опасность

МЕРСИ ЛЬЮИС:

[указывая и глядя на Мэри Уоррен]:	Я разоблачаю	Страх и волнение Мэри Уоррен
Знаю, она хочет рассказать.	Я оповещаю об опасности	Момент в недалеком будущем, когда Мэри их выдаст

Процесс выбора и «распаковки» этих глаголов заставляет актера задавать ключевые вопросы по поводу ситуации и определяться с намерениями, физическим контактом, смыслом и направлением. Первая мысль/движение Мэри более или менее понятны. Возможно, они адресованы обеим девочкам, но главный их адресат – Абигайль как признанный лидер и мозговой центр группы. Мэри обращается к Абигайль как к лидеру. Мы не можем заранее

решить, как Абигайль отнесется к обращению Мэри, но мы знаем, что сначала она ничего не говорит и не делает. Таким образом, можно предположить, что второе действие Мэри – Я БЫЮ ТРЕВОГУ – является реакцией на бездействие Абигайль, а ее третье действие – Я ПУГАЮ – это усиление предыдущего. Последнее ее действие, Я ПРЕДУПРЕЖДАЮ, предполагает, что реальная и неотвратимая опасность, исходящая от внешнего мира, надвигается на них и угрожает всей группе.

Глагол движения, осознанный в контексте сцены и пьесы, помогает актеру быстро определиться с тем, как ему говорить (тональность, громкость, ритм, тон, артикуляция, акценты и мелодика), и это позволит максимально реализовать намерение, подразумеваемое глаголом. Как мы уже убедились, каждое действие, кроме изначального намерения, также содержит элемент, имеющий отношение исключительно к пространству и местоположению, – так называемое «указание». В таблице, приведенной выше, Мэри Уоррен не просто использует свое эмоциональное состояние (страх), чтобы подкрепить собственные действия; она также *указывает* слушателям на события, повлекшие за собой такое эмоциональное состояние. Безусловно, куда проще показывать местоположение *телом*, чем *голосом*, и это означает, что обычно актер указывает с помощью тела.

Все это может показаться слишком очевидным, но удивительно, что актеры нередко забывают о столь важной функции тела как обозначение и подчеркивание произносимых актером реплик. В повседневной жизни нам не приходится об этом думать, но когда мы наблюдаем за диалогом людей, то четко видим, как они неосознанно направляют внимание слушателя на конкретные и абстрактные места/события жестами разного масштаба, от едва заметного поворота головы до движения, в котором участвует все тело, или даже небольшого представления. Так происходит потому, что работа нашего воображения часто связана с аспектом «местоположения». Помещая объект высказываемых нами мыслей в точку пространства, имеющую отношение к нашим телам (даже если эта точка находится внутри наших тел), мы усиливаем

картины в нашем собственном воображении, а значит, и образы, которые впоследствии будут доступны нашим слушателям.

Физические параметры глагола действия могут быть определены следующим образом: говорящий указывает слушателю направление объекта, который нужно увидеть или понять. Интересно, что это движение может увлечь тело в направлении, противоположном самому действию. Когда Мэри Уоррен «хочет встревожить» Абигайль и Мерси, рассказывая им о всеобщем ужасе, охватившем деревню, энергия ее действия обращена к ним, но ее тело указывает на что-то, происходящее в другой стороне – на улице. И наоборот: когда Мэри обращается к Абигайль как к лидеру, ее тело каким-то образом отражает общую проблему, с которой им всем пришлось столкнуться (включая спящую Бетти).

Эта двойственность существования тела может помочь актеру избежать того, чтобы оказаться в ловушке «движения вперед». Иными словами, если вся направленная энергия тела целиком отдана глаголам движения, может возникнуть тенденция фиксации на другом актере, из-за чего телу будет трудно прервать монотонное «движение вперед», а изменить что-либо можно будет только голосом и жестами рук. Однако, если тело используется как «указатель», который поддерживает глагол движения, помещая идеи текста в конкретные точки пространства, то тело может освободиться, оставаясь при этом в контакте с другим актером и не утрачивая мысли о намерении.

В приведенном ниже примере из начала второго акта «Сурового испытания» оба персонажа ведут свой диалог (по крайней мере, его часть), выполняя повседневные дела. Проктор моет лицо и руки (наверное, это занятие его бодрит, если учесть, чем он до этого занимался и тот факт, что вода, по всей вероятности, холодная). Элизабет в течение большей части диалога готовит и подает Проктору обед. Это значит, что для обоих актеров, исполняющих эти роли, взаимоотношения тела с глаголами действия будут проявляться постоянно по мере выполнения ими различных движений, обусловленных повседневной необходимостью.

С выбором жестов, перечисленных в последней колонке, мы определились в ходе практических занятий в репетиционном зале, во время которых актеры работали под влиянием импульса, но и не забывали о трех первых колонках.

РЕПЛИКА /СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕМАРКА	ГЛАГОЛ ДЕЙСТВИЯ	УКАЗЫВАЕТ НА	ФИЗИЧЕСКИЙ ЖЕСТ
ЭЛИЗАБЕТ: Где же ты пропадал?	Я упрекаю	Затянувшееся отсутствие Проктора	Небольшой жест в направлении двери
Уже почти стемнело.	Я напоминаю	Мрак за окном	Взгляд на окно
ПРОКТОР: Я сеял на дальнем участке у края леса.	Я успокаиваю.	Большое расстояние до края фермы	На мгновение перестает умыться, смотрит на Элизабет и чуть кивает в направлении места, о котором идет речь
ЭЛИЗАБЕТ: О, значит, ты закончил.	Я одобряю	Размер фермы	Делает шаг в сторону, словно оценивая размеры участка, засеянного Проктором
ПРОКТОР: Да, ферма засеяна.	Я произвожу впечатление	Его сила и умение.	Заканчивает мыть руки, стряхивает воду, привлекает к рукам внимание
ПРОКТОР: Мальчики уснули?	Я признаю (ее вклад)	Тишина в доме	Жест в сторону лестницы
ЭЛИЗАБЕТ: Скоро уснут.	Я принимаю (его признание)	Тишина в доме	Смотрит в сторону лестницы

ЭЛИЗАБЕТ: <i>Подходит к очагу, зачерпывает тушеное мясо и накладывает его в тарелку.</i>	Я кормлю (невербальное)	Элизабет поддерживает хозяйство в порядке	Зачерпывает и накладывает еду аккуратно и проворно
ПРОКТОР: Теперь помолимся, чтобы лето было хорошим.	Я подбадриваю	Возможность хорошего урожая, а значит, и процветания всей семьи	Жесты в стороны и вверх: Проктор словно вверяет себя в руки Бога и стихий
ЭЛИЗАБЕТ: Да.	Я замираю	Ее нынешнее безрадостное состояние	На мгновение перестает накладывать пищу и слегка отворачивается от него
ПРОКТОР: Здорова ли ты?	Я прощупываю почву	Ее холодность	Делает шаг к ней
ЭЛИЗАБЕТ: Да.	Я немею	Неготовность говорить	Смотрит на него, пытаясь улыбнуться
ЭЛИЗАБЕТ: <i>Несет тарелку к столу и показывает на еду: Это кролик.</i>	Я отвлекаю	Качество еды	С некоторой церемонностью ставит тарелку на стол, потом делает шаг назад

Мы убеждаемся: там, где персонаж вовлечен в какие-то действия, не имеющие непосредственного отношения к разговору, актер находит возможность или прервать такое действие, или изменить способ, которым он это действие выполняет, чтобы осуществить «указание». Таким образом, публика прочитывает мысль, которую актер выражает своим телом через то, что он

уклоняется от выполнения «повседневного» занятия. Для актера опыт переживания повседневного занятия, трансформируемого или прерванного вербальным или физическим действием или намерением, дает ощущение правды, позволяющее ему войти в мир пьесы и помогающее по-настоящему «прожить» сцену.

Претворяя «психологическое» (намерение) в «физическое» (жест), мы не можем заставить актера выполнять заранее определенные жесты: мы только можем дать ему достаточно информации о намерении, пространстве, местоположении и взаимоотношениях, чтобы тело могло «обрести себя» в мире этого драматического произведения и диалога в нем. На ранней стадии репетиций у актера возникает постоянный «канал обмена информацией» между интеллектуальным исследованием текста и инстинктивным познанием пространства: иными словами, диалог между идеями и импульсами. Таким образом, тело «учит» разум, а разум «учит» тело.

Когда актер нашел возможную физическую форму для каждого глагола движения, может быть полезно, если он будет примеряться к этим глаголам, произнося глаголы движения вместо самого диалога, играя целую сцену со словами «я обвиняю, я упрекаю, я отталкиваю», произнося их вслух в качестве «альтернативного» текста. Если сделать это три или четыре раза, можно будет «закрепить» за намерением тот или иной жест. Это также позволяет вычислить любой жест (а в сущности, и любой глагол действия), который не работает и нуждается в замене. Проговаривая действия и повторяя движения и жесты, актер – на физическом и сознательном уровне – создает и проживает путь конкретной сцены, а уже потом переходит к произнесению реплик. В таком случае текст может возникнуть из психофизического понимания этого пути.

Важно отметить, что упражнение на «проговаривание действия» также помогает актеру испытать каждое психофизическое действие как реакцию на другого актера. Даже на ранних этапах применения психофизического метода все действия должны быть сыграны в контексте непосредственных отношений,

чтобы в независимости от жестов, с ними связанных, актер всегда реагировал на то, что он переживает. Необходимо, чтобы актеры, участвующие в процессе психофизических действий, очень быстро переключались на режим «реагирования», иначе движения, обусловленные этими действиями, будут скорее хореографией, нежели физическим «словарем», используемым для передачи импульса.

Так что же происходит с глаголами действия во время репетиции? Конечно же, ни один актер не может переходить к заключительным стадиям репетиции, «рисую по трафарету». В какой-то момент действия должны запечатлеться в душе и теле актера, чтобы он мог по-настоящему присутствовать здесь в качестве персонажа, находящегося в отношениях с другими персонажами. На самом деле, обычно это происходит естественным образом – как часть процесса. Очень скоро актер может перестать думать о действиях и раскрепоститься, что даст ему возможность быстро реагировать на смену событий в сцене. Тем не менее, выбор основных вербальных и физических действий, останется с актером (пусть и на заднем плане). Во время более поздних репетиций и спектаклей эти действия могут эволюционировать или даже полностью измениться, когда актер будет делать новые открытия, но если какие-либо намерения актера становятся расплывчатыми или неточно определенными, или если изменения мысли проявляются нечетко, всегда остается такая «карта» действий, на которую можно опереться.

Первая моя реакция на метод психофизического действия, когда я столкнулся с ним более двадцати лет назад, была такова: этот метод является директивным и оторванным от актерских инстинктов. Теперь я считаю его полезным способом, позволяющим обеспечить диалог между текстом и импульсом. Актеру, готовому к поискам, такое взаимодействие поможет найти связь с персонажем и испытать большую полноту существования в физическом мире пьесы.

Примечания:

^{xliii} Roberts, P and Stafford-Clark, M (2007) *Taking Stock*, London, Nick Hern Books

^{xliii} *Там же.*

^{xliii} Miller, A (1968) *The Crucible*, London: Penguin Books

^{xliii} Взято из устного интервью с Максом Стаффордом-Кларком – июль 2012 г.

^{xliii} Miller, A, *op. cit.*

Fundamentals of the Stanislavski System and Yoga Philosophy and Practice (Part 2)

Sergei Tcherkasski

This article was published for the first time in the magazine of the State Institute for Art Studies (Russia) **Problems of Theatre [Voprosi Teatra]** in 2010 № 1-2. For the present publication a number of adjustments have been made to the original text.

*In the previous article **Fundamentals of the Stanislavsky System and Yoga Philosophy and Practice (Part 1)**, published in the journal *Stanislavski Studies*, 2012, Issue 1 (<http://stanislavskistudies.org/issues/issue-1/fundamentals-of-the-stanislavski-system-and-yoga-philosophy-and-practice/>) we challenged the unsupported opinions, denying the influence of yoga on Stanislavski or claiming that this influence was short-term or quickly played out. The significance of yoga's influence on Stanislavski in the Soviet theatre studies was constantly downplayed. V. N. Galendeyev justly points out: "They liked to say about Stanislavski, especially in the fifties-sixties, that at the turn of the century and during the first ('decadent') decade of the twentieth century he supposedly went through a short-lived and not so deep infatuation with the philosophy of Indian yogis and their teaching of prana – a mysterious inner soul substance that serves to make connection between the human soul and the space (or, if we translate this into the language closer to the early Moscow Art Theatre, the World Soul). It was considered that Stanislavski promptly and successfully got over the influence of the philosophy of distant Hindus and realized it all in the materialistic notion of action where there was no place for any 'mysticism'."*^{xliii}

*I think that the carefully collected records of yoga in Stanislavski's texts of different years, deciphered and hidden references to yoga, not revealed by Stanislavski for censorship reasons, as well as the comparison between the points of the system and the books of yogi Ramacharaka **Hatha Yoga** and **Raja Yoga** which was started in the first part of the article, prove the opposite. In that very publication we told that it was American author William Atkinson who was hiding behind the pseudonym 'yogi Ramacharaka'. In his texts Atkinson was intentionally bringing ancient Hindu*

teaching closer to the Western mentality which undoubtedly had an influence on the way Stanislavski absorbed the principles of yoga.

The present article is devoted to the exploration of the elements of the inner creative state in Stanislavski's system which are connected to yoga teaching: muscle release, communication, radiation and irradiation, prana emanation, attention, visions. Special attention will be paid to the comparative analysis of the views of classical yoga, Ramacharaka and Stanislavski regarding the structure of the unconscious activity of man, including his superconscious.

Let us try to compare the scheme of the system drawn by Stanislavski^{xliii} with the ancient Indian schemes depicting the location of yogic chakras (energy centers), situated along the spine of the human body. Stanislavski's picture unwittingly resembles the human organism where numerous wavy lines, changing their colours and signifying various elements of internal and external creative state of an actor, bear resemblance to the left and right lungs of man. They are located on both sides of the vertical – the spine (in Stanislavski's scheme this vertical is defined as *the perspective of the role – through action*).

Three circles, three drivers of psychical life are threaded on this vertical – *the mind, the will, the feeling*. They are pictured as circles similar to the circles signifying chakras in the yogic scheme. Thus these drivers of psychical life are obviously made similar to the chakras of man and act as some kind of “actor's chakras”, the sources of actor's energy.

It seems that the graphics of this scheme are definitely not accidental for Stanislavski. The similarity to the human organism was meant to unwittingly underline the natural – coming from the natural science – foundation of the elements of the system being the laws of real life, the laws of the organic nature of man-actor.

Let us remember that Stanislavski got familiar with Ramacharaka's books during the analytical period of the creation of the system when he seemed to be collecting the existing elements of the creative state – the laws, describing the natural functioning of

the human organism. In the manuscript *The Program of an Article: My System* (1909) – that very piece where the term *system* appears in Stanislavski's work for the first time – among the elements necessary for the genuine creative state, *muscle release and muscle tension, communication, creative concentration and circle of concentration* are mentioned.^{xliii} Yoga provided Stanislavski with precise techniques to develop these qualities of an actor.

We are going to look at the main elements of the system, the formation of which was to a great extent influenced by yoga, in the order of the ascending line of self-perfection, suggested by the structure of classical yoga with its eight steps.

Let us start with *Hatha Yoga* where Ramacharaka, without touching on the first two steps, *yama* and *niyama*, lays out the third and fourth steps of classical yoga: *asana* – the knowledge of how to unify the mind and the body through physical exercise and *pranayama* – the skills of controlling prana through rhythmic breathing. From here Stanislavski borrowed the technique of relaxation, muscle release, and, as it was already noted in the analysis of Stanislavski's work in the Opera Studio, the technique and principles of rhythmic breathing.^{xliiii}

1. Muscle Release (Relaxation of Muscles)^{xliiii}

Stanislavski, although he did not practice asanas, positions of yoga (Ramacharaka, however, does not describe them directly either), paid much attention to the release of muscle tension as the first step on the path to the achievement of the creative state.

In Chapter XXII “The Teaching about the Release of Muscle Tension” Ramacharaka says that “when guru, hatha yogi, lectures on the release of muscles, he often draws the attention of his students to a cat or other felids – for example, a panther or a leopard”.^{xliiii} This pedagogical approach was picked up by Stanislavski. Thus in the chapter “Muscle Release” in *An Actor's Work on Himself* a domestic cat becomes the principal teacher of Nazvanov who was injured as a result of muscle tension and had to miss Tortsov's lessons. And Tortsov's assistant Ivan Platonovich (Soulerzhitsky's alter ego), who visits Nazvanov, instructs him about the following:

“The Hindus teach, my dear, that we should lie in the same manner as little children and animals lie. As animals!” repeated he to sound more convincing. “Be sure of that!”

Further Ivan Platonovich explained why that was necessary. It turns out that if you put a child or a cat on the sand, let them relax and fall asleep, and then lift them carefully, an imprint of the body will be left on the sand. If you do the same experiment with an adult, the only imprint will be that of the strongly pressed blades and rump, because the other parts of the body due to the constant, chronic, habitual muscle tension will not have such a close contact with the sand and therefore will not leave an imprint.

In order to lie like children and leave an imprint on the soft soil you have to completely release all your muscle tension. Such state allows the body to rest in the best possible way. A half an hour or an hour of such rest gives better results than the whole night of your usual rest. Not surprisingly caravan leaders use such resting methods. They can not spend too much time in the desert so they have to minimize their sleep. Their reduction in sleep time is compensated by complete release of muscle tension which helps to revitalize the tired body.^{xliii}

In the next, XXIII chapter of *Hatha Yoga*, titled *The Rules for Releasing Muscle Tension*, Ramacharaka presents the whole string of “releasing exercises” after which he moves on to the exercises on stretching, exercises on the relaxation of mind, the exercise “momentary rest.” Stanislavski gives us a lot of examples of exercises as well. However, we will dare to express an opinion that these exercises are presented in quite a general form. This part of Stanislavski’s work remains one of the most unfinished, open, calling for development and hospitably allowing addition of most diverse methods – both coming from yoga and totally different. Therefore it is not by accident that in the part of the modern acting training, intended to help release muscle tension, more and more exercises are added to the original set of exercises – some of them coming from martial arts, others from bioenergetics, from medical gymnastics, etc., etc.^{xliii}

2. Communication and prana rays

The concept of prana has become one of Stanislavski's most important loans from yoga. This Sanskrit word (translated as wind, breath, life) is used in the philosophy of yoga to define the living part of a person, his or her soul. According to yoga, the rays of the energy of life (prana) are subject to conscious control, and it is prana rays that become for Stanislavski the medium of true communication – with the fellow actor, with oneself, with an object, with the audience. Sharon Carnicke justly observes that for Stanislavski prana rays became “the vehicle for infecting others [fellow actors and audience] with the emotional content of the performance”.^{xliii}

According to Ramacharaka's definition, familiar to Stanislavski, «by the name of “Prana” we define the universal energy, the essence of every movement, power or energy, manifesting itself in the law of gravity, in electricity, in the rotation of planets and all the forms of life, from the highest to the lowest. Prana is so to say the soul of every power or energy, in whichever form the latter manifested itself. It is the principle that, acting in a certain known way, gives birth to the form of activity inherent to every living being.

Prana, although contained in all forms of matter, is not matter itself, and, although it is in the air, it is not air, nor is it one of its chemical components. Prana is in the food we eat, but it is not one of the nutritious substances of food. It is contained in the water we drink, but it is not one of the substances, comprising water. It is in sunlight, but it is not the warmth of the sun nor is it the light of its rays. It is just “energy”, inherent to the matter, and every matter is the conduit of prana.^{xliii} And, according to yoga principles, it is prana rays that are emanated during spiritual or non-verbal communication.

We can only assume how happy Stanislavski was, having found the parallels between the yogic statements about prana and the already absorbed by him ideas of the French psychologist Théodule Ribot, who “donated” to the system not only the notion of “affective memory”, but also the terms “emanation” and “imagination”, as well as “radiation” and “irradiation”, paramount for the description of communicative process according to Stanislavski. In their commentary to the manuscript *The Work on a Role. The Woe from Wit* (1916–1920), Christie and Prokofyev write that these terms have

been borrowed by Stanislavski from Ribot's book *The Psychology of Attention*, abstracts from which are preserved in Stanislavski's archive.^{xliii} And, despite the fact that Ribot does not employ the notion of prana, his idea of radiation is nothing else but a description of a similar phenomenon in different words. In his introduction to *The Psychology of Attention*, which Stanislavski learned about in 1908, i.e. earlier than he read *Hatha Yoga*, Ribot says that the mechanism of the spiritual life of man «consists of always replacing each other inner processes, of the range of sensations, feelings, thoughts and images, subject to either mutual association (*unification*. – *S.T.*) or mutual repulsion according to certain laws. Actually, this is not a chain or a range, as they often say, but more like *radiation* (*italics mine*. – *S.T.*) in different directions, permeating various layers.^{xliii}

It should be mentioned that a lot of representatives of the Russian art at the beginning of the 20th century were concerned about the idea of rays, permeating the space around us. This hardly comes as a surprise, because in 1897 Alexander Popov for the first time transmitted radio waves, and the ideas about the possibility of emanation and reception of invisible rays started to appear in everyday life. And in 1913 году artist Mikhail Larionov (1881 – 1964) published the manifesto of the new movement in painting – “Rayonism” (“luchism” in Russian), the goal of which was “to convey the fourth dimension”, to grasp, to depict on the canvas rays as the reflection of “the inner essence of objects”.^{xliii} Thus a technical discovery at the turn of the 20th century added a new dimension to the centuries-old yogic knowledge about the nature of man. And contemporary science has experimentally proved the existence of human bio-energy, available for research. Thus fundamental notions of Stanislavski's system – “radiation”, “irradiation”, “emanation” – are no longer perceived as purely imaginative, and, as L. V. Gracheva observes, “they no longer appear supernatural in contemporary scientific context”.^{xliii}

Let us look at the examples of use of the concept of prana in Stanislavski. In the chapter “Communication” of the first part of *An Actor's Work on Himself* Stanislavski defines the principles of communication – with an object, with himself, with the fellow actor, with the audience – and refers the stage monologues, spoken when the fellow actors are absent from the stage, to the second form of communication, “self-

communication.” However, as a matter of fact, the actor who does not have a fellow actor is most often incapable of creating in himself two “communicating centers” and holding in himself “divided, not focused attention”, and, as a result, degrades to the theatrically stylized declamation in front of the audience. The problem seems almost unsolvable...

“How to justify on stage something that I can hardly find justification for in real life?” Tortsov asks as if preparing an impressive stage denouement.^{xliii}

“However, I *was taught (italics mine. – S. T.)* how to solve this problem”, Tortsov goes on. “As a matter of fact, besides the usual center of our neuro- psychic life – cerebrum, I *was pointed to (italics mine. – S. T.)* another centre located near the heart, where the solar plexus is. For the conversation I tried to draw together both centers mentioned. It seemed that not only were they detected in me, but even started speaking. I could feel the centre at the cerebrum as the representative of the conscious and the centre at the solar plexus as the representative of the emotion. Thus, according to my feelings, it turned out that the mind was talking to the feeling”.^{xliii}

It is interesting who this person was who “taught” Stanislavski and “pointed” him to it? It is easy to reveal what is hidden behind the apophasis – of course, the person in question is Ramacharaka. In his *Hatha Yoga* Stanislavski read about the solar plexus as «an important part of the nervous system» and “the main centre where prana is accumulated”.^{xliii}

It seems that he has not missed Ramacharaka’s statement that «in one important question, concerning the nervous system, the teaching of yoga left the Western scholarship behind; we are talking about the thing that in the Western terminology is called “the solar plexus” and that is considered by the Western science just one of the many sympathetic nerve plexi, coming from the ganglions scattered around the body. However, yoga teaching considers the solar plexus the most important part of the nervous system; it is a special kind of the brain, playing one of the crucial roles in human organism». ^{xliii} Ramacharaka justly points out that yogis consider the solar plexus «the main center where prana is accumulated», and “the name “solar” can be used to describe this “brain” which radiates power and energy into every part of the

body; this organ, as a center where prana is accumulated in the body, is what the activities of the cerebrum depend on”^{xliii}.

The knowledge Stanislavski gained refracted in a peculiar way in the chapter of *An Actor's Work on Himself in the Creative Process of Experiencing*. According to Stanislavski, the exchange of energy between the actors taking place during radiation and irradiation is perceived by the audience as the proof of the instantaneous *truth of experiencing*. Besides that, there is an exchange of energy rays between actors and audiences. “If we could see – with the help of a certain device – the process of imanation and emanation, which the stage and the house exchange at the moment of the upsurge of creativity, we would be surprised by the fact that our nerves manage to endure the pressure of *the current* (another synonym of the word *prana* used in 1936; *italics mine*. – S. T.), which we, the actors, send out to the house and receive back from a thousand of living organisms sitting in the stalls!”, Tortsov exclaims^{xliii}.

And in March 1912 it was no longer Tortsov but Stanislavski himself who wrote down that he performed the sixth performance of *A Provincial Lady* according to the system and “thanks to the communication with the solar plexus [he] felt well and the acting went well”^{xliii}.

Let us note, by the way, that Tortsov-Stanislavski's dreams about “a device” were also destined to come true. At the end of the 20th century the human biofield becomes available for exploration with the help of devices. One example: L. V. Gracheva reports that at the Institute of Precision Mechanics and Optics «a group of St. Petersburg scientists lead by K. G. Korotkov created a device named Corona TV, which allows to register the changes of the psychophysical states on the basis of the analysis of the space, color and defects of the radiation around the human body – the so-called “aura”^{xliii}. It is this device that helped the fellows of the Laboratory of the Psychophysiology of Performing Arts of the St. Petersburg State Theatre Arts Academy not only to measure certain parameters of “radiation” around the creating actor, but even come to some interesting conclusions about the dynamics of the changes of the psychophysical characteristics of students in the process of study.^{xliii}

Prana, according to Stanislavski, takes part not only in the process of actors' communication on stage. All its plasticity, its spirituality is connected with prana. Remember how in his commentary to the third volume of the collection of works G. Christie writes about replacing the word prana with a more "scholarly" word energy. Thus he gives us a clue, a key to the whole book. And, reading *An Actor's Work on Himself in the Creative Process of Incarnation*, we understand that when Tortsov says "that in the basis of movement we should place not the visible external, but the invisible internal movement of energy...This inner feeling of the energy moving through the body we call the feeling of movement (i.e. prana, if we turn to Stanislavski's initial yogic terminology. – **S.T.**)"^{xliii}, it means that here and further we deal with the yogic foundation of the system.

And in the manuscript of 1930s *The Program of the Theatre School and the Notes on Actors' Training* Stanislavski marks one of the unwritten sections whose contents are yet to be developed in the following way: "The feeling of movement (prana)".^{xliii} He points out: "Actors should *feel* (*italics by Stanislavski – S. T.*) their feelings, will, emotions and thoughts so that their will would force them to perform this or those movements (prana), so that the movements are not senseless".^{xliii} Thus whenever Stanislavski speaks about the movement training of an actor, about developing in him the feeling of movement, he approaches this question from the positions initially adopted from yoga.

Let us once again give the floor to V. N. Galendeyev. Using an example from Stanislavski's rehearsal practice of the late period, when an actor's movement and even his very existence on stage were connected with prana rays, Galendeyev says: "We know and understand so little about the ways long-term human affections are developed – their "source is mysteriously hidden". Indeed, why was Stanislavsky so attracted to cantilena, the uninterrupted melodious line in sound, word, movement, action?.. We can assume that this uninterrupted line was in his mind that very channel through which the spiritual energy – prana – could pass and freely pour out".^{xliii}

Thus yoga, "having united" with Ribot's theory, joins the list of the scientific sources of the system. At the same time we should fend off possible accusations of

eclecticism brought against Stanislavski's views – he does not draw into his arms all of the scientific information available. Moreover, even the word science sometimes raises his suspicion. According to O. A. Radishcheva's account, during the lectures in November 1919 for the Moscow Art Theatre actors Stanislavski explained «that science would not be able to help the art of experiencing. "Science is already reigning in art completely", said he, meaning "all of those triangles which Meyerhold draws." They, in his opinion, only created obstacles to the freedom of creation (*of course, Stanislavski was only attracted to the science of humanology. – S.T.*) Stanislavski sought help in other areas of science: psychology, physiology and teaching of yogis. In that period of development of Stanislavski's "system" of special significance was the knowledge he adopted from yoga teaching. At the first lecture he said: "It turns out that a thousand years ago they were searching for the same things we are searching for, with the only difference that we delve into art and they – into their other world".^{xliii}

Let us move on to the theses that attracted Stanislavski's interest in Ramacharaka's *Raja Yoga*, which deals with the sixth and seventh steps of yoga Patanjali.

3. Attention

It is in *Raja Yoga* that Stanislavski found the specific ways of improving concentration of attention and observation. The centuries-old yogic training techniques of multiplanar attention, the practical devices for developing focus seemed to ask to be used for the development of actor's psycho-technique. In their exercises on attention training, yogis taught to overcome the action of distracting stimuli. They taught to control one's attention, not to allow absentmindedness, manifesting itself both in the fact that a thought is constantly jumping from one object to another and the fact that a person who is totally focused on one thought or object does not notice anything else.

Stanislavski includes yogic exercises in Chapter Five of *An Actor's Work on Himself in the Creative Process of Experiencing* titled «Stage Attention». The unwitting coincidences between the texts start to look symbolic – the fifth lesson (or fifth reading) of *Raja Yoga* is titled «Attention Training». Both Stanislavski and

Ramacharaka start with traditional yogic exercises which include focusing on the object and preserving in the memory the details about its appearance and qualities after the moment when the object is removed from your field of vision. Further Stanislavski develops these exercises adjusting them to the needs of the stage and introduces the already developed notion of “the circle of attention”, necessary for achieving concentration and “public solitude” of an actor in the presence of the audience. It was essential for Stanislavski that an actor would not think about himself nor about the impression he made on the audience, but would fully concentrate on his task and the fellow actor. Excessive self-control is the source of many troubles of an actor.

It is surprising, but Ramacharaka is also aware of this problem and writes in his Chapter Five... about an actor’s work! He gives advice to everyone who has to work in front of the audience: “An actor, a preacher, a public speaker or a writer – they have to lose the idea of themselves in order to achieve the best results in what they are doing. Do not be distracted from the subject and do not take care of you “ego””.^{xliii}

In the same chapter – speaking about the circles of attention and public solitude – Tortsov retells “a Hindu *fairy-tale*” (at this point we picture Stanislavski smiling when this word-mask, serving as a disguise for one of yogic sutras, comes to his head):

“Maharaja was choosing a minister. He will choose the one who can walk along the top of the wall around the city and carry a big jar overfilled with milk without spilling a drop. Many tried, but during their walk they were called, frightened and distracted, so they spilled the milk.

“These are not ministers,” maharaja would say.

However, one man came. Neither shouting, nor scaring, nor tricks could distract him from the overfilled jar.

“Shoot!” maharaja shouted.

They shot, but it did not help.

“Now this is a minister!” maharaja said.

“Did you hear shouts?” he asked the man.

“No!”

“Did you see how they were scaring you?”

“No. I was watching the milk.”

“Did you hear the shots?”

“No, Your Majesty! I was watching the milk.”

– This is what it means to be in the circle! This is what the true attention is – and not in the dark, but in the light! — Tortsov finished his story”.^{xliii}

What is this yogic example about, if not about *the public solitude in the circle of attention?*

It is worth paying attention to a similar episode from Yogananda’s book where a young man, having achieved the same feeling of being “in the circle” amidst the hustle and bustle of Calcutta finds himself suddenly enveloped in «a transforming silence» when “pedestrians as well as the passing trolley cars, automobiles, bullock carts, and iron-heeled hackney carriages were all in noiseless transit”.^{xliii}

4. Visions (Mental images)^{xliii}

This important element of the system is connected with the meditative techniques of yoga. Stanislavski’s ideas about the necessity of “inner visions”, about the creation of “the filmstrip of visions”, about the significance of artistic “dreams” are inseparable from another element of the creative state – “imagination”, which is analyzed in Chapter Four of *An Actor’s Work on Himself in the Creative Process of Experiencing*.

Out of many examples from this chapter let us pay attention to the following task given to the students – to imagine oneself being a tree. Consistently specifying the kind of tree, its height, color and size of its leaves, making the students imagine insects and birds in the branches of the tree, feel the roots going deep into the soil and the branches reaching to the clear sky, Tortsov is demanding that the vision becomes precise. Further, sensory feelings are added which are connected to the weather, the sounds of the woods around, the height of the hill on top of which an ancient oak is standing reclusively, the time of the year, and even the time in history. And so the student, merging in his imagination with a strong oak, *sees* himself surrounded by the

knights, sees a noisy celebration, an enemy's attack, and is seriously *frightened* by the enemy's attempt to stump and burn him!

Itemizing the visions, Stanislavski – Tortsov lures the students' imagination into the territory beyond the limits of their personal experience, into the world unknown to them which they would not be able to explore otherwise than through their imagination and visions.^{xliii}

It may not be an accident that the choice of the subject for this focused dream, for this meditation is connected with the Hindu conceptions about “the interosculation between our existence and everything that surrounds it”. According to Tagore, “in the west the prevalent feeling is that nature belongs exclusively to inanimate things and to beasts, that there is a sudden unaccountable break where human-nature begins. According to it, everything that is low in the scale of beings is merely nature, and whatever has the stamp of perfection on it, intellectual or moral, is human-nature. It is like dividing the bud and the blossom into two separate categories, and putting their grace to the credit of two different and antithetical principles. But the Indian mind never has any hesitation in acknowledging its kinship with nature, its unbroken relation with all”.^{xliii}

Today, when we are so used to conducting exercises in which the students impersonate animals, plants, objects and even stones,^{xliii} we sometimes do not even think how revolutionary this extension of the thematic territory of actor training, undertaken by Stanislavski at the First Studio under the influence of the Eastern outlook, was.

I would like to draw your attention to the fact that Stanislavski's ideas about the thinking through inner visions, about the existence of the chain of such visions which he names “the filmstrip of visions”, without the creation of which it is impossible to create the through line of an actor's existence in the role, anticipated the ideas of modern neurobiology. A representative of this field of science of the late 20th century Antonio Damasio, discussing how “the brain gives birth to inner pictures which we name images of objects”, writes: “Quite candidly, this first problem of consciousness

is the problem of how we get a “movie-in-the-brain,” provided we realize that in this rough metaphor the movie has as many sensory tracks as our nervous system has sensory portals—sight, sound, taste, and olfaction, touch, inner senses, and so on”.^{xliii} Carnicke, entering the dialogue with Damasio, widens the limits of this “so on”: “Stanislavsky would find emotional memory implicit in this list of senses as well”.^{xliii}

Let us point out here another source of Stanislavski’s ideas about visions: the views of the Roman author of the 1st century A.D. Marcus Fabius Quintilianus who, like Aristotle, assumed that the process of thinking happens through the sequence of inner images.^{xliii}

Giving this example, let us once and for all underline that, although in this article we are searching for the proximity between the elements of the system and yoga, the elaboration of almost every element of the system could have been influenced by many sources. And the main source which we are not discussing here, but which we should not forget for a moment is actors’ practice, multiplied by the unique pedagogical talent of Stanislavski, one of the greatest actors of the 20th century.

5. Superconscious

Besides the aforementioned elements – muscle release, communication, attention, visions – familiarization with the theory and practice of yoga enriched the system with the element that had not been present in it before. From *Raja Yoga* Stanislavski picked up the conceptual idea of the connection between the creative state and the unconscious borrowing of the idea about the superconscious as a source of creative intuition and transcendental knowledge. This idea permeates all of Stanislavski’s pursuits starting from the mid-1910s. The motto “the unconscious through the conscious”, declared at the first rehearsal of *The Village of Stepanchikovo* after F. M. Dostoyevsky (1916), was later on repeated by the creator of the system multiple times as a spell. And at the end of his life, in the introduction to *An Actor's Work on Himself* (1938), Stanislavski will be pointing at the quintessential meaning of the Chapter Sixteenth of the book which, in his opinion, contains “the essence of creativity and the

whole system”. The title of this chapter is “The Subconscious in the Inner Creative State of an Actor.”

According to the conceptions of yogis, the unconscious life of man breaks out into two components: the subconscious that exists in every man and the superconscious that is bigger than the individual, a higher conscious if sorts, the area of transcendental. In Stanislavski’s opinion, art makes contact with this superior component, half-opens it, and that is why it can speak above cultures, centuries and individual differences. All the emotional and, we dare say, religious pathos of Stanislavski concerning “the mysteries of the vivifying nature”, all the understanding of theatre is connected with the discovery of this wondrous phenomenon of the human psyche.

At the same time the role of the superconscious in the system of elements of the inner creative state is, according to Stanislavski, so significant, that many theatre researchers who are not familiar with the connections between Stanislavski’s system and yoga teaching, believe that it was Stanislavski who introduced this notion and the very term “superconscious” to psychology and studies of actor’s creativity.

We come across such statements in the works by N. Manderino^{xliii} and J. Sullivan. The latter argues: “The term “superconscious”, which appears in Stanislavski’s writing, is a genuine original. It does not appear in any well-established system of psychology”.^{xliii}

However, Stanislavski himself, speaking about this most important for him subject as early as in the manuscript of 1916 – 1920 *The Work on a Role. The Woe from Wit*, immediately reveals the origins of his views and chooses yogis as his allies. Thus, arguing in the chapter “Superconscious” that “the only approach to the unconscious is through the conscious» and that «the only approach to the superconscious, the unreal is through the real, through the ultra-natural, i.e. through the organic nature”,^{xliii} Stanislavski half-opens the source of his understanding of the matter: “The Hindu yogis, achieving miracles in the areas of sub- and superconscious, give quite a bit of practical advice in this area. They also approach the unconscious through the

conscious preparative devices, from the material to the spiritual, from the real to the unreal, from naturalism to abstract. And we, artists, should do the same”^{xliii}

At the same time Stanislavski never gives strict definitions of what superconscious and subconscious are. The reason for that might be that every artist, at least once in his life, experienced the great power of inspiration when the subconscious claimed its rights. And the one, who has never experienced it, will hardly understand it.

In the conversation about this element of «our miraculous nature» Stanislavski prefers the image-bearing approach. Thus, the final chapter of the American edition of in *An Actor's Work on Himself* (1936), titled “On the Threshold of the Subconscious” (in the Russian version – “The Subconscious in the Inner Creative State of an Actor”) contains a number of Tortsov’s comments, which were edited out of the Russian edition either by the censors or by Stanislavski himself because of their apparent spiritual tonality. When Nazvanov is working on the etude “Burning the money” and deeper and deeper immerses in the given circumstances, he, as Tortsov says, finds himself on the shore of «the ocean of the subconscious», the tides of which are rising and rolling on him. Tortsov employs metaphors to evaluate the work of his student, speaking about these tidal waves. When Nazvanov, absorbed in his thoughts, mechanically twisted a bit of string around his fingers, Tortsov says that the student is on the threshold; when an accidental glance at the watch sharply activates the rhythm of the performer’s life, Tortsov speaks about “the big wave”; when the inner monologue of Nazvanov, rushing about in search of an exit from the situation, bursts with separate words, Tortsov comments that “the water is up to his waist now”. And when Nazvanov unexpectedly immerses in the concentrated immobility, Tortsov whispers to other students: “That is the very depth of the ocean”^{xliii}

As S. Carnicke points out, “in the Western context, this image easily calls to mind Freud’s analysis of religiosity as an “oceanic feeling,” and, in fact, the connection to religious sentiment is apt. While Stanislavsky would reject a dark, Freudian view of the subconscious, he would embrace this spiritual association. Tolstoyan “experiencing” as the desired state of the actor in performance shares much with Eastern spirituality; recall Yogananda's description of his meditative moment as

“oceanic joy.” The actor, like the yogi, engulfed by the creative state of mind, undergoes something akin, when mind, body, and soul unite in communion, not only with each other, but also with others on stage and those present in the audience “. ^{xliii}

For a long period of time Stanislavski’s commentators have been trying to make it look as though the terms “superconscious” and “subconscious” are synonyms. Thus, the comments to the fourth volume of the collection of works published in 1957 inform us that ““superconscious” is a term, non-critically borrowed by Stanislavski from the idealistic philosophy and psychology... At the end of 1920s Stanislavski rejected the term “superconscious” and replaced it with the term “subconscious”, which expresses his views of the nature of actor’s creativity more precisely and is in correspondence with modern scientific terminology”. ^{xliii}

However, A. M. Smelyansky is right, saying that today “not only theatre scholars, but psychologists, too, are trying to conceptualize in a scientific way some of Stanislavski’s practical observations, in particular his persistent tendency to divide the notions of “the subconscious” and “the superconscious” of an actor”. ^{xliii} A. M. Smelyansky quotes P. V. Simonov, whose point of view is that “Stanislavsky in this case not only uses synonymic words, but also comes across a very deep and essential difference between the two mechanisms involved in the creative act. The superconscious, the scholar says, is a special kind of the unconscious psychic. If “the subconscious” governs, so to say, strictly individual adjustments of the organism, automated skills, shades of emotions and their outward expression, «the superconscious participates in the forming of hypotheses, “unselfish” (cognitive) motivations, the superconscious deals with those areas of reality whose pragmatic is doubtful, unclear”. ^{xliii} The superconscious of an actor is the area of discoveries, inventions, news. The superconscious discovers the unknown, the subconscious comes up with a cliché. In the source of the superconscious the craziest creative projects are formed, the most unexpected artistic hypotheses, which to a great extent resist the conservatism of the conscious, guarding us from everything accidental, suspicious, not having passed the practice test”. ^{xliii}

It is worth mentioning that the question about the balance between the conscious and unconscious is central for yoga teaching, too. It is not for nothing that at the end of the 19th century, Indian humanist philosopher Swami Vivekananda (1863–1902), whose charismatic appearance at the World's Parliament of Religions in Chicago in 1893 triggered the boom of American infatuation with yoga, interpreted yoga (trying to bring it closer to the Western mentality) as “the method of changing relations between the phenomena of conscious (vritti) and psychic phenomena, pertaining to the sphere or the unconscious (sanskari vasana)”.^{xliii} This might be the reason why the dialogue between Stanislavski and yoga turned out to be so fruitful in this matter.

However, not only yoga teaching brought Stanislavski closer to the understanding of psychic life of man and the balance between the conscious and unconscious life. Along with yoga the source of Stanislavski's ideas about the unconscious could be the works of German philosopher Eduard von Hartmann (1842–1906) whose book *The Philosophy of the Unconscious* (1869) was incredibly popular in Russia for many years. According to Hartmann, there are three levels of the unconscious:

1. the absolute unconscious which constitutes the substance of the universe and is the source of the other forms of the unconscious;
2. the physiological unconscious, which is at work in the origin, development and evolution of living beings, including man;
3. the relative or psychological unconscious, which lies at the source of our conscious mental life.^{xliii}

It is not hard to draw parallels: Stanislavski's superconscious corresponds to Hartmann's absolute unconscious, Stanislavski's unconscious— to Hartmann's physiological unconscious, and subconscious – to the psychological unconscious. And although some of the scholars are sure that Stanislavski borrowed the notion of the “superconscious” solely from yoga,^{xliii} we see that a similar structuring of the unconscious existed in the European thought at Stanislavski's time. It must not be ruled out that such “mixing” from different sources becomes possible for Stanislavski because, creating Ramacharaka's books, Atkinson also mixed yogic traditions with more contemporary ideas.^{xliii} And such jointing of the Western and Eastern views of the phenomenon of the unconscious turned out quite fruitful. In Stanislavski's private

library there are excerpts from S. Sukhanov's article of 1915 titled *The Subconscious and its Pathology* (this selection was prepared for Stanislavski by the Moscow Art Theatre actor V. G. Gaidarov).^{xliii} Sukhanov's article is about the relations between the conscious "I" and the subconscious in the context of information, received from the exploration of the pathologic conditions. It is curious that the image of "the sack of the subconscious", which, as we already know, was borrowed by Stanislavski from *Hatha Yoga*, is present here as well.

As a result, Stanislavski really draws from many sources. Thus, considering the phenomenon of memory, he, like von Hartmann, considers memory the storage of the unconscious and, like I. M. Sechenov (1829–1905), considers that memory collects the traces of impressions from the influence of the world around us which we receive through the sense bodies of our nervous system.^{xliii} This is, for instance, what Stanislavski writes about his childhood meeting with opera when the child was finding "the music boring": "The power of the impressions itself was huge, not realized then, but perceived organically and unconsciously, not only spiritually, but physically as well. I understood and appreciated these impressions only afterwards, based on the memories".^{xliii}

One way or another, but today, following the connection between "the system", and yoga, and German philosophy of the 19th century, we can inlaw Stanislavski's initial thought. As P. V. Simonov argues, "having insightfully grasped the infeasibility of gathering under the term "subconscious" everything that is hard to realize – from the activities of the inner organs to the creative insights, – great and deep thinker K. S. Stanislavski felt the true need in some other notion, which would signify only the highest and most complex mechanisms of creation. The last category of the unrealizable processes he called "superconscious".^{xliii}

Stanislavski regards the subconscious as a way to the superconscious: "in order to make contact with his superconscious, an actor (*as well as a yogi*. – **S. T.**) should be able "to take certain clusters of thoughts with the purpose of throwing them into his sack of the subconscious." The food for the superconscious, the material for creation is contained in these "certain clusters of thoughts".^{xliii} This example from yoga is

found both in the manuscript *The Work on a Role. The Woe from Wit* and rehearsals of Dostoyevsky.^{xliii}

A large fragment from *The Work on a Role. The Woe from Wit* which we are going to quote below gives us the notion of the practical use of the ideas about the existence of the unconscious. Of course, Stanislavski was particularly interested in the mechanisms of control of the unconscious activities of mind, which does certain work of *thinking* and *imagination*, resulting in the birth of ideas and artistic images.

Stanislavski writes: “The practical advice we are given by Hindu yogis regarding the superconscious sphere is in the following: take a certain cluster of thoughts, they say, and throw it into your sack of the subconscious; I do not have time to deal with this, therefore you should deal with it (i.e. subconscious). Then go to sleep, and when you wake up, ask: is it ready? – Not yet.

Take a certain cluster of thoughts and throw it into the sack of subconscious, etc., then go for a walk and, coming back, ask: is it ready? – No. And etc. Eventually the subconscious will say: ready and will give back what it has been ordered to do (*the above-stated is the retelling of Ramacharaka’s thoughts. – S. T.^{xliii}*).

How often we, going to bed or for a stroll, try in vain to remember a forgotten melody, or a thought, or a name, or an address, and tell ourselves: “The night brings counsel”. Indeed, waking up in the morning we seem to regain our sight and feel surprised at what happened in the evening. It is not for nothing that they say – every thought has to spend the night in the head. The work of our subconscious and superconscious does not stop at night (when our body, our nature are having rest) nor during the day amidst the hustle and bustle of everyday life, when both thought and feeling are distracted by other things. However, we do not see and do not know anything about his work, as it is outside our conscious (*modern psychology confirms that a certain part of our mental activities may not be realized, but it does not mean that it ever stops. – S. T.*).

Thus, in order to establish communication with his superconscious, an actor has to be able “to take certain clusters of thoughts with the purpose of throwing them into his

sack of the subconscious”. The food for the superconscious, the material for creation is contained in these “certain clusters of thoughts”.

What are these clusters of thoughts and how can we find them? They are in the knowledge, information, experience, memories – in the material, preserved in our intellectual, affective, visual, auditory, muscle and other memory. That is why it is so important for an actor to supply constantly these wasting materials, so that the storage is never left without supply (*it would not be an exaggeration to say that in these lines the meeting between the most important concepts of the systems happens, the yogis superconscious and Ribot’s affective memory. – S. T.*).

That is why an actor must constantly replenish the storages of his memory, learn, read, observe, travel, be informed about modern social, religious, political and other life. From this material the clusters of thoughts emerge, which are then thrown into the unconscious sack in order to be processed by the superconscious. Providing the superconscious with work, one should not hurry it; one should be patient. Otherwise, as yogis say, what will happen is the same that happens to a silly child who, having thrown a seed into the soil, roots it out every half and hour in order to see whether it has taken root (*the example with a child is also a retelling of a fragment from Ramacharaka’s **Raja Yoga**.^{xliii} – S.T.^{xliii}*).

Thus, Stanislavski’s ideas about the subconscious are rooted in the Western European philosophy of the mid-19th century in combination with the ideas of Sechenov and Ribot, and are endorsed by his reading on yoga philosophy and practice. His own performing experience lead him to the belief that a lot of creative problems might be solved if an actor stops thinking about them constantly and lets the answers appear by themselves. As examples of such fruitful flashes of subconscious we could regard both the happy story of Stanislavski’s creation of the role of Dr. Stockmann and a more private episode from Chapter Eight of *An Actor’s Work on Himself in the Creative Process of Incarnation*, where Nazvanov unexpectedly found the character nicknamed “faultfinder” as a result of accidentally spoilt makeup. As a matter of fact, all the literature about theatre is full of stories about such creative epiphanies. The mechanisms of the emergence of inspiration through the preparatory work of the

subconscious are being described by Sukhanov, Ribot and Ramacharaka (they do that in different ways, but the contents of what they are saying are coordinated). As a result of “the dialogue” with them, Stanislavski, although without providing a strict definition of the subconscious or the theory of its mechanism, actively includes the concepts of the unconscious, subconscious and superconscious in the practical work of an actor. For him it is a mystery, governed by the nature and indirectly available thorough the conscious psycho-technique of an actor.

6. “I am”

In *The Work on a Role. The Woe from Wit* Stanislavski, referring to the authority of European scientists (“Professor Elmar Götz says: “At least ninety nine percent of our mental life is subconscious.” Maudsley argues that “the conscious does not have even a tenth of those functions which are normally ascribed to it””), says what is most important for him from the things found in yoga and deeply coincides with his personal, gained through suffering actor’s experience: “Superconscious elevates the human soul more than anything else, and therefore is should be most valued and guarded in our art”.^{xliii}

Perhaps, this is where the main intersection of “the system” and yoga is located. For yoga superconscious is in fact a sacred state through which an aspiring candidate eventually reaches the eighth and last step of yoga Patanjali, called *samadhi*. As A. White points out, “multiple levels of samadhi exist; and the highest state of consciousness is that in which the aspirant is aware of the object of meditation alone. For the Yogi, the object of meditation is God. For Stanislavsky, the object of meditation is the role”.^{xliii}

In order to convey this transcendental state of unity with the role Stanislavski introduces the notion “I am” (“ya esm”). In a sense, Stanislavski’s “I am” is a synonym of the inner creative state of an actor in the process of true experiencing. It is typical that in contemporary editions of Ramacharaka’s *Raja Yoga* the notion “I am”, crucial for him, is translated into Russian as “ya esm”. It turns out that now the language of Stanislavski, today known to everyone at least through hearsay, helps to become familiar with the texts of Hindu wisdom.

This is how Ramacharaka introduces the division in the inner essence of man: “Teachers of yoga say that there are two degrees in the awakening of the true essence of man. The first degree called the conscious “I” is the full awareness of the *real* existence, which comes to a student and makes him *know* that he is a real creature, having a life which does not depend on the body, - the life that will last despite the fact that the body will be destroyed. The second degree, which is called “I am”, is the awareness of the unity with the universal life, the kinship and constant contiguity with life as a whole, both expressed and unexpressed”.^{xliii}

And here it looks as though Stanislavski finds a partial answer to the question that bothered him as early as in 1906 when he was thinking about the impossibility for an actor to separate the means of expression from the reality of his physical body. Yogis describe the inspired state of the conscious, when a student sees the truth that the conscious not only exists separately from the material body, but will outlive it. And as for Ramacharaka in the state of “I am” the spiritual unity of a student with the universal energy of life happens, for Stanislavski in the state of “I am” the unity of an actor with his role happens, and in this state the feeling of awkwardness and concerns about his physical body go away. When an actor finds himself in the state of “I am”, “the psychic and physical apparatus of an actor works on the stage normally, according to all the laws of the human nature, exactly like in life, in spite of the abnormal conditions of public creativity”.^{xliii}

And here are the words of Stanislavski from *An Actor's Work on Himself in the Creative Process of Experiencing*. It seems that the voice of Tortsov-Teacher sounds solemnly, when he is answering the questions of his students, craving for initiation, and he leads them along the path where, ascending the steps, they «should find a small, true, human, life truth, giving rise to faith, creating the state “I am”.

“And what will happen then?”

“It will happen so that *you will experience vertigo* caused by several moments of *the unexpected and complete merging of the life of the character you portray with your own life on stage (italics mine. – S. T.)*. It will happen so that you will sense the particles of yourself in the role and the role – in yourself.

“And then?”

“And then – what I have already told you: truth, faith, ‘I am’ will put you in the realm of the organic nature with its subconscious”.^{xliii}

Here Stanislavski’s “I am”, in which *the complete merging* of an actor and a role happens, has something in common with the yogic *samadhi*, where the complete merging of a student with the divine takes place. Thus, in the sole term of “the system” whose title is taken from the Church Slavonic language we can hear overtones of the sacral sound of yogic meditation – “om”.

Let us summarize. If we compare the list of elements of the system that has appeared during our analysis in which yogic “flavor” is present with the list of contents of *An Actor’s Work on Himself in the Creative Process of Experiencing*, we will find out that we have listed about one third of the elements, discussed in this book. This is quite a lot!

Creating the system of an actor’s creative work, for the first time in the history of world art based on the laws of the living nature and not on the aesthetic postulates of theatre, Stanislavski drew information from the whole body of knowledge, accumulated by the humankind at that moment. The range of the database, analyzed by him, is truly impressive – from the school of Michael Shchepkin and the realistic traditions of the Russian theatre school to the practice of hatha-yoga and raja-yoga, from the works of Roman philosopher Quintilianus to the psychological researches of Théodule Ribot and treatises of classical German philosophy.

And when Stanislavski came across similar ideas in various sources, he saw in that one more confirmation of the rightfulness of his pursuits. The same ideas circulated at the end of the 19th–beginning of the 20th century in the science, philosophy and art. Let us remember aforementioned characteristic message of yoga Ramacharaka to the Western science with the appeal to realize the significance of the solar plexus. At the same time Ramacharaka himself was open to collaboration. Not only did he quote Ribot in *Raja Yoga*, but also argued that «The Theory of the East, wedded to the practice of the West will produce worthy offsprings». ^{xliii} Probably that is why

borrowing ideas from both Ribot and yoga was so organic for Stanislavski, and he did not oppose yoga to science. Moreover, they were brilliantly unified in Stanislavski's theory and practice. Stanislavski himself was well aware of this continuum: «Everything I say is taken from psychology and physiology and proved by yoga». Thus, in the crucible of the ideas of French philosopher Ribot and American yogi, the system of the Russian theatre reformer was forged. The contribution of philosophy and practice of yoga to the system is great. Yoga to a great extent defined the vocabulary of the system and the structure of its development and narration.

Yoga provided the system with multiple training exercises on the internal and external actor's technique. Perfection of a significant number of elements of the inner creative state of Stanislavski's system up to date is accomplished through the methods, going back to the many ages of yogic tradition. Yoga helped to formulate the core concept of the system about the unconscious and its division into sub- and superconscious. "The subconscious creative work of the nature through the conscious psycho-technique of actor".^{xliii} Yoga suggested *the practical ways* of realizing the fundamental principle of the system: from the conscious to the unconscious. As opposed to the Western mentality, juxtaposing the body and the conscious, yoga offered Stanislavski an integral, holistic view of man. Stanislavski used yoga exercises in order to help the actors to cross the borders, created by the rough materiality of the body, and, using the superior levels of the creative conscious, to break through to the transcendental, the superior. Yoga provided Stanislavski with a model which answered the questions of the system about the interrelations of the body and the spirit to a greater extent than the psychology of Stanislavski's time. Yoga anticipated synthesizing discoveries of Stanislavski in his late period: the concept of the indissolubility of the psychophysical existence of man, the method of active analysis and the technique of etudes in which the system was eventually presented as an integral approach to actor's creative work directed toward all the aspects of his apparatus – the conscious, the body and the spirit.

Today, having lived through the historically grounded period of the concealment of the yogic component of the system and rejecting the exaggeration of its significance (as a tribute to Perestroika fashion), we can attentively, step by step analyze the

mutual intersections of yoga teaching and the system. The practice of modern theatre life itself demands this realization and consideration of one of the sources of Stanislavski's methodology. The present article only proposes the directions of such analysis and makes first steps on this way.

It goes without saying that the future exploration will give us a lot of intriguing surprises. In its time the meeting with Craig and Duncan made Stanislavski formulate: "I understood that in different parts of the world, in account of conditions unknown to us, different people, in different fields, from different sides are searching in the art for the same recurrent, naturally born creative principles. When they meet, they are struck by the community and kinship of their ideas".^{xliii}

We can only imagine how Konstantin Sergeyevich himself would be surprised, finding out that the books, brought to his attention in France by a student of a Buryat Buddhist from St. Petersburg and containing the narration of the teaching of Ancient Indian yogis, were written by an American author from Chicago. And his own books about the system published in Moscow and New York will inspire the whole theatrical world of the US and cause a major clash of opinions. And almost a hundred years later theatre scholars and practitioners on both sides of the ocean will engage in parallel reading of Ramacharaka and Stanislavski, surprised at their anticipation of the discoveries of contemporary neurobiology.

Indeed, this almost detective-like circulation of ideas is not deprived of theatrical expressiveness.

-
- ^{xliii} Galendeyev V. N. Ucheniye Stanislavskogo o stzenicheskoy rechi. L., 1990. P. 105.
- ^{xliii} Stanislavskiy K. S. Sobraniye sochineniy. In 8 vol. M., 1955. V. 3. P. 360.
- ^{xliii} Stanislavskiy K. S. Sobraniye sochineniy. In 8 vol. M., 1954. V. 2. P. XVIII.
- ^{xliii} For the information on how these principles are used today see the following work book: Chernaya E.I. Vospitaniye fonatsionnogo dyhaniya s ispolzovaniyem printsipov dykhatel'noy gimnastiki yogi. Moscow, 2009.
- ^{xliii} E.R. Hapgood (1936) translates this term of Stanislavski System as *Relaxation of Muscles*, J. Benedetti (2008) – as *Muscular Release*.
- ^{xliii} The edition we have access to – “Ramacharaka. Hatha Yoga: yogiyskaya filosofiya fizicheskogo blagosostoyaniya cheloveka”, 2nd edition, M., 2007 – sometimes contains rather awkward translations (the translator's name is undisclosed), therefore in such cases we provide references to the web resource: Ramacharaka. Hatha Yoga [Electronic resource] – <<http://readr.ru/yog-ramacharaka-hatha-yoga.html#page=12>>
- ^{xliii} Stanislavskiy K. S. Sobraniye sochineniy. In 9 vol. M., 1989. V. 2. P. 190.
- ^{xliii} For details, see: Gracheva L. V. Akterskiy trening: teoriya i praktika. SPb, 2003.
- ^{xliii} Carnicke, Sharon. Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-First Century, 2nd Edition Routledge, 2008. P. 178.
- ^{xliii} Ramacharaka. Hatha Yoga [Electronic resource] – <<http://readr.ru/yog-ramacharaka-hatha-yoga.html#page=10>>.
- ^{xliii} Stanislavskiy K. S. Sobraniye sochineniy. In 8 vol. M., 1957. V.4. P. 490.
- ^{xliii} Ribot T. The Psychology of Attention. SPb, 1897. P. 5. In his book S. V. Gippius offers a somewhat clearer translation of this paragraph: «The mechanism of mental life consists of the incessant change of inner processes, of the range of sensations, feelings, ideas and images which unify with each other and repulse each other, following certain laws... This is what we mean by radiation in different directions and different layers, a flexible aggregate, being incessantly formed, destroyed and formed again». See: Gippius S. V. Aktyorskiy trening. Gimnastika chuvstv. SPb, 2007. P. 292.
- ^{xliii} Larionov M. F. Luchism. M., 1913.
- ^{xliii} Gracheva L.V. Trening vnutrenney svobody. Aktualizatsiya tvorcheskogo potentsiala. SPb, 2005.P.5.
- ^{xliii} Stanislavskiy K. S. Sobraniye sochineniy. In 9 vol. M., 1989. V.2. P.323.
- ^{xliii} Ibid. P. 323.
- ^{xliii} Ramacharaka. Hatha Yoga [Electronic resource]<<http://readr.ru/yog-ramacharaka-hatha-yoga.html#page=10>>.
- ^{xliii} Ibid.
- ^{xliii} Ibid.
- ^{xliii} Stanislavskiy K. S. Sobraniye sochineniy. In 9 vol. M., 1989. V.2. P.347.
- ^{xliii} Vinogradskaya I.N. Zhizn i tvorchestvo K.S. Stanislavskogo. Letopis' v chetyreh tomah. M. 2003. V. 2. P. 332.
- ^{xliii} Gracheva L. V. Akterskiy trening: teoriya i praktika. SPb, 2003. P.12.
- ^{xliii} Ibid. P. 10.
- ^{xliii} Stanislavskiy K. S. Sobraniye sochineniy. In 8 vol. M., 1955. V.3. P.49.
- ^{xliii} Ibid. P.420.
- ^{xliii} Ibid. P.394.
- ^{xliii} Galendeyev V. N. Ucheniye Stanislavskogo o stzenicheskoy rechi. P.105
- ^{xliii} Quoted in: Radishcheva O.A. Stanislavskiy i Nemirovich-Danchenko: Istoriya teatral'nyh otnoshenij, 1917-1938. M., 1999. P.60-61.
- ^{xliii} Ramacharaka. Raja Yoga. Ucheniye yogi o psikhologicheskom mire cheloveka. Rostov-na-Donu, 2004. P. 126.
- ^{xliii} Stanislavskiy K. S. Sobraniye sochineniy. In 9 vol. M., 1989. V.2. P.164
- ^{xliii} Yogananda, Paramahansa. Autobiography of a Yogi. Los Angeles, 1993. P. 94-95. Quoted in: Carnicke, Sharon. Stanislavsky in Focus. Routledge, 2008. P. 178.
- ^{xliii} E.R. Hapgood (1936) translates this term of Stanislavski System as Images, J. Benedetti (2008) – as Mental images
- ^{xliii} Stanislavskiy K. S. Sobraniye sochineniy. In 9 vol. M., 1989. V.2. P.133-136.
- ^{xliii} Tagore, Rabindranath. Sadhana. New York, 2004. P. 4.
- ^{xliii} Re the exercise “Stones” see: Filshtinskiy V. M. Otkrytaya pedagogika. SPb., 2006. P. 38-42.
- ^{xliii} Damasio, Antonio. Decartes' Error: Emotion, Reason and the Human Brain. New York, 1994. P. 9.
- ^{xliii} Carnicke, Sharon. Ibid. P. 178.

-
- ^{xliii} See: Roach, Joseph. *The Player's Passion*. Newark, 1985. P. 24-25.
- ^{xliii} See: Manderino, Ned. *Stanislavski's Fourth Level: A Superconscious Approach to Acting*. Los Angeles, 2001. P.4.
- ^{xliii} Sullivan, John. *Stanislavski and Freud* // Munk, Erica, ed. *Stanislavski and America*. New York. 1964. P. 104.
- ^{xliii} Stanislavskiy K. S. *Sobraniye sochineniy*. In 8 vol. M., 1957. V.4. P.156.
- ^{xliii} Ibid. C.157.
- ^{xliii} Stanislavski, Constantin. *An Actor Prepares*. New York, 1936. P. 274-275.
- ^{xliii} Carnicke, Sharon. Ibid. P. 167.
- ^{xliii} Stanislavskiy K. S. *Sobraniye sochineniy*. In 8 vol. M., 1957. V.4. P. 495.
- ^{xliii} Smelyanskiy A. M. *Professiya – artist* // Stanislavskiy K. S. *Sobraniye sochineniy*. In 9 vol. M., 1989. V.2. P. 26.
- ^{xliii} Simonov P. V. *Kategoriya soznaniya, podsoznaniya i sverkhsoznaniya v tvorcheskoy sisteme K. S. Stanislavskogo* // *Bessoznatelnoye*. V.2. Tbilisi. 1978.
- ^{xliii} Smelyanskiy A. M. *Op. cit.* P. 26.
- ^{xliii} V. S. Kostyuchenko. *Vivekananda*. M., 1977. P. 124.
- ^{xliii} See: Ellenberg, Henri. *The Discovery of the Unconscious*. New York, 1970. P. 210.
- ^{xliii} See, e.g.: Carnicke, Sharon. Ibid. P. 179-180.
- ^{xliii} For details see: Whyman, Rose. *The Stanislavsky System of Acting: Legacy and Influence in Modern Performance*. Cambridge University Press, 2008. P. 89.
- ^{xliii} Sukhanov S. L. *Podsoznaniye i ego patologiya* // *Voprosy filosofii i psikhologii*, 1915. № 26 (128). P. 368-369.
- ^{xliii} See: Sechenov I. M. *Refleksy golovnogo mozga* // *Izbranniye proizvedeniya*. M., 1952. V. 1.
- ^{xliii} Stanislavskiy K. S. *Sobraniye sochineniy*. In 9 vol. M., 1988. V.1. P. 70.
- ^{xliii} Simonov P. V. *Soznaniye, podsoznaniye, sverkhsoznaniye* // *Nauka i zhizn*. 1975. № 12. P. 45-51.
- ^{xliii} Stanislavskiy K. S. *Sobraniye sochineniy*. In 9 vol. M., 1991. V.4. P. 144.
- ^{xliii} Stanislavskiy repetiruyet: *Zapisi i stenogrammy repetitsiy*. Sost. i red. I. N. Vinogradskaya. M., 1987. P. 73-74.
- ^{xliii} Ramacharaka. *Raja Yoga*. SPb., 1914. P. 192.
- ^{xliii} Ibid. P. 198.
- ^{xliii} Stanislavskiy K. S. *Sobraniye sochineniy*. In 8 vol. M., 1957. V.4. P. 158-159.
- ^{xliii} Stanislavskiy K. S. *Sobraniye sochineniy*. In 9 vol. M., 1991. V.4. P. 140.
- ^{xliii} White, Andrew. *Stanislavsky and Ramacharaka: The Influence of Yoga and Turn-of-the-Century Occultism on the System* // *Theater Survey*, 2006. May. P. 87.
- ^{xliii} Ramacharaka. *Raja Yoga. Ucheniye yogi o psikhologicheskom mire cheloveka*. Rostov-na-Donu, 2004. P. 7.
- ^{xliii} Stanislavskiy K. S. *Sobraniye sochineniy*. In 9 vol. M., 1989. V.2. P. 439.
- ^{xliii} Stanislavskiy K. S. *Sobraniye sochineniy*. In 9 vol. M., 1989. V.2. P. 441.
- ^{xliii} Ramacharaka. *Hatha Yoga, or The Yogi Philosophy of Physical Well-Being*. Chicago, 1904. P. 103. Quoted in: Carnicke, Sharon. Ibid. P. 171.
- ^{xliii} Stanislavskiy K. S. *Sobraniye sochineniy*. In 9 vol. M., 1989. V.2. P. 61
- ^{xliii} Stanislavskiy K. S. *Sobraniye sochineniy*. In 9 vol. M., 1988. V.1. P. 268.

Сергей Черкасский

ОСНОВЫ СИСТЕМЫ СТАНИСЛАВСКОГО и ФИЛОСОФИЯ И ПРАКТИКА ЙОГИ (Часть 2)

Статья впервые была опубликована в журнале «Вопросы театра. Prosaenium» за 2010 год № 1-2. В текст настоящей публикации внесён ряд уточнений и дополнений.

В предыдущей статье «ОСНОВЫ СИСТЕМЫ СТАНИСЛАВСКОГО и ФИЛОСОФИЯ И ПРАКТИКА ЙОГИ», опубликованной в *Stanislavsky Studies* No. 1. 2012 (<http://stanislavskystudies.org/issues/issue-1/fundamentals-of-the-stanislavski-system-and-yoga-philosophy-and-practice/>) мы оспорили неоправданные мнения, отрицающие влияние йоги на Станиславского или полагающие это влияние кратковременным и быстро изжитым. Ведь значимость влияния йоги на систему Станиславского в советском театроведении постоянно принижалась. В.Н. Галендеев справедливо замечает: «О Станиславском любили писать, особенно в пятидесятые – шестидесятые годы, что он, дескать, пережил на рубеже веков и в первое (“декадентское”) десятилетие века кратковременное и не такое уже глубокое увлечение философией индийских йогов с их учением о пране – таинственной внутренней душевной субстанции, которая служит для связи человеческой души с космосом (или, если перевести на язык более близкий раннемхатовскому мировоззрению, с Мировой душой). Считалось, что Станиславский быстро и успешно преодолел влияние философии далеких индусов и все претворил в материалистическом понятии действия, где уже нет места никакой “мистике”»^{xliii}.

Думается, что кропотливо собранные упоминания йоги в текстах Станиславского разных лет, расшифрованные и скрытые отсылки к йоге, не указанные самим Станиславским по цензурным причинам, а также сравнение положений системы с книгами йога Рамачараки «Хатха-йога» и «Раджа-йога», начатое в первой части статьи, доказывают обратное. В той же публикации мы рассказали, что под псевдонимом йога Рамачараки скрывался американский автор У. Аткинсон, который в своих текстах намеренно приближал древнее индийское учение к западному сознанию, что, несомненно, сказалось на усвоении принципов йоги Станиславским.

Настоящая статья посвящена рассмотрению элементов творческого самочувствия системы Станиславского, которые имеют связь с учением йоги: освобождение мышц, общение, лучеиспускание и лучевосприятие, излучение праны, внимание, видения. Особое внимание будет уделено сравнительному анализу взглядов классической йоги, Рамачараки и Станиславского, на структуру бессознательной деятельности человека, включая его сверхсознание.

Попробуем сравнить схему системы, нарисованную Станиславским^{xliiii}, с древнеиндийскими схемами, рисующими расположение йогических чакр (центров энергии), лежащих вдоль позвоночника человеческого тела. Картинка Станиславского невольно напоминает организм человека, где многочисленные волнистые линии, меняющие цвет и обозначающие различные элементы внутреннего и внешнего творческого самочувствия актера, напоминают левое и

правое легкое человека. Они расположены по обе стороны от вертикали – хребта (на схеме Станиславского эта вертикаль обозначена как *перспектива роли – сквозное действие*).

На эту вертикаль нанизаны три круга, три двигателя психической жизни – *ум, воля, чувство*. Они изображены такими же кругами, как на йогической схеме изображены чакры. Так эти двигатели психической жизни наглядно уподобляются чакрам человека, выступают как своего рода «актерские чакры», источники актерской энергии.

Думается, графика этой схемы глубоко не случайна для Станиславского. Сходство с организмом человека невольно должно было подчеркнуть естественнонаучную, природную основу элементов системы, являющихся законами живой жизни, законами органики человека-артиста.

Напомним, что знакомство с книгами Рамачараки происходило в аналитический период создания системы, когда Станиславский словно коллекционировал объективно существующие элементы творческого самочувствия – законы, описывающие природное функционирование человеческого организма. И в рукописи «Программа статьи: моя система» (1909) – той самой, где термин *система* появляется у Станиславского впервые, – среди элементов, необходимых для верного творческого самочувствия, указаны *ослабление и напряжение мышц, общение, творческая сосредоточенность или круг сосредоточенности*^{xliii}. Йога дала Станиславскому конкретные техники для развития этих актерских качеств.

Мы рассмотрим основные элементы системы, на формирование которых йога оказала существенное влияние, в порядке восходящей линии самосовершенствования, предложенной в структуре классической йоги с ее восемью ступенями.

Начнем с «Хатха-йоги», где Рамачарака, не касаясь первых двух ступеней, *ямы* и *ниямы*, излагает третью и четвертую ступень классической йоги: *асану* – науку объединять ум и тело посредством физического упражнения, и *пранаяму* – навыки контроля праны через ритмическое дыхание. Отсюда Станиславский позаимствовал технику релаксации, расслабления мышц, а так же, как уже было отмечено при анализе работы Станиславского в Оперной студии, технику и принципы ритмического дыхания^{xliiii}.

1. Освобождение мышц

Станиславский, хотя и не практиковал асаны, позы йоги (впрочем, Рамачарака тоже не описывает их впрямую), уделял большое внимание снятию мышечных напряжений как первому шагу на пути достижения творческого самочувствия.

В XXII главе «Наука об освобождении мускулов от напряжения» Рамачарака пишет, что «гуру, хатха-йог, преподавая науку о покое мускулов, часто обращает внимание учеников на кошку или на животных из кошачьей породы — например, пантеру или леопарда»^{xliiii}. Этот педагогический прием подхвачен и Станиславским. И в главе «Освобождение мышц» «Работы над собой в творческом процессе переживания» главным учителем Названова, получившего травму в результате зажима на спектакле и вынужденного пропускать занятия Торцова, становится... домашний кот. А навещающий Названова помощник Торцова Иван Платонович (*alter ego* Сулержицкого) наставляет его следующим образом

«Индусы учат, дорогой мой, что надо лежать, как лежат маленькие дети и животные. Как животные! — повторил он для убедительности. — Будьте уверены!»

Далее Иван Платонович объяснил, для чего это нужно. Оказывается, что если положить ребенка или кошку на песок, дать им успокоиться или заснуть, а после осторожно приподнять, то на песке оттиснется форма всего тела. Если проделать такой же опыт со взрослым человеком, то на песке останется след лишь от сильно вдавленных лопаток и крестца, остальные же части тела, благодаря постоянному, хроническому, привычному напряжению мышц, слабее соприкоснутся с песком и не отпечатаются на нем.

Чтобы уподобиться при лежании детям и получить форму тела в мягкой почве, нужно освободиться от всякого мышечного напряжения. Такое состояние дает лучший отдых телу. При таком отдыхе можно в полчаса или в час освежиться так, как при других условиях не удастся этого добиться в течение ночи. Недаром вожаки караванов прибегают к таким приемам. Они не могут долго задерживаться в пустыне и принуждены до минимума сокращать свой сон. Продолжительность отдыха возмещается у них полным освобождением тела от мышечного напряжения, что дает обновление усталому организму^{xliii}.

В следующей XXIII главе «Хатха-йоги», названной «Правила освобождения мышц от напряжения», Рамачарака приводит целый ряд «освобождающих упражнений», после чего переходит к упражнениям на вытягивание, упражнениям в отдыхе ума, упражнению «минутный отдых». Есть много примеров упражнений и у Станиславского. Вместе с тем рискнем высказать мнение, что упражнения эти даны в достаточно общей форме. Этот раздел Станиславского является одним из самых незавершенных, открытых, требующих развития и гостеприимно допускающих включение самых различных методик – как йоговских, так и совсем иных. Не случайно поэтому в современном актерском тренинге раскрепощения мышц к изначальному набору упражнений присоединяются все новые и новые – из восточных единоборств, из биоэнергетики, из лечебной гимнастики, и т.д. и т.п.^{xliii}.

2. Общение и излучение праны

Одним из наиболее важных заимствований Станиславского из йоги стала концепция праны. Этим санскритским словом (в переводе – ветер, дыхание, жизнь) в философии йоги обозначается живое начало в человеке, душа. Лучи жизненной энергии (праны), согласно йоге, поддаются сознательному управлению, и именно излучение праны становится для Станиславского средством обеспечения подлинного общения – с партнером, с собой, с объектом, со зрителем. Ш. Карнике справедливо замечает, что для Станиславского излучение праны стало «средством заражения партнеров и зрителей чувствами артиста»^{xliii}.

По определению Рамачараки, знакомому Станиславскому, «именем “Праны” мы обозначаем мировую энергию, сущность всякого движения, силы или энергии, проявляющейся в законе тяготения, в электричестве, в обращении планет и во всех формах жизни, от самой высшей до самой низшей. Прана – это как бы душа всякой силы или энергии, в какой бы форме последняя ни проявлялась. Это принцип, который, действуя известным образом, порождает вид активности, присущий всякой жизни.

Прана, хотя и находится во всех формах материи, однако же она не материя; хотя находится в воздухе, но не воздух и не одна из химических составных его частей. Прана есть в пище, которую мы едим, но она не представляет из себя ни одной из питательных субстанций пищи. Она находится в воде, которую мы пьем, но не есть одна из составляющих воду субстанций. Она существует в солнечном свете, однако же не есть тепло или свет его лучей. Она — лишь “энергия”, присущая материи, и всякая материя является проводником праны»^{xliii}.

И согласно принципам йоги именно лучи праны – это то, что испускается и принимается в духовном или невербальном общении.

Можно только предположить, как радовался Станиславский, обнаружив параллели между положениями йоги о пране и уже усвоенными им идеями французского психолога Теодюля Рибо, «подарившего» системе не только понятие «аффективной памяти», но и термины «влучение» и «излучение», или «лучеиспускание» и «лучевосприятие», принципиальные для описания процесса общения по Станиславскому. Комментируя рукопись «Работа над ролью. “Горе от ума”» (1916–1920) Кристи и Прокофьев пишут, что эти термины были заимствованы Станиславским из книги Т. Рибо «Психология внимания», выписки из которой хранятся в архиве Станиславского^{xliii}. И, несмотря на то, что Рибо не употребляет понятия праны, его идея лучеиспускания есть не что иное, как описание схожего феномена другими словами. Во введении к «Психологии внимания», с которой Станиславский знакомился в 1908 году, т.е. раньше чтения «Хатха-йоги», Рибо формулирует, что механизм духовной жизни человека «состоит из непрерывно сменяющих друг друга внутренних процессов, из ряда ощущений, чувствований, мыслей и образов, подвергающихся то взаимной ассоциации (*объединению*. – **С.Ч.**), то взаимному отталкиванию под действием известных законов. Собственно говоря, это не цепь и не ряд, как часто выражаются, но скорее *лучеиспускание* (*курсив мой*. – **С.Ч.**) в различных направлениях, проникающее различные слои»^{xliii}.

Надо сказать, что идея лучей, пронизывающих пространство вокруг нас, волновала многих представителей русского искусства начала XX века. Это не мудрено, ведь только в 1897 году А.С. Попов осуществил первую передачу радиоволн, и представления о возможности излучения и приема невидимых лучей стали входить в повседневную жизнь. А в 1913 году художник М.Ф. Ларионов (1881–1964) опубликовал манифест нового направления в живописи – лучизма (или, на французский манер, районизма), ставящего задачу «передачи четвертого измерения», задачу уловить, запечатлеть на холсте лучи как отражение «внутренней сущности предметов»^{xliii}. Так техническое открытие рубежа XIX–XX веков сообщило новое измерение многовековому знанию йогов о природе человека. А современная наука экспериментально подтвердила существование биоэнергии человека, доступной для излучения. И базовые понятия системы Станиславского – «лучеиспускание», «лучевосприятие», «излучение» – перестали восприниматься как чисто образные и, по замечанию Л.В. Грачевой, «в современном научном контексте не кажутся сверхъестественными»^{xliii}.

Приведем примеры использования концепции праны у Станиславского. В главе «Общение» первой части «Работы актера над собой» Станиславский определяет типы общения – с объектом, с собой, с партнером, с залом – и относит сценические монологи, произносимые в момент отсутствия партнеров

на сцене, ко второй форме общения, «самообщению». Но дело в том, что актер, лишенный партнера, чаще всего не может создать в себе два «общающихся центра» и удержать в себе «разбегающееся, не направленное внимание», а, в итоге, скатывается к театрально-условной декламации перед зрителями. Проблема кажется почти неразрешимой...

«Как оправдать на сцене то, чему в подлинной жизни я почти не нахожу оправдания?» – задает вопрос Торцов, словно подготавливая эффектную сценическую развязку^{xliii}.

«Но меня научили (*курсив мой. – С.Ч.*), как выходить из положения, – продолжают Торцов, – Дело в том, что, кроме обычного центра нашей нервной психической жизни – головного мозга, мне указали (*курсив мой. – С.Ч.*) на другой центр, находящийся близ сердца, там, где солнечное сплетение. Я попробовал свести между собой для разговора оба упомянутых центра. Мне почудилось, что они не только определились во мне, но и заговорили. Головной центр почувствовался мне представителем сознания, а нервный центр солнечного сплетения — представителем эмоции. Таким образом, по моим ощущениям, выходило так, что ум общался с чувством»^{xliii}.

Интересно кто же это «научил» и «указал» Станиславскому? Раскрыть вынужденную фигуру умолчания легко – конечно же, речь идет о Рамачараке. В его «Хатха-йоге» Станиславский читал о солнечном сплетении как «важной части нервной системы» и «главном центре накопления праны»^{xliii}.

Думается, он также не пропустил утверждение Рамачараки, что «в одном важном вопросе, касающемся нервной системы, учение йогов опередило западную науку; мы имеем в виду то, что по западной терминологии называется “солнечным сплетением” и что западная наука считает просто одним из многочисленных сплетений симпатических нервов, идущих от рассеянных по телу узелков. Учение же йогов считает солнечное сплетение самой важной частью нервной системы; это особый вид мозга, играющий одну из главных ролей в человеческом организме»^{xliii}. Рамачарака справедливо подчеркивает, что йоги считают солнечное сплетение «главным центром накопления праны», а само «название “солнечное” вполне применимо к этому “мозгу”, который излучает из себя силу и энергию во все части тела; от него, как от центра накопления праны в теле, зависит в своей деятельности и головной мозг»^{xliii}.

Знания, почерпнутые Станиславским, своеобразно преломились в главе «Работы над собой в творческом процессе переживания». По Станиславскому, обмен энергией между актерами, происходящий при лучеиспускании и лучевосприятии, считается зрительным залом и воспринимается, как подтверждение сиюминутной *правды переживания*. Кроме того, существует и обмен лучами энергии между актерами и зрителями. «Если бы удалось увидеть с помощью какого-нибудь прибора тот процесс влечения и излучения, которыми обмениваются сцена со зрительным залом в минуту творческого подъема, мы удивились бы, как наши нервы выдерживают напор *тока (еще один синоним образца 1936 года для праны; курсив мой. – С.Ч.)*, который мы, артисты, посылаем в зрительный зал и воспринимаем назад от тысячи живых организмов, сидящих в партере!», – восклицает Торцов^{xliii}.

А в марте 1912 года уже не Торцов, а сам Станиславский записывает, что играл шестое представление «Провинциалки» по системе и «благодаря общению с солнечным сплетением, чувствовал себя хорошо, игралось»^{xliii}.

Заметим, кстати, что и мечтам Торцова–Станиславского о «приборе» суждено было сбыться. В конце XX века биополе человека становится доступно приборному измерению. Один лишь пример. Л.В. Грачева сообщает что, в институте точной механики и оптики «коллектив петербургских ученых под руководством К.Г. Короткова создал прибор “Корона ТВ”, позволяющий фиксировать и регистрировать изменения психофизических состояний на основе анализа площади, окраски и дефектов свечения вокруг тела человека – так называемой “ауры”»^{xliii}. Именно с помощью этого прибора сотрудникам лаборатории психофизиологии исполнительских искусств Санкт-Петербургской академии театрального искусства удалось не только измерить некоторые параметры «излучения» вокруг творящего актера, но и сделать интересные выводы о динамике изменений психофизиологических характеристик студентов в процессе обучения^{xliii}.

Прана, по Станиславскому, задействована не только в процессе сценического общения актеров. Вся пластика, ее одухотворенность связана именно с праной. Помните, как в комментариях к третьему тому собрания сочинений Г. Кристи пишет о замене слова прана на более «научное» слово энергия. Тем самым он дает нам подсказку, ключ для всей книги. И, читая «Работу над собой в творческом процессе воплощения», мы понимаем, что, когда Торцов говорит, *«что в основу пластики надо поставить совсем не видимое внешнее, а невидимое внутреннее движение энергии....Это внутренне ощущение проходящей по телу энергии мы называем чувством движения (т.е., в исходной йоговской терминологии Станиславского, праной. – С.Ч.)»*^{xliii}, то здесь и далее мы сталкиваемся с йоговской основой системы.

А в рукописи середины 1930-х годов «Программа театральной школы и заметки о воспитании актера» Станиславский помечает один из ненаписанных разделов, содержание которого предстоит развить, следующим образом: «Чувство движения (прана)»^{xliii}. Он указывает: «Артисты должны *ощущать* (курсив К.С.Станиславского. – С.Ч.) свои движения, волю, эмоции и мысли, чтобы воля заставляла делать те или иные движения (прана), чтобы не были движения бессмысленны»^{xliii}. Таким образом, везде, где Станиславский говорит о пластическом воспитании актера, о развитии у него чувства движения, он подходит к вопросу с позиций, изначально усвоенных им из йоги.

Дадим опять слово В.Н. Галендееву. Приводя пример из поздней репетиционной практики Станиславского, где пластика актера и даже само его существование на сцене увязывались с излучением праны, он пишет: «Мы плохо знаем и понимаем, какими путями складываются глубокие и длительные человеческие пристрастия – их “источник таинственно скрыт”. В самом деле, отчего Станиславский был так пристрастен к кантилене, непрерывной певучей линии в звуке, слове, движении, действии?.. Можно предположить, что эта непрерывная линия была в его представлении тем единственным каналом, по которому может пройти, не расплескавшись, не растратившись на запинки и сбои, пройти и свободно излиться духовная энергия – прана»^{xliii}.

Так йога, «объединившись» с теорией Рибо, входит в корпус научных источников системы. При этом стоит отвести возможные обвинения в эклектичности взглядов Станиславского, – он принимает в объятия системы отнюдь не всю доступную ему научную информацию. Более того, само слово наука иногда вызывает его подозрения. По материалам О.А. Радищевой, на лекциях ноября 1919 года для актеров МХТ Станиславский объяснял, «что

наука искусству переживания не поможет. “Наука в искусстве теперь царит всюду”, – говорил он, считая ею “все эти треугольники, которые рисует Мейерхольд”. Они, по его мнению, только препятствуют природе творчества *(конечно же, Станиславского увлекала только наука человековедения. – С.Ч.)* Себе на помощь Станиславский призвал другие науки: психологию, физиологию и учение йогов. Особенно много почерпнул Станиславский в этот период развития своей “системы” из учения йогов. На первой лекции он сказал: “Оказывается, тысячу лет тому назад они искали то же самое, что мы ищем, только мы уходим в творчество, а они – в свой потусторонний мир”»^{xliii}.

Перейдем теперь к положениям, заинтересовавшим Станиславского в «Раджа-йоге» Рамачараки, которая имеет дело с шестой и седьмой ступенью йоги Патанджали.

3. Внимание

Из «Раджа-йоги» Станиславский почерпнул конкретные пути обострения концентрации внимания и наблюдательности. Веками разработанные йогические тренинги многоплоскостного внимания, практические приемы для развития сосредоточенности словно просились быть использованными для развития психотехники актера. В своих упражнениях на воспитание внимания йоги учили преодолевать действие отвлекающих раздражений. Они учили управлять вниманием, не допускать рассеянности, проявляющейся как в том, что мысль непрерывно перескакивает с одного на другое, так и в том, что сильно сосредоточенный на одной мысли или объекте человек не замечает ничего другого.

Станиславский включает йоговские упражнения в пятую главу «Работы над собой в творческом процессе переживания», названную «Сценическое внимание». Невольные совпадения текстов выглядят уже символическими – именно пятый урок (или пятое чтение) «Раджа-йоги» называется «Воспитание внимания». И Станиславский, и Рамачарака начинают с традиционных йоговских упражнений, которые включают сосредоточение на объекте и удержание в памяти подробностей его внешнего вида и свойств после того, как предмет будет удален из поля вашего зрения. Далее Станиславский развивает эти упражнения для нужд сцены и вводит уже разработанное им понятие «круга внимания», необходимое ему для создания сосредоточенности и «публичного одиночества» актера в присутствии зрительного зала. Ведь для Станиславского принципиально, чтобы актер не думал ни о себе самом, ни о впечатлении, производимом им на зрителей, а был сосредоточен на своей задаче, на партнере. Ведь излишний самоконтроль – причина многих актерских бед.

Удивительно, но и Рамачарака знает об этой проблеме, и в своей пятой главе он пишет... о работе актера! Он дает совет каждому, кто должен работать перед зрительным залом: «Актер, проповедник, оратор или писатель должны потерять идею самих себя для достижения лучших результатов в том, что они делают. Не отвлекайтесь от предмета и не заботьтесь о вашем “я”»^{xliii}.

В той же главе, говоря о кругах внимания и публичном одиночестве, Торцов пересказывает «индусскую сказку» (так и видится улыбка Станиславского в момент, когда ему в голову пришло это слово-маска для одной из йоговских сутр):

«Магараджа выбирал себе министра. Он возьмет того, кто пройдет по стене вокруг города с большим сосудом, доверху наполненным молоком, и не

прольет ни капли. Многие ходили, а по пути их окликали, их пугали, их отвлекали, и они проливали.

“Это не министры”, — говорил магараджа.

Но вот пошел один. Ни крики, ни пугания, ни хитрости не отвлекали его глаз от переполненного сосуда.

“Стреляйте!” — крикнул повелитель.

Стреляли, но это не помогло.

“Это министр!” — сказал магараджа.

“Ты слышал крики?” — спросил он его.

“Нет!”.

“Ты видел, как тебя пугали?”

“Нет. Я смотрел на молоко”.

“Ты слышал выстрелы?”

“Нет, повелитель! Я смотрел на молоко”.

— Вот что называется быть в кругу! Вот что такое настоящее внимание и притом не в темноте, а на свету! — заключил рассказ Торцов»^{xliii}.

Что как не *публичное одиночество в круге внимания* описано в этом йоговском примере?

Стоит обратить внимание на схожий эпизод из книги Йогананды, где молодой человек, достигший подобного же самочувствия «в кругу» в центре шумной Калькутты, оказывается «в коконе преобразующей тишины», когда «пешеходы, а также проезжающие трамваи, автомобили, воловьи упряжки и наемные экипажи на железных колесах – все проплывали мимо в бесшумном движении»^{xliii}.

4. Видения

Этот важный элемент системы связан с медитативными техниками йоги. Представления Станиславского о необходимости «внутренних видений», о создании «киноленты видений», о значимости артистических «мечтаний» неразрывны от другого элемента творческого самочувствия – «воображения», которое анализируется в четвертой главе «Работы над собой в творческом процессе переживания».

Из многих примеров этой главы обратим внимание на задание ученикам вообразить себя деревом. Последовательно уточняя породу дерева, его высоту, цвет и размер листьев, заставляя представить насекомых и птиц в ветвях дерева, почувствовать углубившиеся в почву корни и протянутые к ясному небу ветви, Торцов добивается от учеников конкретности видения. Далее добавляются чувственные ощущения, связанные с погодой, звуки леса вокруг, высота холма, на котором уединенно стоит вековой дуб, время года, и даже историческое время. И вот уже ученик, сливаясь в воображении с могучим дубом, *видит* рыцарей вокруг, шумный праздник, вражеский набег, и всерьез *напуган* попыткой неприятеля срубить и сжечь его!

Детализируя видения, Станиславский – Торцов заманивает воображение учеников на территорию, выходящую за пределы их личного опыта, в мир, ими неизведанный, и иначе чем через воображения и видения не могущий быть познанным^{xliii}.

Выбор сюжета для этого сосредоточенного мечтания, для этой медитации, возможно, не случайно связан с индуистскими представлениями о «взаимопроникновении нашего бытия во все сущее вокруг». Как пишет Тагор,

«на Западе превалирует ощущение, что мир природы состоит исключительно из неодушевленных вещей и животного мира, и что происходит внезапный и необъяснимый сдвиг, когда возникает человеческая сущность... Но индийский ум никогда не испытывает колебаний в признании своего родства с природой, своей неразрывной связи с ней»^{xliii}.

Сегодня, когда мы так привычно проводим упражнения, в которых студенты представляют на сцене животных, растения, предметы или даже камни^{xliii}, нам порой даже не приходит в голову степень революционности такого расширения тематической территории актерского тренинга, предпринятого Станиславским в Первой студии под влиянием восточного мирозерцания.

Обратим внимание, что мысли Станиславского о мышлении внутренними видениями, о существовании цепочки этих видений, названных им «кинолентой видений», без создания которой невозможно создать сквозную линию существования актера в роли, предвосхищали позиции современной нейробиологии. Представитель этой науки конца XX века Антонио Дамазео, обсуждая, каким образом «мозг порождает внутренние картинки, которые мы называем образами объектов», пишет: «Откровенно говоря, первой проблемой сознания является проблема создания “кино в мозгу”, при условии, что мы понимаем, что в этой грубой метафоре кино имеет столько сенсорных каналов, сколько сенсорных входов имеет наша нервная система – зрение, слух, вкус, обоняние, осязание, внутренне чувства и прочее»^{xliii}. Карнике, вступая в диалог с Дамазео, расширяет это «и прочее»: «Станиславский, наверное, нашел бы, что эмоциональная память также подразумевается в этом списке органов чувств»^{xliii}.

Отметим здесь и иной возможный источник для идей Станиславского о видениях. Это взгляды римского автора I века нашей эры Марка Фабия Квинтилиана, который, как и Аристотель, полагал, что мышление происходит через череду внутренних картинок^{xliii}.

Приводя этот пример, подчеркнем раз и навсегда, что, хотя в данной статье мы ищем сближения элементов системы с йогой, разработка почти каждого из элементов системы могла быть вдохновлена многими источниками. И самый главный источник, который мы здесь не обсуждаем, но который ни на минуту нельзя выпускать из виду, – это актерская практика, помноженная на уникальный педагогический талант Станиславского, одного из величайших актеров XX века.

5. Сверхсознание

Кроме элементов, перечисленных выше, – освобождение мышц, общение, внимание, видения, – знакомство с теорией и практикой йоги обогатило систему элементами, ранее в ней отсутствовавшими. Из «Раджа-йоги» Станиславский почерпнул концептуальную идею связи творческого состояния и бессознательного, заимствуя представление о сверхсознании как источнике творческой интуиции и трансцендентального знания. Эта идея пронизывает все поиски Станиславского, начиная с середины 1910-х годов. Лозунг «бессознательное через сознательное», провозглашенный на первой репетиции «Села Степанчикова» по Ф.М. Достоевскому (1916), был в дальнейшем повторен создателем системы бесчисленное множество раз, как заклинание. А в конце жизни, в предисловии к «Работе актера над собой» (1938) Станиславский будет указывать на ключевое значение шестнадцатой главы книги, в которой

для него — «суть творчества и всей системы». Эта глава называется «Подсознание в сценическом самочувствии артиста».

Согласно представлениям йогов, бессознательная жизнь человека распадается на две составляющие — подсознание, которое есть в каждом человеке, и сверхсознание, которое превосходит индивидуума, своего рода, высшее сознание, область трансцендентного. По Станиславскому, искусство прикасается именно к этой Высшей составляющей, приоткрывает ее, и именно поэтому может говорить поверх культур, веков, индивидуальных различий. Весь эмоциональный и, смеем сказать, религиозный пафос Станиславского относительно «тайн животворящей природы», все театропонимание связано с открытием этого чудесного феномена человеческой психики.

При этом роль сверхсознания в системе элементов творческого самочувствия, по Станиславскому, настолько велика, что многие исследователи театра, не знакомые со связями системы Станиславского с учением йоги, даже уверены, что именно Станиславский ввел это понятие и сам термин «сверхсознание» в психологию и науку о творчестве актера.

Такие утверждения можно встретить и у Н. Мандерина^{xliii}, и у Дж. Салливана. Последний пишет: «Термин “сверхсознание”, который появляется в сочинениях Станиславского, абсолютно оригинальный. Он не встречается ни в одной установившейся системе психологии»^{xliii}.

Однако сам Станиславский в этом важнейшем для него вопросе еще в рукописи 1916—1920 годов «Работа над ролью. “Горе от ума”» сразу же выявляет истоки своих взглядов и берет йогов в союзники. Так, утверждая в главе «Сверхсознание», что «единственный подход к бессознательному — через сознательное» и что «единственный подход к сверхсознательному, ирреальному — через реальное, через ультранатуральное, то есть через органическую природу»^{xliii}, Станиславский приоткрывает источник своего понимания предмета: «Индусские йоги, достигающие чудес в области под- и сверхсознания, дают много практических советов в этой области. Они также подходят к бессознательному через сознательные подготовительные приемы, от телесного — к духовному, от реального — к ирреальному, от натурализма — к отвлеченному. И мы, артисты, должны делать то же»^{xliii}.

При этом Станиславский нигде строго не определяет, что такое сверхсознание и подсознание. Наверное, потому что каждый артист хоть раз в жизни да испытывал могучую силу вдохновения, когда в свои права вступает именно оно, сверхсознание. А тому, кто этого не испытывал, все равно не объяснить.

В разговоре об этом элементе «нашей чудодейственной природы» Станиславскому оказывается ближе образный подход. Так, итоговая глава американского издания «Работы актера над собой» (1936), названная «На пороге подсознания» (в русском варианте — «Подсознание в сценическом самочувствии актера»), содержит ряд замечаний Торцова, которые из русского издания были изъяты цензурой или самим Станиславским из-за их явной духовной тональности. Когда Названов работает над этюдом «сжигания денег» и всё глубже погружается в предлагаемые обстоятельства, он, по словам Торцова, оказывается на берегу «океана подсознания». Торцов метафорически оценивает работу ученика, говоря о волнах этого прилива. Когда задумавшийся Названов механически наматывает на палец попавшуюся под руку бечевку, Торцов говорит, что ученик — «на пороге», когда случайный взгляд на часы резко

активизирует ритм жизни исполнителя, Торцов говорит о «большой волне», когда внутренний монолог Названова, мечущегося в поисках выхода из сложившейся ситуации, прорывается наружу отдельными словами, Торцов комментирует, что «вода добралась до его пояса». А когда Названов неожиданно погружается в сосредоточенную неподвижность, Торцов шепчет другим студентам: «Вот сейчас он в самой глубине океана подсознания»^{xliii}.

Как замечает Ш. Карнике, «для западного читателя этот образ мог легко напомнить фрейдовский психоанализ религиозности как “океанического чувства”, и на самом деле ассоциации с религиозными чувствами здесь вполне уместны. И хотя Станиславский, наверное, отверг бы темный, скрытый фрейдистский взгляд на подсознание, он вполне принял бы вышеупомянутую духовную ассоциацию. Толстовское “переживание”, как желаемое творческое состояние актера на сцене во многом перекликается с восточной духовностью, стоит только вспомнить описание медитации Йоганандой как момента “океанической радости”. Актер, как и йог, захваченный творческим самочувствием, испытывает нечто подобное, когда его ум, тело и душа объединяются не только друг с другом, но и с партнерами на сцене и присутствующими в зале»^{xliii}.

На протяжении долгого времени комментаторы Станиславского пытались представить дело таким образом, что термины «сверхсознание» и «подсознание» – синонимы. Так, примечания к четвертому тому собрания сочинений 1957 года сообщают, что «“сверхсознание” – термин, некритически заимствованный Станиславским из идеалистической философии и психологии.... В конце 1920-х годов Станиславский отказался от термина “сверхсознание” и заменил его термином “подсознание”, который более точно выражает его взгляды на природу творчества актера и находится в соответствии с современной научной терминологией»^{xliii}.

Однако прав А. М. Смелянский, что сегодня «не только театроведы, но и психологи пытаются осмыслить в научном плане некоторые практические наблюдения Станиславского, в частности, настойчивое разделение им понятий “подсознания” и “сверхсознания” артиста»^{xliii}. А.М. Смелянский приводит точку зрения П.В. Симонова, который считает, что «Станиславский в данном случае не просто употребляет синонимические слова, но наталкивается на чрезвычайно глубокое и существенное различие двух механизмов, участвующих в творческом акте. Сверхсознание, пишет ученый, есть особый вид неосознаваемого психического. Если “подсознание” заведует, так сказать, сугубо индивидуальными приспособительными реакциями организма, автоматизированными навыками, оттенками эмоций и их внешним выражением, то “сверхсознание участвует в формировании гипотез, “бескорыстных” (познавательных) мотиваций, сверхсознание осваивает те сферы действительности, прагматическая ценность которых сомнительна, неясна»^{xliii}. Сверхсознание артиста – это область открытий, изобретений, новостей. Сверхсознание открывает неизвестное, подсознание подбрасывает штамп. В источнике сверхсознания формируются самые сумасшедшие творческие проекты, самые неожиданные художественные гипотезы, которые в большой степени противостоят консерватизму сознания, охраняющего нас от всего случайного, сомнительного, не апробированного практикой»^{xliii}.

Стоит отметить, что вопрос о соотношении сознательного и бессознательного – центральный и для самого учения йоги. Недаром в конце XIX века, пытаясь сделать близкой западному разуму идею йоги, индийский философ-гуманист Свами Вивекананда (Swami Vivekananda, 1863–1902), харизматическое появление которого на Мировом парламенте религий в 1893 году в Чикаго положило начало буму американского увлечения йогой, интерпретировал ее именно «как метод изменения взаимоотношений между явлениями сознания (вритти) и психическими феноменами, относящимися к сфере бессознательного (санскари васаны)»^{xliii}. Может быть, именно поэтому диалог Станиславского и йоги оказался в этом вопросе столь плодотворным.

Однако не только учение йоги подводило Станиславского к пониманию психической жизни человека и баланса его сознательной и бессознательной жизни. Наравне с йогой источником для представлений Станиславского о бессознательном могли быть и труды немецкого философа Эдуарда фон Гартмана (1824–1906), чья книга «Философия бессознательного» (1869) была необычайно популярна в России в течение многих лет. По Гартману, существует три уровня бессознательного:

1. абсолютное бессознательное, которое создает и составляет вселенскую материю и является источником иных форм бессознательного;

2. физиологическое бессознательное, которое действует при возникновении, развитии и эволюции всего живого, включая человека;

3. релятивное, или психологическое бессознательное, которое находится в основании нашей сознательной психической жизни^{xliii}.

Нетрудно провести параллели: сверхсознательное Станиславского соответствует абсолютному бессознательному Гартмана, бессознательное Станиславского – физиологическому бессознательному Гартмана, а подсознательное – психологическому бессознательному. И, хотя часть исследователей уверена, что Станиславский взял термин «сверхсознательное» исключительно из йоги^{xliii}, мы видим, что схожее структурирование бессознательного существовало и в европейской мысли, современной Станиславскому. Не исключено, что такой «замес» из разных источников становится возможным для Станиславского потому, что, создавая книги Рамачараки, сам Аткинсон свободно смешивал идеи йоги с более близкими по времени теориями^{xliii}. И такое сращивание западных и восточных взглядов на феномен бессознательного оказалось вполне плодотворным. В личной библиотеке Станиславского хранятся выписки из статьи 1915 года С. Суханова, названной «Подсознание и его патология» (эту подборку подготовил для Станиславского актер МХТ В.Г. Гайдаров)^{xliii}. Статья Суханова обсуждает взаимоотношения между сознательным «Я» и подсознанием в контексте информации, полученной из изучения патологических состояний. Любопытно, что образ «мешка подсознания», который, как мы уже знаем, был позаимствован Станиславским из «Хатха-йоги», встречается и здесь.

В результате, Станиславский действительно черпает из многих источников. Так, рассматривая феномен памяти, он, как и фон Гартман, полагает память складом бессознательного и, как И.М. Сеченов (1829–1905), считает, что память собирает следы впечатлений от воздействий окружающего мира, которые мы получаем через органы чувств нашей нервной системы^{xliii}. Вот, к примеру, как пишет Станиславский о своих детских встречах с оперой, когда ребенку еще «была скучна музыка»: «Самая сила впечатлений была

огромна, но не осознана тогда, а воспринята органически и бессознательно, не только духовно, но и физически. Я понял и оценил эти впечатления лишь впоследствии, по воспоминаниям»^{xliii}.

Так или иначе, но сегодня, прослеживая связь «системы» с йогой и с немецкой философией XIX века, мы можем восстановить в правах исходную мысль Станиславского. Как пишет П.В. Симонов, «проницательно уловив недопустимость объединения термином “подсознание” всего, что не осознается – от деятельности внутренних органов до творческих озарений, – великий и глубокий мыслитель К.С. Станиславский ощутил настоящую нужду в каком-то другом понятии, которое обозначало бы только высшие и наиболее сложные механизмы творчества. Последнюю категорию неосознаваемых процессов он назвал “сверхсознанием”»^{xliii}.

Станиславский видит подсознание как путь к сверхсознанию: «чтоб завязать общение со своим сверхсознанием, надо, чтоб артист (*как и йог. – С.Ч.*) умел “взять некие пучки мыслей для того, чтоб их бросить в свой подсознательный мешок”. Пища для сверхсознания, материал для творчества заключается в этих “неких пучках мыслей”»^{xliii}. Этот пример из йоги встречается и в рукописи «Работа над ролью. “Горе от ума”», и в репетициях Достоевского^{xliii}.

Большой фрагмент из «Работы над ролью. “Горе от ума”», который мы процитируем ниже, дает представление о практическом использовании идей о существовании бессознательного. Конечно, Станиславскому особенно интересны были механизмы управления бессознательной деятельностью ума, которая выполняет определенную работу *мышления и воображения*, приводящую к рождению идей и художественных образов.

Станиславский пишет: «Практический совет, который дают нам индусские йоги по отношению к сверхсознательной области, заключается в следующем: возьми некий пучок мыслей, говорят они, и брось их в свой подсознательный мешок; мне некогда заняться этим, и потому займись ты (то есть подсознание). Потом иди спать, а когда проснешься, спроси: готово? – Нет еще.

Возьми опять некий пучок мыслей и брось в подсознательный мешок и т. д. и иди гулять, а вернувшись, спроси: готово? – Нет. И т. д. В конце концов, подсознание скажет: готово, и вернет то, что ему было поручено (*вышеизложенное – пересказ мыслей Рамачараки. – С.Ч.^{xliii}*).

Как часто и мы, ложась спать или идя гулять, тщетно вспоминаем забытую мелодию, или мысль, или имя, адрес и говорим себе: “Утро вечера мудренее”. И действительно, проснувшись поутру, точно прозреваем и удивляемся тому, что было накануне. Недаром же говорят, что всякая мысль должна переночевать в голове. Работа нашего подсознания и сверхсознания не прекращается ни ночью, когда покоится и отдыхает тело и вся наша природа, ни днем среди суеты повседневной жизни, когда мысль и чувство отвлечены другим. Но мы не видим и ничего не знаем об этой работе, так как она вне нашего сознания (*современная психология подтверждает, что известная часть мыслительной деятельности может не осознаваться, но не прекращаться при этом. – С.Ч.*).

Таким образом, для того, чтоб завязать общение со своим сверхсознанием, надо, чтоб артист умел “взять некие пучки мыслей для того, чтоб их бросить в свой подсознательный мешок”. Пища для сверхсознания, материал для творчества заключается в этих “неких пучках мыслей”.

В чем же заключаются эти пучки мыслей и где их добывать? Они заключаются в знаниях, сведениях, в опыте, в воспоминаниях – в материале, хранящемся в нашей интеллектуальной, аффективной, зрительной, слуховой, мускульной и иной памяти. Вот почему так важно для актера постоянно пополнять все эти расходуемые материалы, для того чтобы кладовая никогда, не оставалась без запаса (*без преувеличения можно сказать, что в этих строках происходит встреча важнейших концепций системы, йоговского сверхсознания и аффективной памяти Рибо. – С.Ч.*).

Вот почему артисту надо безостановочно пополнять склады своей памяти, учиться, читать, наблюдать, путешествовать, быть в курсе современной общественной, религиозной, политической и иной жизни. Из этого материала и составляются те пучки мыслей, которые бросаются в подсознательный мешок для переработки сверхсознания. Задавая работу сверхсознанию, не надо торопить его; надо уметь быть терпеливым. В противном случае, говорят йоги, случится то же, что случается с глупым ребенком, который, бросив зерно в землю, через каждые полчаса вырывает его, чтоб посмотреть, не пустило ли оно корни (*пример с ребенком – тоже пересказ фрагмента «Раджа-йоги» Рамачараки.^{xlili} – С.Ч.)^{xlili}*.

Таким образом, идеи Станиславского о подсознании укоренены в западноевропейской философии середины XIX века в соединении с идеями Сеченова и Рибо и подтверждены его чтением по философии и практике йоги. Его собственный исполнительский опыт привел к убеждению, что многие творческие проблемы могут быть решены, если актер перестанет думать о них постоянно и позволит ответам возникать самим собой. Примером таких плодотворных вспышек подсознания могут служить как счастливая история создания Станиславским роли доктора Штокмана, так и более частный эпизод из восьмой главы «Работы над собой в творческом процессе воплощения», где Названов неожиданно почувствовал персонажа по имени «критикан» в результате случайно испорченного грима. Собственно говоря, вся литература о театре полна рассказов о таких творческих озарениях. Механизмы возникновения вдохновения за счет предварительной работы подсознания и описывают – каждый по-своему, но согласуясь по сути, – и Суханов, и Рибо, и Рамачарака. В результате «диалога» с ними Станиславский хотя и не предлагает своего строгого определения подсознания или теории его механизмов, активно включает представления о бессознательном, подсознательном и сверхсознательном в практическую работу актера. Для него это – тайна, управляемая природой, и косвенно доступная через сознательную психотехнику актёра.

6. «Я есмь»

В «Работе над ролью. “Горе от ума”» Станиславский, сославшись на авторитет европейских ученых («Профессор Эльмар Гетс говорит: “по меньшей мере девяносто процентов нашей умственной жизни – подсознательны”». Модсли утверждает, что “сознание не имеет и десятой части тех функций, которые ему обыкновенно приписывают”)), скажет самое для него главное из почерпнутого в йоге и глубоко совпадающее с его личным, выстраданным опытом актера: «Сверхсознание больше всего возвышает душу человека, и потому именно оно должно больше всего цениться и охраняться в нашем искусстве»^{xlili}.

Здесь, пожалуй, и находится самый главный перекресток «системы» и йоги. Для йоги сверхсознание суть священное состояние, через которое претендующий кандидат в конце концов достигает восьмой и последней ступени йоги Патанджали, называемой *самадхи*. Как замечает Э. Уайт, «*самадхи* имеет много уровней, но высшее состояние медитации в том, что кандидат полностью поглощен объектом своей медитации. Для йоги объект медитации – Бог. Для Станиславского объект медитации – роль»^{xliii}.

Именно для передачи этого трансцендентного состояния единения с ролью Станиславский вводит понятие «я есмь». В каком-то смысле, «я есмь» Станиславского – синоним творческого состояния актера в процессе истинного переживания.

Характерно, что в современных изданиях «Раджа-йоги» Рамачараки коренное для него понятие «I am» переводится на русский именно как «Я есмь». Получается, что теперь уже язык Станиславского, знакомый сегодня всем хотя бы понаслышке, помогает освоить тексты индуистской мудрости.

Вот как Рамачарака вводит разделение внутренней сути человека: «Учителя-йоги говорят, что есть две степени в пробуждении сознания реальной сущности человека. Первая степень, которую они называют сознанием “Я”, есть полное сознание *реального* существования, которое приходит к ученику и заставляет его *знать*, что он есть реальное существо, имеющее жизнь, не зависящую от тела, – жизнь, которая будет длиться, несмотря на разрушение тела. Вторая степень, которую называют сознанием “Я есмь”, есть сознание единства с мировой жизнью, родства и постоянного соприкосновения со всей жизнью, выраженной и невыраженной»^{xliii}.

И здесь, похоже, Станиславский отчасти находит ответ на вопрос, который еще в 1906 году так мучил его при осознании невозможности для актера отделить средства выражения от реальности своего физического тела. Йоги описывают вдохновенное состояние сознания, когда ученик прозревает истину, что сознание не только существует отдельно от материального тела, но и переживает его. И как для Рамачараки в состоянии «I am» происходит духовное единение ученика с мировой жизненной энергией, так для Станиславского в состоянии «я есмь» происходит единение актера с ролью, в котором уходят ощущение неловкости и озабоченность своим физическим телом. Когда актер попадает в состоянии «я есмь», «тогда душевный и физический аппарат артиста работает на сцене нормально, по всем законам человеческой природы, совершенно так же, как в жизни, невзирая на ненормальные условия публичного творчества»^{xliii}.

А вот слова Станиславского из «Работы над собой в творческом процессе переживания». Так и кажется, что голос Торцова–Учителя становится торжествен, когда он отвечает на вопросы учеников, жаждущих посвящения, и он ведет их по пути, на котором, восходя по ступеням, должно «находить маленькую, подлинную, человеческую, жизненную правду, вызывающую веру, создающую состояние “я есмь”».

– А что тогда будет-то?

– Будет то, что у вас *закружится голова* от нескольких моментов *неожиданного и полного слияния жизни изображаемого лица с вашей собственной жизнью на сцене* (курсив мой. – С.Ч.). Произойдет то, что вы почувствуете частицы себя в роли и роли в себе.

– А после что?

– То, что я уже вам говорил: правда, вера, “я есмь” отдадут вас во власть органической природы с ее подсознанием»^{xliii}.

Здесь «я есмь» Станиславского, в котором происходит «*полное слияние*» актера и роли, переключается с йоговской *самадхи*, в которой происходит полное слияние ученика с божественным. Так, в единственном термине «системы», название которого взято из церковнославянского языка, обертонами зазвучал сакральный звук йоговской медитации «Ом».

Подведем итоги.

Если сравнить возникший в ходе нашего анализа список элементов системы, в которых ощутим йоговский «привкус», с оглавлением «Работы над собой в творческом процессе переживания», то выяснится, что мы перечислили около трети элементов, обсуждаемых в этой книге. Отнюдь не мало!

Создавая систему актерского творчества, впервые в истории театрального искусства основанную на законах живой природы, а не на эстетических постулатах театра, Станиславский черпал информацию из всего корпуса знаний, накопленного человечеством к тому моменту. Широта проанализированной им базы данных впечатляет – от школы Михаила Щепкина и реалистических традиций русской театральной школы до практики хатха-йоги и раджа-йоги, от трудов римского философа Квинтилианна до психологических исследований Теодюля Рибо и трактатов немецкой классической философии.

И когда Станиславский наталкивался на схожие идеи в разных источниках, он видел в этом еще одно подтверждение правоты своих поисков. Одни и те же идеи циркулировали в конце XIX–начале XX века в науке, философии и искусстве. Вспомним процитированное выше характерное обращение йога Рамачараки к западной науке с призывом осознать значение солнечного сплетения. При этом и сам Рамачарака был открыт для сотрудничества. Он не только цитировал Рибо в «Раджа-йоге», но и утверждал, что «теория Востока, обреченная с практикой Запада, создаст достойное наследие»^{xliii}. Может быть, поэтому заимствование идей и из Рибо, и из йоги происходило для Станиславского столь органично, йога и наука им не противопоставлялись. Более того, в теории и практике Станиславского они нашли блестящее соединение. Сам Станиславский хорошо осознавал этот континуум: «Все, что я скажу, взято из психологии и физиологии и подтверждено йогой». Так, в горнильном огне идей французского психолога Рибо и американского йога выковывалась система русского реформатора сцены.

Вклад философии и практики йоги в систему велик.

Йога во многом определила лексику системы и структуру ее развития и изложения.

Йога дала системе многочисленные тренинги внутренней и внешней техники актера. Совершенствование значительного числа элементов творческого самочувствия системы Станиславского и по сей день осуществляется методами, уходящими в многовековую йоговскую традицию.

Йога помогла сформулировать стержневое представление системы о бессознательном и разделении его на под- и сверх- сознание. «Подсознательное творчество природы через сознательную психотехнику артиста»^{xliii}.

Йога подсказала *практические пути* реализации основополагающего принципа системы: от сознательного – к бессознательному. В противоположность западному мышлению, противопоставляющему тело и сознание, йога предложила Станиславскому целостный, холистический взгляд

на человека. Станиславский воспользовался упражнениями йоги, чтобы помочь актерам перейти границы, положенные грубой материальностью тела, и, используя высшие уровни творческого сознания, прорваться к трансцендентальному, высшему.

Йога предоставила Станиславскому модель, которая во многом полнее отвечала вопросам системы о взаимоотношении тела и духа, чем современная Станиславскому психология.

Йога подготовила синтезирующие открытия позднего Станиславского – концепцию неразрывности психофизиологического бытия человека, метод действенного анализа и этюдную технику, в которых система окончательно предстала как целостный подход к творчеству актера, обращенный ко всем сторонам его аппарата – сознанию, телу и духу.

Сегодня, пройдя исторически обусловленный период замалчивания йоговской составляющей системы и отказавшись от преувеличения ее значения в дань перестроечной моде, мы можем внимательно, шаг за шагом проанализировать взаимные пересечения учения йоги и системы. Этого осознания и рассмотрения одного из истоков методологии Станиславского требует сама практика современной театральной жизни. Данная работа лишь предлагает направления такого анализа и делает первые шаги на этом пути.

Безусловно, будущее исследование подарит нам еще много интригующих сюрпризов. В свое время встреча с Крэгом и Дункан заставила Станиславского сформулировать: «Я понял, что в разных концах мира, в силу неведомых нам условий, разные люди, в разных областях, с разных сторон ищут в искусстве одних и тех же очередных, естественно нарождающихся творческих принципов. Встречаясь, они поражаются общностью и родством своих идей»^{xliii}.

Можно только представить, как поразился бы сам Константин Сергеевич, узнав, что книги, предложенные его вниманию во Франции учеником бурятского буддиста из Петербурга и содержащие изложение учения йогов древней Индии, написаны американским автором из Чикаго. А его собственные книги по системе, изданные в Москве и Нью-Йорке, вдохновят и перессорят всю театральную Америку. И почти через сто лет исследователи и практики театра по обе стороны океана займутся параллельным чтением Рамачараки и Станиславского, удивляясь предвосхищению ими открытий современной нейробиологии.

Поистине, этот почти детективный круговорот идей не лишен театральной выразительности.

- ^{xliii} Галендеев В. Н. Учение К.С. Станиславского о сценической речи. Л. 1990. С. 105.
- ^{xliii} Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1955. Т.3. С. 360.
- ^{xliii} Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. Т.2. С. XVIII.
- ^{xliii} О сегодняшнем использовании этих принципов см. учебное пособие: Черная Е.И. Воспитание фонационного дыхания с использованием принципов дыхательной гимнастики «йоги». М., 2009
- ^{xliii} Доступное нам издание – «Рамачарака. Хатха-йога: йогийская философия физического благосостояния человека» Рамачарака. 2-е изд. М. 2007 – порой содержит достаточно неуклюжий перевод (переводчик не указан), поэтому в таких случаях мы даем ссылки на сетевой ресурс: Рамачарака. Хатха-йога [Электронный ресурс] – <<http://readr.ru/yog-ramacharaka-hatha-yoga.html#page=12>> .
- ^{xliii} Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. М., 1989. Т.2. С. 190.
- ^{xliii} Подробнее см.: Грачева Л.В. Актерский тренинг: теория и практика. СПб., 2003.
- ^{xliii} Carnicke, Sharon. Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-First Century, 2nd Edition Routledge, 2008. P. 178.
- ^{xliii} Рамачарака. Хатха-йога [Электронный ресурс] – <<http://readr.ru/yog-ramacharaka-hatha-yoga.html#page=10>>.
- ^{xliii} Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1957. Т.4. С. 490.
- ^{xliii} Рибо Т. Психология внимания. СПб., 1897. С. 5. В книге С.В. Гиппиуса приводится в чем-то более ясный перевод этого абзаца: «Механизм умственной жизни состоит из беспрестанной смены внутренних процессов, из ряда ощущений, чувствований, идей и образов, которые соединяются и отталкиваются, следуя известным законам... Это и есть лучеиспускание различного направления в различных слоях, подвижной агрегат, беспрестанно образующийся, уничтожающийся и вновь образующийся». См.: Гиппиус С.В. Актерский тренинг. Гимнастика чувств, СПб Прайм-ЕВРОЗНАК, 2007. С. 292.
- ^{xliii} Ларионов М. Ф. Лучизм. М., 1913.
- ^{xliii} Грачева Л. В. Тренинг внутренней свободы. Актуализация творческого потенциала. СПб., 2005. С. 5.
- ^{xliii} Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. М., 1989. Т.2. С. 323.
- ^{xliii} Там же. С. 323.
- ^{xliii} Рамачарака. Хатха-йога [Электронный ресурс] – <<http://readr.ru/yog-ramacharaka-hatha-yoga.html#page=10>>.
- ^{xliii} Там же.
- ^{xliii} Рамачарака. Хатха-йога [Электронный ресурс] – <<http://readr.ru/yog-ramacharaka-hatha-yoga.html#page=10>>.
- ^{xliii} Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. М., 1989. Т.2. С. 347.
- ^{xliii} Виноградская И.Н. Жизнь и творчество К.С. Станиславского. Летопись в четырех томах. М. 2003. Т. 2. С.332.
- ^{xliii} Грачева Л.В. Актерский тренинг: теория и практика. С. 12.
- ^{xliii} Там же. С. 10.
- ^{xliii} Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1955. Т.3. С.49.
- ^{xliii} Там же. С. 420.
- ^{xliii} Там же. С. 394.
- ^{xliii} Галендеев В. Н. Указ. соч. С. 105.
- ^{xliii} Цит. по: Радищева О.А. Станиславский и Немирович-Данченко: История театральных отношений, 1917–1938. М. 1999. С.60-61.
- ^{xliii} Рамачарака. Раджа-йога. Учение йоги о психологическом мире человека. Ростов-на-Дону. 2004. С. 126.
- ^{xliii} Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. М., 1989. Т.2. С. 164.
- ^{xliii} Yogananda, Paramahansa. Autobiography of a Yogi. Los Angeles, 1993. P. 94-95. Цит. по: Carnicke, Sharon. Stanislavsky in Focus. Routledge, 2008. P. 178.
- ^{xliii} Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. М., 1989. Т.2. С. 133-136.
- ^{xliii} Tagore, Rabindranath. Sadhana. New York, 2004. P. 4.
- ^{xliii} Об упражнении «камни» см.: Фильштинский В.М. Открытая педагогика. СПб., 2006. С. 38-42.
- ^{xliii} Damasio, Antonio. Decartes' Error: Emotion, Reason and the Human Brain. New York, 1994. P. 9.
- ^{xliii} Carnicke, Sharon. Ibid. P. 178.
- ^{xliii} См.: Roach, Joseph. The Player's Passion. Newark, 1985. P. 24-25.

-
- ^{xliii} См.: Manderino, Ned. *Stanislavski's Fourth Level: A Superconscious Approach to Acting*. Los Angeles, 2001. P.4.
- ^{xliii} Sullivan, John. *Stanislavski and Freud* // Munk, Erica, ed. *Stanislavski and America*. New York. 1964. P. 104.
- ^{xliii} Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1957. Т.4. С.156.
- ^{xliii} Там же. С.157.
- ^{xliii} Stanislavski, Constantin. *An Actor Prepares*. New York, 1936. P. 274-275.
- ^{xliii} Carnicke, Sharon. *Ibid*. P. 167.
- ^{xliii} Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1957. Т.4. С. 495.
- ^{xliii} Смелянский А.М. Профессия – артист // Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. М., 1989. Т.2. С. 26.
- ^{xliii} Симонов П.В. Категория сознания, подсознания и сверхсознания в творческой системе К.С.Станиславского // *Бессознательное*. Т.2. Тбилиси. 1978.
- ^{xliii} Смелянский А.М. Указ. соч. С. 26.
- ^{xliii} Костюченко В.С. Вивекананда. М, Мысль, 1977. С. 124.
- ^{xliii} См.: Ellenberg, Henri. *The Discovery of the Unconscious*. New York, 1970. P. 210.
- ^{xliii} См. Например: Carnicke, Sharon. *Ibid*. P. 179-180.
- ^{xliii} Подробнее см. : Whyman, Rose. *The Stanislavsky System of Acting: Legacy and Influence in Modern Performance*. Cambridge University Press, 2008. P. 89.
- ^{xliii} Суханов С.Л. Подсознание и его патология// *Вопросы философии и психологии*, 1915. № 26 (128). С. 368-369.
- ^{xliii} См.: Сеченов. И.М. *Рефлексы головного мозга*// *Избранные произведения*. М., 1952. Т. 1.
- ^{xliii} Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. М.,1988. Т. 1. С. 70.
- ^{xliii} Симонов П.В. Сознание, подсознание, сверхсознание // *Наука и жизнь*. 1975. № 12. С. 45-51.
- ^{xliii} Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. М., 1991. Т.4. С. 144.
- ^{xliii} Станиславский репетирует: Записи и стенограммы репетиций. Сост. и ред. И. Н. Виноградская. М. 1987. С. 73-74.
- ^{xliii} Рамачарака. *Раджа-йога*. СПб., 1914. С. 192.
- ^{xliii} Рамачарака. *Раджа-йога*. СПб., 1914. С. 198.
- ^{xliii} Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1957. Т.4. С.158-159.
- ^{xliii} Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. М., 1991. Т.4. С. 140.
- ^{xliii} White, Andrew. *Stanislavsky and Ramacharaka: The Influence of Yoga and Turn-of-the-Century Occultism on the System* // *Theater Survey*, 2006. May. P. 87.
- ^{xliii} Рамачарака. *Раджа-йога. Учение йоги о психологическом мире человека*. Ростов-на-Дону. 2004. С. 7.
- ^{xliii} Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. М., 1989. Т.2. С. 439.
- ^{xliii} Там же. С. 441.
- ^{xliii} Ramacharaka. *Hatha Yoga, or The Yogi Philosophy of Physical Well-Being*. Chicago, 1904. P. 103. Cit. at: Carnicke, Sharon. *Ibid*, P. 171.
- ^{xliii} Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. М., 1989. Т.2. С. 61.
- ^{xliii} Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. М., 1988. Т.1. С. 268.

BOOK REVIEWS

***In Depth Acting*, by Dee Cannon (Oberon Books)**

David Matthews

Dee Cannon's *In-Depth Acting*, published by Oberon Books, is a concise, accessible and straightforward introduction to Stanislavskian technique. Cannon borrows from Stanislavski's system, as well as the Method and more recent developments in actor training; and sifts and discards any elements which are felt to be less useful to the developing actor. The fine detail and more opaque elements of the system are glossed, for a pared-down and simple approach to text and action, developing character, audition technique and so on. Whilst the intended audience for the book is broad, the opening pages and chapters throw the focus onto younger untrained actors who are seeking to enter the theatre industry. This begins at the beginning - with childhood play, acting in front of family members and at social events - then follows these motivations into young adulthood and the options open (in the UK) to 'young hopefuls' entering into the profession. Cannon's approach to this task is pragmatic and goal-orientated: - 'I strongly believe that the actors who apply the system correctly are the actors who stand the better chance of nailing their audition and booking the job' (12). This is not, then, an abstract study of the naturalistic in-and-of-itself acting but a guide which balances process with practical outcomes, skills with achievements, the craft of acting with concrete performance. Alongside her professional practice, Cannon has a long association with drama school instruction in the UK, (as a Senior Acting Tutor at RADA), which underpins the value, if not pre-eminence, afforded to it here. *In-Depth Acting* is written in an informal, often conversational register, which is suited to a younger readership but which may jar

with more experienced practitioners when told about 'this actor Konstantin Stanislavski in Russia who had founded a fresh methodology' (17)

Cannon's advice for young actors is wide-ranging - from the hobbies they might pursue in order to implicitly improve their craft to the type of clothes and mannerisms they should or should not seek to adopt. There is a slightly generic and reductive view on what youth culture consists of and why the young actor should avoid immersion, which essentially boils down to approaching parts and auditions with a degree of objectivity; to not be playing a part before entering the rehearsal room or audition. The history of Stanislavski, Adler, Strasberg and the Method (17) is also dealt with quickly and in little depth - although key terms are picked out in bold throughout the book, and lists of playwrights and directors offer a steer toward further reading. Stanislavski and his American disciples are dealt with in a blended fashion, which underplays much of the historical and social context, but promotes a holistic approach (developed over the course of Cannon's career) to acting. The middle section of the book, which examines 'how to develop a character in depth' comes closest to describing a methodology for work, and probably adheres most closely to Stanislavski.

There is much good and focused advice here for young actors approaching unfamiliar tasks and unfamiliar texts. Cannon offers exercises on demystifying the 'scary' language of Shakespeare for a young actor, for example by re-writing monologues in contemporary language to unlock meaning (36). This is potentially a useful exercise for any actor of any level of experience, but perhaps underestimates the level of exposure to Shakespeare among young adults and the degree of anxiety that a budding

actor may feel towards canonical text. The practical task of approaching and audition provides more solid ground, and Cannon includes some superbly clear and practical advice on the selection of monologues (39); for example, to choose age appropriate texts in as much as this is possible, and to look for monologues that have their own emotional or narrative arc without needing to rely on the wide context of the play from which they are taken. This leads into more detailed text-focused work in the form of a list of questions, discussed in detail, that might be used for accessing a character - who am I? When is it? How will I get what I want? (46) It is from this point on that point that the practical and theoretical aspects of Cannon's approach are at their most cohesive. An appraisal of 'inner and outer' characteristics and motivations - wherein the commonalities and contrasts of confident/vulnerable or charming/insincere are used to create a true, human and accurate portrayal - leads into a section entitled 'Script Breakdown' and which offers a detailed and focused example of how a monologue text can be turned into a blueprint for performance (94-95).

In-Depth Acting is clearly intended to be a practical guide for the young actor, honing their skills for a drama school or professional audition, working independently and intelligently on unfamiliar materials; and building confidence in their presence and performance. This makes for an accessible and flexible account, but there are points where the theory has been curtailed, simplified or re-phrased to detrimental effect. Aside from the very brief handling of the actual history of Stanislavski and the Method, the conflation of 'naturalism and realism [as] the same acting style (just two different names...)' is inaccurate and potentially misleading, especially when Cannon exacerbates this by stating: - 'I will differentiate the two terminologies by using the term naturalism as a style of acting that we usually see on TV... I will use realism

here to define a heightened reality style of acting which is what you need for acting in the theatre' (126-7). This is not a definition I have encountered in other scholarship and appears to be a personal perspective. There is no harm in stripping extraneous or overly complicated theoretical or academic aspects of the system in order to facilitate the development of young actors but there is a danger that, having passed the practical test of their drama school audition, the realities of the theory encountered in their first term will come as a rude awakening. However, this should not detract from the value of this book as a record of and plan for the practical process of acting in the Stanislavskian tradition, and how this might be communicated to relative novices in an efficacious and practicable way.

«Погружение в роль» Ди Кэннон («Оберон Букс»)

Рецензия Дэвида Мэттьюза

Книга Ди Кэннон «Погружение в роль», вышедшая в издательстве «Оберон Букс», представляет собой компактное, доступно и доходчиво написанное введение в метод Станиславского. Кэннон заимствует из системы Станиславского, а также из «метода» Ли Страсберга и более современных методик актерского воспитания, отсеивая и отбрасывая элементы, которые представляются менее полезными для актера в период его творческого становления. Для объяснения тонкостей и более сложных элементов системы составлен глоссарий, что позволяет обеспечить короткий и простой путь к тексту и действию, развитию характера, технике прохождения прослушиваний и т.д. Хотя предполагаемая аудитория книги широка, первые страницы и главы предназначены, в основном, молодым неподготовленным актерам, стремящимся попасть в театральную индустрию. Начинается все с самых азов: с детских игр, со спектаклей, разыгранных перед домашними и на разных мероприятиях; потом мы видим, как юные актеры становятся молодыми людьми и какие возможности (в Великобритании) существуют для «подающих надежды» девушек и юношей, желающих освоить актерскую профессию. Подход Кэннон к этой задаче прагматичен и преследует четкие цели: «Я уверена, что у актеров, правильно применяющих систему, больше шансов успешно пройти прослушивание и получить роль» (12). Таким образом, это не абстрактное исследование бытового метода актерского существования как такового, а пособие, где гармонично сочетаются процесс и практический результат, навыки и достижения, актерское ремесло и конкретные спектакли. В послужном списке Кэннон, помимо профессиональной практики, – педагогическая деятельность в

Великобритании (в качестве старшего преподавателя актерского мастерства в Королевской академии драматического искусства), поэтому в книге придается особое значение британской театральной педагогике, а возможно, за ней даже закреплено определенное преимущество. «Погружение в роль» написано в неформальном, порой разговорном стиле. Этот стиль устраивает читателей помоложе, но может вызвать возражения у опытных практиков театра – к примеру, когда они прочитают, что «был в России такой актер Константин Станиславский, основавший новую методологию»(17).

Советы Кэннон молодым актерам имеют широкий диапазон: от хобби и увлечений, которые косвенно помогут им улучшить свое мастерство, до стиля в одежде или манеры поведения, которых стоит или не стоит придерживаться. Здесь представлен несколько обобщенный и упрощенный взгляд на то, из чего состоит молодежная культура, а также на то, почему молодым актерам лучше избегать полного погружения, что, в сущности, сводится к следующему: начинающему актеру следует относиться к ролям и прослушиванию с долей объективности, т.е., не играть роль до того, как открылись двери репетиционной комнаты или началось прослушивание. Историю Станиславского, Адлер, Страсберга и «метода» (17) автор тоже рассказывает коротко и без особой глубины, хотя ключевые термины выделены жирным шрифтом на протяжении всей книги, а списки с именами драматургов и режиссеров задают направление дальнейшего чтения. Наследие Станиславского и его американских учеников преподносится в смешанном стиле: большая часть исторического и социального контекста преуменьшена, зато пропагандируется холистический подход к актерскому мастерству, который совершенствовался на протяжении всей деятельности Кэннон. Центральная часть книги, где анализируется, «как добиться глубины создания образа», ближе всего подходит к описанию методологии работы и, возможно, наиболее близка методу Станиславского.

В книге немало хороших и ясных советов молодым актерам, столкнувшимся с незнакомыми задачами и незнакомыми текстами. Кэннон предлагает молодому актеру упражнения на демистификацию «пугающего» языка Шекспира: например, можно переписывать его монологи современным языком, чтобы раскрыть их смысл (36). Это упражнение потенциально полезно для актера любого уровня подготовки, но, возможно, в нем недооценивается степень знакомства с Шекспиром молодых людей и волнения, испытываемого начинающим актером перед каноническим текстом. У практических задач по подготовке к прослушиванию основа более прочная, и Кэннон дает несколько исключительно ясных и практичных советов по выбору монологов (39); например, выбирать лучше тексты, как можно более подходящие актеру по возрасту, и искать монологи, обладающие собственной эмоциональной или повествовательной нитью, чтобы не приходилось опираться на более широкий контекст пьесы, из которой они взяты. Автор подводит нас к подробной работе над текстом, выстроенной в форме списка детально описанных вопросов, полезных для вживания в роль: «Кто я?» «Когда это происходит?» «Как я смогу добиться того, чего хочу?» (46) Вот в этой части практические и теоретические аспекты подхода Кэннон, действительно, связаны между собой. Оценка «внутренних и внешних» характеристик и мотивов – где общие черты и различия между уверенным/ранимым или очаровательным/неискренним

используются для создания истинного, человеческого и точного портрета, – приводит нас к разделу под названием «Разбор текста», где нам предложен подробный и ясный пример того, как текст монолога можно превратить в план его исполнения (94-95).

Книге «Погружение в роль» явно суждено стать практическим пособием для молодого актера – для того, кто совершенствует свои навыки, чтобы поступить в театральную школу или пройти прослушивание в театре, работает самостоятельно и вдумчиво над незнакомым материалом, и, конечно же, хочет быть уверен в себе и своем мастерстве. Эту книгу можно рассматривать как доступное и многоцелевое пособие, но в иных ее частях теория представлена в таком сокращенном, упрощенном или перефразированном виде, что у читателя может сложиться превратное мнение. Кроме того, что история Станиславского и «метода» рассказана очень кратко, соединение «натурализма и реализма [как] одного и того же стиля актерской игры (просто названия разные...)» является неверным и потенциально дезориентирующим, в особенности, когда Кэннон усугубляет это следующим заявлением: «Чтобы разграничить две этих терминологии, термин “натурализм” используется здесь применительно к тому стилю игры, который мы обычно видим по телевизору... Термин “реализм” используется здесь, чтобы обозначить подчеркнуто реалистический стиль игры, необходимый вам для выступления на сцене» (126-7). Я не сталкивался с таким определением в других исследованиях – по-видимому, это личное мнение автора книги. Нет ничего страшного в том, чтобы очистить систему от поверхностных или чересчур сложных теоретических и наукообразных аспектов, если это способствует развитию молодых актеров, но существует опасность, что, когда они пройдут практический тест на экзаменах в театральную школу, первая же встреча с теорией в ее подлинном виде станет для них неприятным сюрпризом. Тем не менее, это обстоятельство не должно умалять ценности книги в качестве пособия по практике актерской игры в традиции Станиславского. Рассказать новичкам об этой традиции в действенной и практичной форме можно и таким способом.

Physical Actor Training by Andrei Droznin (Routledge)

Reviewed by David Matthews.

Andrei Droznin's Physical Actor Training is a mixed-media introduction to Droznin's work consisting of a DVD of workshop footage and interviews, and an accompanying booklet containing two translated essays and an introduction by Paul Allain; who conceived and edited this project. The workshops recorded here took place at the University of Kent in 2009, included student actors from Rose Bruford College, and were led by Natalia Fedorova; who also translates for Droznin in the filmed interview. It is produced by Routledge.

Andrei Droznin is a director and movement coach whose distinctive and integrated system of actor training combines Meyerhold's biomechanics with Stanislavsky's Method; as well as drawing on the influence of other directors and practitioners. Droznin's career began in the 1960s in Russia, although his working profile is now international. He was a founding member of the International Stage Movement Centre in Moscow and teaches as Professor of Stage Movement at the MXAT School and the Vakhtangov School.

Paul Allain provides an introduction to the booklet, in which he discusses the thematic background to Droznin's work. In the modern world, performers (as people) are held to be losing touch with the body, and with a sense of craft/skill, as this relates to performance. This is related to advances in technology and to an ever-decreasing reliance on the body as a condition of work. Droznin's approach is both analytical and holistic – he examines the body informed by his training in engineering and recognises the interdependence of systems (muscles, skeleton and so on). Droznin also borrows and melds seamlessly from Stanislavski, Meyerhold and other practitioners. In the 'practical essays' which follow, these ideas are explored in Droznin's own words. The first essay, *The place and role of physical training in developing an actor's body culture*, introduces a key theme of Droznin's work – the need to remove blocks or brakes that have been placed on the body. This is achieved through integrated training of the body. An example of this is in the Stanislavskian notions of psychological and physical actions, which Droznin conceptualises as cohesive 'psychophysical integrity.' The holistic aspect is key – according to Droznin: 'the actor's body has no single quality that can be developed separately from other qualities.' This essay concludes with a detailed plan/scheme of workshops and exercises – 'The Physical Training of the Actor' – which serve to anchor abstract theory in concrete performance outcomes. Built around nine key themes (flexibility, strength, endurance, speed-training, movement coordination, balance, joint-muscular memory, dexterity and breathing) this section is a self-contained and very valuable performance resource in its own right. The second essay in the booklet focuses on Stage acrobatics in *Droznin's method of physical actor training*. Droznin identifies the extra demand which acrobatics place on an actor's movement quality and 'psychophysical apparatus.' There are further links here to Stanislavski, in terms of

developing the actor's awareness and readiness to perform. The use of acrobatics to develop the actor's onstage working condition is tied to such Stanislavskian tropes as control, peace of mind and absence of busyness. Droznin also explores the specific application of acrobatics in performance by discussing the difference between acrobatics in stage schools and as an athletic discipline. The student actor should employ his acrobatics training as a means of developing his 'physical apparatus of embodiment' as opposed to mere physical development (although this is also valuable). This subtle difference is highlighted by the dual aims of a Droznin acrobatics class, which is divided into strategic tasks (which, for example, raise an actor's self-esteem and confidence) and technical tasks (which might expand the dynamic range of the actor's movement).

The DVD comprises extensive edited workshop footage. Subtitles and title cards are employed to identify specific exercises and techniques, whilst a voiceover provided by Fedorova – alongside live sound from the workshops - serves to explain and amplify key points. It would appear that the footage has been gathered with this package in mind – there is extensive use of close-up and slow-motion filming. This careful framing ensures that the workshop footage is both relevant and accessible to the viewer. Indeed, this DVD could be used to develop and practice a Droznin-inspired workshop for actors or students. The exercises are organised into sections: preparation and stretches, locomotion, basic acrobatics with furniture/objects and partner work. The format here is linear but the DVD is divided into clearly labelled chapters, so the viewer can locate specific exercises easily. Concluding the DVD is an interview with Droznin, with Fedorova providing translation, in which he describes his earliest influences – a desire to dance to jazz music and seeing Marcel Marceau perform in 1957. Droznin also discusses his background in engineering and how this is in dialogue with his work on the mechanics of the body (which is distinct from Meyerhold's biomechanics). This interview is narrative and biographical and there are number of illuminating vignettes relating to Droznin's artistic development from the insightful (the collaboration which he formed with the initially insular and reluctant jazz musicians) to the humorous (navigating a beuroccracy whereby in order to gain the Diploma in Theatre required to teach at a stage school, he was made to enrol as a first year student on the same course which he was teaching!)

This DVD/booklet blends practical and theoretical, primary and secondary sources to provide a rich resource on Droznin and his work. It has great potential for use as a teaching or training tool. The mixed-media format also represents an example of best practice in communicating practical/physical knowledge and ideas – and suggests a model for the documentation of practice-research. The most logical application is an aid in running Droznin-inspired courses or workshops, probably in groups owing to the nature of the exercises.

«Физический тренинг актера» Андрея Дрознина («Раутледж»)

Рецензия Дэвида Мэттьюза

«Физический тренинг актера» Андрея Дрознина – мультимедийное введение в деятельность педагога, представляющее собой DVD с видеозаписью мастер-классов и интервью, а также сопроводительный буклет с двумя статьями на английском языке и предисловием Пола Аллена, задумавшего и осуществившего этот проект. Мастер-классы, записанные на видео, проходили в Кентском университете в 2009 г., и в них участвовали студенты колледжа Роуз Бруфорд. Вела мастер-классы Наталия Федорова; она же переводила интервью с Дрозниным, вошедшее в это издание.

«Физический тренинг актера» выпущен издательством «Раутледж».

Андрей Дрознин – режиссер и педагог сценического движения, чья оригинальная комплексная система актерского обучения сочетает биомеханику Мейерхольда с методом Станиславского; испытала она влияние и других режиссеров и практиков театра. Деятельность Дрознина началась в 1960-е гг. в СССР, а теперь его карьера стала международной. Он является соучредителем Международного центра по сценической пластике в Москве, а также профессором сценического движения Школы-студии МХАТ и Театрального института им. Бориса Щукина.

В своем предисловии к буклету Пол Аллен говорит о тематическом контексте деятельности Дрознина. Современная тенденция такова: те, кто занимается актерским искусством, теряют контакт со своим телом, а также перестают осознавать, *что* есть ремесло/ мастерство в сценической деятельности. Это связано с техническим прогрессом и с тем обстоятельством, что мы все меньше полагаемся на собственное тело в качестве орудия труда. Подход Дрознина одновременно аналитический и холистический: он исследует тело с позиций человека с инженерным образованием и отмечает взаимозависимость систем (мускулы, скелет и т.д.). Дрознин также заимствует и гармонично объединяет методики Станиславского, Мейерхольда и других практиков театра. В

«практических статьях» педагог сам формулирует эти идеи. Первая статья, «Место и роль физического тренинга в совершенствовании пластической культуры актера», знакомит нас с ключевой темой деятельности Дрознина – необходимостью избавиться от зажимов и тормозов, присущих телу. Это достигается комплексным тренингом. Примером такой работы являются идеи Станиславского о психическом и физическом аспектах действия, откуда Дрознин выводит концепцию «психофизической целостности». Холистический аспект является ключевым: по мнению педагога, «у актерского организма нет ни одного свойства, способного развиваться независимо от других свойств». Статья завершается подробным планом мастер-классов и упражнений «Физический тренинг актера», позволяющим привязать абстрактную теорию к конкретным практическим достижениям. Построенный на девяти ключевых темах (гибкость, сила, выносливость, скоростная подготовка, координация движений, равновесие, суставно-мышечная память, ловкость и дыхание), этот раздел является самостоятельным и весьма ценным источником для актеров. Вторая статья буклета посвящена сценической акробатике в физическом тренинге актера по методике А. Дрознина. Педагог рассуждает о дополнительных требованиях, которые акробатика предъявляет качеству актерского движения, и о «психофизическом аппарате». Возникают дальнейшие связи со Станиславским в том, что касается актерского понимания и готовности к действию. Использование акробатики для поддержания актера в форме связано с такими понятиями Станиславского, как контроль, душевное спокойствие и отсутствие суетливости. Дрознин также рассматривает конкретные случаи применения акробатики, обращая внимание на различия между акробатикой в театральных школах и акробатикой как атлетической дисциплиной. Студент, изучающий актерское мастерство, должен использовать свои акробатические навыки, чтобы развить «физический аппарат воплощения», а не просто для физического развития (хотя и оно имеет значение). Эта тонкая грань подчеркивается двойными задачами акробатического класса Дрознина: они подразделяются на стратегические задачи (к примеру, направленные на повышение актерского самоуважения и уверенности в себе) и на технические задачи (способствующие расширению динамического диапазона актера).

На DVD представлен обширный материал, смонтированный из видеозаписей мастер-классов. Субтитры и заголовки используются для обозначения конкретных упражнений и методик, а закадровый голос Федоровой (вместе со звукозаписью самих мастер-классов) призван разъяснить и подчеркнуть основные темы. Судя по всему, видеозаписи осуществлялись специально для выпуска этого издания: здесь много крупных планов и замедленной съемки. Благодаря такому тщательному подходу к съемке, записи мастер-класса содержательны и удобны для просмотра. По сути дела, этот диск можно использовать с целью проведения мастер-класса для актеров или студентов по методике Дрознина. Упражнения делятся на несколько частей: подготовка и

растяжки, активное движение, основы акробатики с мебелью /объектами и работа с партнером. Формат здесь линейный, но материалы на DVD поделены на четко обозначенные главы, чтобы зрителю было удобно искать нужные ему упражнения. Заключительным материалом на диске стало интервью с Дрозниным (перевод осуществлен Федоровой), в котором педагог рассказывает о том, что повлияло на него в начале его карьеры: это и желание танцевать под джазовую музыку, и выступление Марселя Марсо, увиденное в 1957 году. Дрознин также говорит о своем инженерном образовании и о том, как оно соотносится с его исследованием механики тела, отличающимся от биомеханики Мейерхольда. Это интервью подано в форме рассказа и содержит биографические детали, в том числе ряд увлекательных эпизодов художественного развития Дрознина: от познавательных (сотрудничество, которое педагогу удалось завязать с джазовыми музыкантами, изначально замкнутыми и нелюдимыми) до юмористических (блуждание по дебрям бюрократии – чтобы получить диплом по театральному мастерству, необходимый для преподавания в театральном институте, Дрознин был вынужден поступить на тот самый первый курс, где сам преподавал!).

В DVD/буклете сочетаются практические и теоретические, первичные и вторичные источники, дающие подробную информацию о Дрознине и его работе. У этого издания – огромный потенциал для использования в преподавании и тренинге. Мультимедийный формат издания является лучшим примером того, как можно передавать практические/ физические знания и идеи, а также образцом документации практического исследования. Логичнее всего было бы использовать «Физический тренинг актера» для проведения курсов или мастер-классов по методу Дрознина. Возможно, такие занятия должны быть групповыми, исходя из характера упражнений.

Victory over the Sun: the first Futurist Opera
edited by Rosamund Bartlett and Sarah Dadswell
(University of Exeter Press)

Reviewed by Kevin Stephens.

This collection of source materials and essays documents the curious anti-opera *Victory over the Sun*, staged in St Petersburg's Luna Park in December 1913, with music by Mikhail Matiushin, libretto by Aleksei Kruchenykh, prologue by Viktor Khlebnikov and designs by Kasimir Malevich. It was the first futurist opera and very nearly the only futurist opera, only Pratella's *L'Aviatore Dro* of 1920 adding to the limited canon. A context-setting introduction by the editors is followed by a substantial collection of texts and scores including a facsimile of the original

published libretto, a full annotated translation by Rosamund Bartlett (quite different, especially in the prologue, from a 1971 translation), a transcription of the music (of which more later), biographies of the creators and some contemporary criticism. The most substantial section is the essays encompassing a wide variety of viewpoints and extending up to the 1999 Barbican production of the opera as part of its *Romance and Revolution* St Petersburg festival, which inspired the production of this book.

Though this 'opera' has made a big impact in the worlds of visual arts and futurism in general, its impact on the somewhat enclosed world of opera has been limited. The main opera reference books fail to mention it, or even futurism, and music reference books do only a little better. Hardly surprising when all that survives of its music is a few bars of Matiushin's original music printed in the libretto plus a transcription of the rest of the music (fifteen pages) by Matiushin's pupil Maria Ender which Catja Gaebel, in her excellent chapter on the music, assesses as “doubtful that [it] is a true transcription of the original score”.

This makes the chapter by Margareta Tillberg, *Be a Spectator with a Large Ear*, which examines the opera in the light of Matiushin's experiments and theories about sound, colour and vision, doubly useful. Matiushin was an artist as well as having a 30-year career as a professional violinist. Tillberg examines the opera as a 'public laboratory experiment' which begins with a spotlight pointing straight at the audience from the stage thus inducing after-images on the retina. This was intended to “make visible the 'path' of the image and its 'route of transformation' from the exterior world to the interior of the brain”. Matiushin hoped that this would “lead to new forms of artistic experience”. The theory is fascinating and well expounded, but there remains the slight problem that most of the research mentioned here seems to have happened *after* the opera rather than before.

Tillberg has a neat conceit, relating the black-and-white abstract sets by Malevich to charts in Goethe's *On Colour Theory* of 1810. These sets are acknowledged in John E. Bowl's chapter *Darkness and Light* as the precursors of Malevich's famous *Black Square* and *Black Circle* of 1915 and thus of suprematism, and he relates the black circle to the total eclipse of the sun, a different kind of victory over our life source.

Christina Lodder in her chapter *Kazimir Malevich and the Designs*, helped by lavish illustrations of Malevich's sketches in black and white (the sets) and colour (the costumes) plus two press photographs of the original production, provides detailed analysis and creates an effective image of how the original must have looked.

Aurora Egidio has some fun with the relationship between Russian futurism and the initial Italian variety. Marinetti, the author of the original *Futurist Manifesto* of 1909 visited Moscow and St Petersburg in 1914. It seems there was little meeting of minds, rather a mutual mistrust tending to rivalry, even though Marinetti's lectures were wildly successful, attracting large audiences, as had *Victory over the Sun* a few months earlier. Certainly Matiushin's music had nothing to do with the *intonarumori* or noise machines developed by the Italian futurist Luigi Russolo as his vision of the future of music.

The Italians, though making waves in visual art, poetry and instrumental music, had made little impact on the world of the theatre, despite ambitious aims. Here the Russians were definitely innovators, though in their self-marketing they uninhibitedly borrowed the Italian techniques of provocative futurist evenings, intensive leafleting and the creation of scandal. All this helped secure full houses for the rather expensive opera tickets, as described by co-editor Sarah Dadswell in her entertaining chapter, *Branding the Futurists*. Part of the futurists' theatrical intent was to make the audience part of the performance. As Dadswell describes it, many of the audience were “already buoyed up for Futurist shenanigans and scandal. [...] they responded to *Victory over the Sun* with laughter, whistling, heckling and swearing, their noise at times drowning out the sound on stage”.

Michaela Böhmig (translated by Rosamund Bartlett), gives a detailed analysis of the opera and explores its literary background, including its cubist connections whilst Robert Leach is incisive in his discussion of the work's distinctive dramatic approach. There are two valuable chapters on the background of Russian theatre by Murray Frame and Laurence Senelick.

The documentary evidence of the first production, text, music, set and costume

designs, form the backbone of this superbly produced book, leading inevitably to the final chapter, a conversation on the 1999 Barbican production between Sarah Dadswell, its director Julia Hollander and composer Jeremy Arden. The production was a re-imagining of the original rather than an attempt at recreation, especially the music which Arden created afresh as Matiushin's fragments were, in his eyes, “pretty conventional”, though the original text in Bartlett's translation was used and the overall aim was equally to involve and shock the audience.

Futurism was all about overturning the existing order and reflecting in the arts an exciting new age of machinery, electricity and power. In *Victory over the Sun* there appears a character called strong man of the future. Italian Futurism sadly became entangled with the future strong man Mussolini, whilst in post-revolutionary Russia another kind of strong man emerged, Josef Stalin. A rather sad chapter by Anna Wexler Katsnelson describes how Malevich hung on to the radical image of the black square, originating in this opera, through all the changes in style forced on him by Socialist Realism, right up to his death in 1935. Matiushin seems to have survived the relentless purges through his researches into human perception. One wonders what the author Kruchenykh, who survived “in obscurity” until 1968, made of the man of steel, and just how he survived when so many other radical artists fell. Despite his obscurity Kruchenykh provides probably the best chapter, a full description and analysis of the opera, dating from 1960.

«Победа над Солнцем»: первая футуристическая опера
Под редакцией Розамунд Бартлет и Сары Дадсуэлл
(Издательство университета Экзетера, 2012: ISBN 978 0 85989 839 3)

Рецензия Кевина Стивенса

Этот сборник статей и материалов посвящен необычной анти-опере «Победа над Солнцем», поставленной в петербургском Луна-парке в декабре 1913 года; музыка Михаила Матюшина, либретто Алексея Крученых, художественное оформление Казимира Малевича. Это была первая и практически единственная футуристическая опера, ведь только еще одно произведение – «Авиатор Дро» Прателлы (1920) – можно отнести к столь редкому канону. Сборник открывается вступлением, в котором редакторы-составители рассказывают о контексте возникновения оперы, затем следует значительный корпус литературных и нотных текстов, в том числе факсимиле опубликованного оригинала либретто,

полный аннотированный перевод, выполненный Розамунд Бартлет, транскрипция музыки (подробнее об этом ниже), биографии создателей и работы современных критиков. Наиболее существенным представляется раздел статей, где освещен широкий диапазон материалов, вплоть до постановки оперы в Барбикан-центре, осуществленной в 1999 г. в рамках фестиваля на петербургские темы «Романтика и революция» и вдохновившей авторов на создание этой книги.

Хотя «Победа над Солнцем» внесла большой вклад в изобразительное искусство в целом и футуризм в частности, ее влияние на в общем-то закрытый мир оперы оказалось невелико. Основные оперные указатели не упоминают ни о ней, ни о футуризме, да и в музыкальных справочниках ситуация не намного лучше. Стоит ли удивляться, что в музыкальном плане от этой оперы остались лишь несколько тактов оригинальной партитуры Матюшина, включенных в либретто, плюс транскрипция остальной музыки (пятнадцать страниц), осуществленная ученицей Матюшина Марией Эндер. В своей прекрасной главе Катя Гебель пишет: «Сомнительно, что это подлинная транскрипция оригинальной партитуры».

В связи с этим вдвойне полезной представляется написанная Маргаретой Тильберг глава «Будь зрителем с большим ухом», где опера исследуется в свете экспериментов и теорий Матюшина, посвященных цветовому зрению. Помимо того, что Матюшин в течение тридцати лет был профессиональным скрипачом, он еще и художник. Тильберг рассматривает оперу как «публичный лабораторный эксперимент». Начинаясь он так: прямо на публику со сцены был направлен прожектор, чтобы вызвать последующее появление на сетчатке ярких изображений. Таким образом, создатели спектакля стремились «сделать видимым “путь” образа и его “маршрут преобразования” по пути из внешнего мира внутрь мозга». Матюшин надеялся, что это «приведет к новым формам художественного опыта». Теория увлекательна и хорошо изложена, но есть одна загвоздка: большинство исследований Матюшина, упомянутых в этой главе, проводились уже *после* этой оперы, а не до нее.

Тильберг выдвигает изящную концепцию, связывающую черно-белые абстрактные декорации Малевича с таблицами из книги Гете «К теории цвета» (1810). В своей главе «Тьма и свет» Джон Боулт пишет об этих декорациях как о предвестии знаменитых работ Малевича «Черный квадрат» и «Черный круг» (1915), а следовательно, и супрематизма. Боулт связывает черный круг с полным солнечным затмением, иным вариантом победы над источником нашей жизни. Кристина Лоддер в главе «Казимир Малевич и эскизы», щедро проиллюстрированной черно-белыми эскизами декораций и цветными – костюмов, а также двумя фотографиями первой постановки, взятыми из периодики, создает эффектный образ того, как должна была выглядеть постановка с черно-белыми декорациями, меняющимися в каждой сцене благодаря цветному освещению.

Аурора Эгидио не без удовольствия рассмотрела отношения между футуризмом в России и предшествовавшей ему итальянской разновидностью. Маринетти, создатель первого «Манифеста футуризма» (1909), посетил Москву и Санкт-

Петербург в 1914 году. Похоже, единства взглядов у русских и итальянских футуристов не возникло, скорее, было взаимное недоверие, переходящее в соперничество, несмотря на то, что лекции Маринетти пользовались шумным успехом и собирали огромную аудиторию – подобно тому, как это было с «Победой над Солнцем» несколькими месяцами раньше. Безусловно, между музыкой Матюшина и «интонарумори» или шумовыми модуляторами, разработанными Луиджи Руссоло и отражавшими его представление о будущем музыки, не было ничего общего.

Хотя итальянцы и были возмутителями спокойствия в сфере изобразительного искусства, поэзии и инструментальной музыки, их влияние на мир театра – при всех их амбициях – оказалось весьма невелико. В этой сфере безусловными новаторами стали русские; при этом для продвижения своего искусства они свободно заимствовали итальянские технологии футуристических вечеров с элементами провокации, активной раздачи листовок и создания скандала. Все это помогало собирать полные залы, хотя билеты на оперу стоили недешево, судя по тому, что пишет соредактор издания Сара Дадсуэлл в своей увлекательной главе «Продвижение футуристов». Отчасти театральные намерения футуристов заключались в том, чтобы зрители стали участниками представления. Как пишет Дадсуэлл, многие зрители были «уже разогреты и готовы к футуристическим проделкам и скандалу. [...] они реагировали на “Победу над Солнцем” со смехом, свистом, выкриками и руганью, и этот шум порой перекрывал звуковой ряд спектакля».

Михаэла Бемиг (перевод Розамунд Бартлет) представляет нашему вниманию подробный анализ оперы и изучает ее литературный контекст, в том числе связи с кубизмом. Кристина Лоддер столь же детально анализирует эскизы Малевича, а Роберт Лич проникательно пишет о самобытном театральном методе постановки. Здесь также представлены две важные главы Мюррея Фрейма и Лоренса Сенелика, воссоздающие русский театральный контекст.

Документальные свидетельства первой постановки – текст, музыка, эскизы декораций и костюмов – формируют основу этой прекрасно изданной книги, и, конечно же, подводят нас к заключительной главе, где постановку Барбикан-центра (1999) обсуждают Дадсуэлл, режиссер Джулия Холландер и композитор Джереми Арден. Это был скорее спектакль по мотивам русской постановки, нежели попытка ее реконструкции. Например, Арден написал совершенно новую музыку, поскольку сохранившиеся фрагменты партитуры Матюшина показались ему «довольно традиционными». При этом был использован текст оригинала, переведенный Бартлет, также не отказались авторы спектакля и от идеи вовлекать и шокировать зрителя.

Футуристы стремились свергнуть существующий строй и старались приблизить удивительную эпоху машин, электричества и новых возможностей. «Победа над Солнцем» и являет нам такого сильного человека будущего. Итальянский футуризм, к сожалению, оказался связан с сильным человеком Муссолини, тогда как в послереволюционной России появился другой сильный человек – Иосиф Сталин.

В своей довольно грустной статье Анна Векслер Кацнельсон рассказывает, что

Малевич не отказывался от радикального образа черного квадрата, впервые возникшего в этой опере, до самой смерти в 1935 г., несмотря на все изменения стиля, к которым его принуждал социалистический реализм. Композитор Матюшин, по-видимому, уцелел благодаря своим исследованиям человеческого восприятия. Поневоле задаешься вопросом, как воспринял сталинского человека во власти автор либретто Крученых и как он, скончавшийся «в забвении» в 1968, смог выжить в то время, когда многих экспериментальных художников уничи