

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА

Н. В. ДЕМИДОВ

Книга четвертая

**ТВОРЧЕСКИЙ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
ПРОЦЕСС НА СЦЕНЕ**

Санкт-Петербург
2007

ББК85.33(2Р){5}
ДЗО

Демидов Н. В.

ДЗО Творческое наследие. Т. 3. Кн. 4: Творческий художественный процесс на сцене / Под ред. М. Н. Ласкиной. - СПб.: Нестор-История, 2007. - 480с, [16] с. ил.

15ВИ
978-5-98187-199-3

Книга продолжает публикацию творческого наследия крупнейшего деятеля русской театральной педагогики режиссера Н. В. Демидова (1884-1953). В настоящий том вошла работа «Творческий художественный процесс на сцене». В ней ставятся и исследуются такие вопросы, как возникновение «эмбриона» роли и его развитие, вопросы перевоплощения, становление «образа», взаимоотношения актера и «образа». Круг исследования Н. В. Демидова касается как «высшего пилотажа» (по его выражению) в творчестве актера, так и общих вопросов философско-теоретического характера.

Работа над книгой не была окончательно завершена автором. Публикуемые архивные материалы — отдельные главы, подготовительные заметки и наброски к будущему подробному изложению затрагиваемых вопросов. Тем не менее, они дают богатую пищу для педагогической и исследовательской работы людям, занимающимся этими проблемами, а также практикам театра.

ББК 85.33(2Р){5}

15ВК 978-5-98187-199-3 © М. Н. Ласкина, составление, подготовка текста, примечания, 2007

©Л. Е. Миллер, художественное оформление, 2007

© Санкт-Петербургская государственная
Театральная библиотека, 2007

© Издательство «Нестор-История», 2007

Тематическое богатство и обширность архивных материалов Н. В. Демидова заставляют третий том его «Творческого наследия» разделить на две части: Основной том, вместивший материалы к 4-й книге — «Творческий художественный процесс на сцене», и Дополнительный том. Последний будет состоять из материалов к 5-й книге — «Теория и психология творчества актера аффективного типа» и раздела, включающего переписку Демидова, его газетную статью, доклад на заседании секции ВТО и заметки общего характера.

Область, исследуемая здесь Демидовым (пути к достижению высших проявлений в творчестве актера), еще «целинная», но в свете бурного развития физиологии, психологии и других наук — так много обещающая, что Демидов, предвидя это, все свое внимание в последние годы жизни сосредоточил именно в данном направлении.

Ему уже мало его «этюдной техники», как элементарной «грамоты» актёра — хотя значение её, по убеждению Демидова, велико: без усвоения её и постоянной в ней тренировки не будет творческого процесса на сцене. Но только «грамоты» — совершенно недостаточно. Цель Демидова — художественное совершенство! А без неизменной направленности к идеалу, без владения приемами «высшей психотехники» актера подлинно ХУДОЖЕСТВЕННОЕ творчество, а тем более высокие достижения в нем невозможны. Выдающиеся актеры аффективного типа интуитивно ли, сознательно ли, но пользовались и пользуются такими приемами. Задача — выявить их, изучить законы, по которым эти приемы «работают», и найти пути овладения ими. Такова цель Демидова, и Демидов с вдохновенным энтузиазмом движется в своих исследованиях все дальше и дальше. По его признанию, он хотел бы работать над следующими книгами «не спеша», погружаясь в каждый вопрос так, как он умел это делать — всесторонне, глубоко и непременно диалектически. И работа шла, но... для такой работы, увы, ОДНОЙ жизни не хватает.

И все же в архиве остались богатые плоды его усилий. Материалы, собранные в третьем Основном и Дополнительном томах, представляют из себя в большинстве своем записи возникавших «по дороге» мыслей автора. Он фиксировал их на отдельных листочках и в дальнейшем намеревался развить подробно, снабдив конкретными фактами из своей педагогической и режиссёрской практики, из собственных впечатлений от увиденного в театрах, а также фактами, почерпнутыми из истории театра. Кое-что из этого уже сделано. Некоторые вопросы уже развиты им, и записи превращены в наброски целых глав будущих книг, другие — порой повторяясь, варьируются и анализируются в более пространственных заметках.

В результате читатель становится свидетелем и даже как бы соучастником процесса созревания каждой мысли исследователя. Этому способствует всегда очень живая форма изложения проблемы. Мы оказываемся

втянутыми то в доверительный разговор автора с читателем, то в спор с незримо присутствующим оппонентом, а то и в диалог автора с самим собой, задающим самому себе новые вопросы, чтобы достичь истины. Такая форма изложения облегчает восприятие читателем мысли автора и в то же время помогает диалектическому методу рассмотрения затронутого вопроса.

Эмоциональная окрашенность изложения, разговорность языка — вот стиль Н. В. Демидова.

Порой эмоциональное напряжение выливается в лирическое отступление — авторский монолог, проникнутый искренней любовью к театру, к творчеству актера, болью за его нынешнее (уже тогда, пятьдесят с лишним лет тому назад!) состояние и заботой о его будущем. Кажется, что эти строки написаны сегодня — так актуально все то, что предчувствовалось и беспокоило Демидова.

Хотя архивные материалы, о которых идёт речь, частично и собраны самим Демидовым по отдельным темам, однако собрать их в две самостоятельные книги, как было задумано автором, очень нелегко. Не только потому, что они еще не представляют из себя единого последовательного изложения материала. Трудность эту испытывал, по-видимому, и сам Демидов. В архиве находится несколько вариантов плана будущих книг. Ясно, что автор еще не пришел к окончательному решению не остановился окончательно на каком-либо из вариантов. Еще шел процесс созидания, рождения книг. По существу, они еще им не написаны. При таком положении принять работу из рук автора и завершить композиционную структуру его книг - дело весьма трудное и ответственное. И тем не менее, нам хотелось, чтобы даже в таком, неотшлифованном виде, материалы могли бы стать доступными читателю.

Сам Демидов объясняет трудность композиционного построения книг так: «...чтобы сделать сложный (и неуловимый словом) [творческий] процесс более понятным и осязаемым, приходится, во-первых, рассматривать его с разных сторон, и, во-вторых, выхватывать из него по отдельности закон за законом и описывать их, как будто бы они существуют самостоятельно, независимо и отдельно (чего на самом деле нет, конечно). Приходится понятия и представления, по природе лежащие рядом и без начала и конца взаимно друг друга обуславливающие и друг друга пронизанные, расположить в известном порядке, последовательности и доказательно связать между собой».

Составители и пытались следовать этим правилам, установленным для себя Демидовым, стараясь держаться как можно ближе к наметкам планов, оставленных автором. При этом необходимо ещё раз настоятельно напомнить читателям, что подготовительные материалы к книгам писались Демидовым в разные годы и предназначались в этом виде пока ещё, главным образом, для дальнейшей работы над ними.

Следует особо отметить, что Демидов своими исследованиями и находками, заключёнными в этих материалах, даст плодотворяющий толчок к собственным размышлениям и поискам читателя. Он намечает новые пути и

направления дальнейших возможных исследований. Одна из глав названа им «О технике эксперимента». Так Н. В. Демидов незримо протягивает нам руку, надеясь на нас и веря, что не останется без нашего деятельного ответа.

В заключение считаю своим долгом особо отметить участие в работе над изданием трудов Н. В. Демидова второго составителя — недавно ушедшего из жизни замечательного артиста Олега Георгиевича Окулевича. Один из ближайших учеников Н. В. Демидова, верный и убежденный последователь его «школы», впитавший «в плоть и кровь» ее творческие принципы, Олег Георгиевич достигал высоких результатов в своей работе. Такие его роли, как Гамлет, Отелло, Раскольников, Иван Грозный, Борис Годунов, Карандышев, Протасов, Альберт Эйнштейн, Джордано Бруно и многие другие получили признание прессы и товарищей по сцене и, как показывает жизнь, остались в памяти у многих, видевших их.

В течение длительного времени Олег Георгиевич вместе со мной был не только хранителем архива Н. В. Демидова, но и активным пропагандистом идей своего учителя. Большую работу он проделал по предварительной подготовке материалов архива к их изданию.

До конца моих дней мне будет остро не хватать не только любимого мужа, верного друга, но и умного, талантливейшего участника общего, дорогого для нас дела.

Мне бы хотелось посвятить свою работу по подготовке этой книги светлой памяти Олега Георгиевича Окулевича.

Март 2007 г.

М. Ласкина

ТВОРЧЕСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРОЦЕСС НА СЦЕНЕ

Логика доказывает, а интуиция творит...

Анри Пуанкаре

ВСТУПЛЕНИЕ

Дело театра и, в особенности, актера — хоть интересное, но трудное. Об этом вы узнаете кое-что из этих книг. Главное же мы не всегда, по правде говоря, включая и специалистов, имеем в виду всю глубину нашего невежества, когда дело касается тонкого, сложного и пугливого творческого процесса.

Нам, театральным деятелям, будь это режиссер, педагог или актер, нужна, как и всякому человеку дела, ясность утонченного инстинкта (или, говоря определеннее, — изощренность и точность творческих автоматизмов), а не познания, передаваемые словами.

И вот, чтобы сделать сложный (и неуловимый словом) процесс более понятным и осязаемым, приходится, во-первых, рассматривать его с разных сторон. И, во-вторых, выхватывать из него по отдельности закон за законом, описывать их, как будто они существуют самостоятельно, независимо и отдельно (чего на самом деле нет, конечно). Приходится понятия и представления, по природе лежащие рядом и без начала и конца взаимно друг друга обуславливающие и друг другом пронизанные, расположить в известном порядке последовательности и доказательно связать между собой.

Для одних <читателей> приходится говорить, обращаясь к ним на непривычном для них языке о знакомых им понятиях и ощущениях, а обращаясь к другим, — на языке им привычном, о малознакомом им душевном процессе.

Дело осложняется еще и тем, что у «специалистов» многие общепринятые в театре слова так заболтались, и истинное их содержание настолько выветрилось или изменилось донельзя, до неузнаваемости (часто извратилось), что о каждом из этих слов приходится снова договариваться.

Цели всех этих книг:

1. Разъяснить старое.
2. Поделиться опытом и передать уже найденное и проверенное.
3. Заинтересовать и увлечь на новые открытия.
4. Познакомить неспециалистов в более или менее усвояемой форме с самой сутью театрального искусства: творческим процессом актера.

Таким образом, книги эти не только для специалистов.

Нет такого искусства, о котором бы так охотно и с такой беззаботной легкостью рассуждали бы решительно все.

Вероятно, это происходит оттого, что совсем не видны трудности актерской техники: люди ходят, сидят, говорят, жестикулируют, имеются, радуются, печалются — что же тут особенного и что тут не понимать? И каждый изрекает такие категорические суждения, как будто он превеликий знаток и специалист в театральном деле и особенно, больше всего, — в творчестве актера.

Поэтому не будет лишним, если любители театра, а также работники его узнают несколько больше того, что они знали до сих пор по главным и основным вопросам театра, и узнают несколько вернее.

По мнению Станиславского, весь творческий процесс состоит из элементов; внимание, хотение, круг, излучение, общение, воображение, фантазия, действие, свобода мышц, приспособление, сквозное действие и прочее. Система его состоит в выработке каждого элемента по отдельности и в применении, в использовании каждого выработанного элемента и в соединении элементов.

У меня вся «система» заключается в умении не мешать возникшему процессу, в умении подбросить горючее, а также использовать то, какое есть сейчас.

Так обставить себя, чтобы произошло самовозгорание. Словом, не претендуя на роль Господа Бога или, по крайней мере, Великого алхимика и мага, я ограничиваюсь ролью садовника, знающего условия, при которых происходит прозябание семени и его дальнейшее развитие и рост.

Ничего похожего на «элементы творческого процесса» нет в моих: «пускайте», «не торопитесь», «подсказах», «свободе мелких движений», «задании», особенностях «начала», «пусть оно», «отпусканиях», «неперестройках» и даже в «дыхательной технике» или «периферийности и глубине».

Как возникла эта новая теория и гипотеза

При каких обстоятельствах возникает новая более или менее значительная гипотеза?

Обыкновенно, при одном из двух: или при неожиданном обогащении данной науки новым крупным фактом, или при явной неудовлетворительности господствующих в ней сейчас теоретических представлений и построений.

В нашем случае сыграли свою роль факты того и другого порядка.

А также и неудовлетворительные показатели практической проверки господствующих теорий.

Что было раньше — трудно сказать. Пожалуй, раньше — практические находки.

В основе всякой «системы», как бы она ни открещивалась от теоретизирования, всегда лежит теория, гипотеза и философия. Создатель «системы» может этого не хотеть, не подозревать, говорить, что здесь одна

только практика и нет теории — все равно, если взглядеться и вдуматься, в основе ее — всегда гипотеза, всегда теория и всегда философия.

Гипотеза, лежащая здесь, твердо могу сказать, новая и верная. Доказательством того, что новая — гонения на нее, а что верная — практическая проверка.

Не в предисловие ли это к книге о «технике»?

Чтобы победить и окончательно подчинить себе природу, мы должны вывести все тончайшие ее законы и уметь ими пользоваться. Нельзя идти против этих законов, ими надо пользоваться. Мы летаем по воздуху, преодолевая силу своей тяжести, только пользуя эту же силу тяжести. Она же и дает нам быстроту. Воздух, который нас «не пропускает», — является средой, которая нас поднимает и держит. Не будь мешающего нашему полету воздуха, мы и не поднялись бы от земли — нам не за что было бы «держаться».

Парадоксально, но верно будет сказать: «Чтобы подчинить себе природу, надо в совершенстве подчиниться ей».

Все найденное дает много сейчас и, кроме того, обещает при своем развитии, в будущем дать еще больше.

Напутственное заключение.

Мысль, заимствованная у Рескина:

Земля, которую мы попираем ногами, состоит из глины, песка, сажи и воды. Если бы природа доводила каждую из этих составных частей до совершенства, то глина была бы фарфором и могла бы служить украшением королевских дворцов; и она могла бы очиститься, отвердеть, стать белой, вобрать в себя голубые, красные, зеленые или пурпуровые лучи солнечного света и сделаться опалом. Песок может побелеть, отвердеть и, пропитавшись голубыми лучами, сделаться сапфиром. Черная сажа может сделаться самым прозрачным элементом, обратившись в алмаз. Вода же... летом мы ее видим в виде капли росы, зимою она кристаллизуется в звезду. Подобно этому и самая скромная жизнь, окрасившись лучами правды, искренности, честности и милосердия, может сделаться кристаллом и драгоценным камнем чистой воды.

Подобно этому и самая скромная способность, овладев в совершенстве методом беспредельной правды, методом пускания себя, неторопливости, методом психического дыхания, асаны, единственности, — может превратиться в гениальную вдохновенность. И создавать предельно прекрасные и совершенные вещи.

Гениальные достижения в искусстве были не потому, что была наука и техника этого дела, и люди ею овладели. Наоборот, ничего не было, были только способности, инстинкты и вопреки всему, люди отыскивали свою технику.

У гениев иногда техника была и слабая (Толстой о Бальзаке: «Писать он не умел, но был гений!»).

В чем гениальность? Не в данных и не в темпераменте а в том, что они нашли пути. (Ермолова в Галотти — еще не Ермолова, а только блестящие обещания.)

Возьмите их приемы, и вы сделаете то же, может быть и больше, вам ведь легче — искать нечего — все найдено. «Найти» динамо-машину трудно, для этого нужен Фарадей, а построить ее теперь — пустяки, это в силах любого самого захудалого инженеришки.

Встаньте на путь и идите как Стеша Герцог, — и вы превзойдете Мочалова и Ермолову.

В предисловие.

Об изобретениях. 10.111.43 г.

Что была жизнь на земле до открытия огня? Что была жизнь на земле до открытия железа? А там — до первой машины?

Каждое такое крупное изобретение переворачивает всю земную людскую и животную жизнь.

Наше искусство все еще находится в периоде каменного века. Техника творчества актера — на самых первых ступенях младенческого существования...

Такое изобретение, как эмоционально-синтетическое мышление, и овладение им способно перевернуть все искусство актера. Теперешнее наше искусство предстанет перед нами во всей жалкости своего состояния. Будет смешно называть его искусством. Не будем верить, что это называлось когда-то искусством.

Так же, как теперь каменные топоры.

Те, кто хочет продвигать искусство вперед, должны подумать именно об изобретении нового. О новых находках.

Есть еще путь: предельное усовершенствование старого. Дело в том, что когда приходишь до предела и овладеваешь им самим, то этим самым переходишь за предел — Делаешь шаг и в новую область. (См. еще «Техника эксперимента».)

К предисловию.

Благодарность всем тем не названным критикам, которые иногда по плохому пониманию дела, иногда по личной неприязни придирались к какой-либо мысли или слову и начинали городить около него целые горы, думая при этом погрести меня всецело и навеки. Не шутя, я многим обязан этим людям: иногда они давали мне понять, что, очевидно, эта мысль действительно плохо

изложена и надо найти для нее другую форму или убрать ее отсюда в другое место. Иногда они заставляли задуматься, и это приводило к более глубокому и более неожиданному решению вопроса (но в том же направлении). Иногда же еще сильнее утверждало в том, что все у меня верно, и вслед за этим вырывались новые мысли, еще более смелые, и лились, смывая на пути мою собственную чрезмерную осторожность, связывавшую полет настоящей истины.

К предисловию.

Пожалеть о том, что далеко не все писалось на природе, что большая часть писалась между делом, в городской обстановке, в состоянии утомления. И как резко выступают страницы, написанные на море или в лесу.

Глава 1

О РАЗЛИЧИЯХ В ТЕХНИКЕ АКТЕРОВ

Воздействие театра на зрителя складывается из многих слагаемых. Это и актер, и автор, и режиссер, и художники, музыкант и осветители, само помещение театра, его уютность, удобство или пышность. Это обслуживающий персонал, даже буфет, вешалка и, наконец, подбор публики.

Каждое из этих и многих других пропущенных слагаемых имеют свое место и делают свое дело.

Но самое главное, самое важное — это все-таки актер. Как бы ни был плох сам театр, пусть совсем нет режиссера, но если здесь играет Дузе — вы забываете все.

Правда при теперешней, все нарастающей технике режиссера иногда и слабый состав актеров может произвести впечатление коллектива, составленного из талантливых мастеров, но по-настоящему это бывает только тогда, когда режиссер не только вымуштрует и выдрессирует исполнителей, как марионеток, а пробудит в них актера-художника. Ибо он знает, что перед публикой играть все-таки будет не он, не режиссер. А тот, кто будет играть, должен быть вооружен с ног до головы.

И такой режиссер вкладывает в актера весь свой талант, всю свою культуру, весь вкус, весь темперамент — индуцирует его, и... посредственность превращается в художника.

Об этом трогательном обмане, этом самопожертвовании, этом самозаклании публика в огромном большинстве своем и не догадывается... А между тем. если уйдет или умрет такой режиссер, не оставив вместо себя

достойного преемника, — время не замедлит обнаружить истинную Ценность материала, из которого этот мастер умудрялся высекать искры.

Я веду к тому, чтобы сказать: главное и самое важное лицо в спектакле — актер. Нет его — нет в спектакле силы, нет сердца, нет жизни. Есть он — все отходит на третий, на десятый план.

Есть разные люди. Психолог делит их на множество групп.

В зависимости от этих отличий, а также от своеобразных качеств специфических актерских способностей (см. т. 1. Типы актера), от учителя, который обучал первым шагам молодого актера, выросло множество разнообразных школ актерского мастерства.

Основным их различием является отношение актера к своей технике, а, в связи с этим, и поведение актера на сцене. Все актеры хотят завладеть зрительным залом, но действуют по-разному.

Одна школа хочет увлечь зрителей подлинной правдой художественного перевоплощения и переживания актера на сцене. А для этого требуется от актера, чтобы он думал, хотел, чувствовал, словом жил на сцене как воплощаемое им действующее лицо. Другая школа считает более надежным и действенным умелый обман, подтасовку и фальсификацию. Ее прием — отвлечь внимание зрителя, запорошить ему глаза и подсунуть вместо настоящего подделку, даже не подделку, а пустышку. От актеров в этом случае требуется большая внешняя подвижность тела и лица, звучный голос и умение управлять этим своим выразительным аппаратом. Если надо, то и показывать своего рода фокусы: вызывать в зрителе впечатление душевных переживаний там, где их на самом деле нет и никогда не было.

Что касается третьего вида актерского искусства, в котором оба принципа соединены и мирно живут, поддерживая друг друга, — этот вид, хоть и самый распространенный, в сущности, не самостоятелен. Это не принцип. Это смесь двух принципов. Это эклектизм. Хуже от этого он, конечно, не делается.

**Жизнь и переживание нужно понимать, конечно, не в буквальном узком, общежитейском смысле (см. главы «Жизнь в игре», «Театральный треугольник»).*

Сравнивать основные два принципа нельзя, как нельзя сравнивать аэроплан и пароход. То и другое существует, делает свое дело и — точка.

Одному актеру свойственен первый принцип, другому — другой, третьему — смесь обоих. Можно быть великим в одном, можно в другом, можно в третьем.

Свои недостатки и достоинства у одного, свои у другого, свои у третьего*.

Зарождение техники. Натуральный ход ее развития и расщепления.

Путь примиренческий — представление.

Как (можно) себе представить шаги самоучки-актера?

Вероятно, так: до тех пор, пока я сам еще не начинал играть и не знаю, как это вообще делается, я пойду посмотреть на других, пойму, в чем дело, и что понравится постараюсь запомнить, а потом один, запершись в своей комнате или уйдя куда-нибудь подальше в лес, попытаюсь повторить то, что я видел, — воспроизвести.

А то, что мне не нравится в исполнении актеров, — попытаюсь изменить, сделать лучше. Буду пробовать так и эдак, пока мне не покажется, что вот так хорошо, нашел. Прделаю несколько раз, чтобы запомнить, чтобы получилось без труда само собой, потом соединю с тем, что мне прежде нравилось, что я уже усвоил, выучил, — теперь бы прорепетировать раз-другой с актерами, да можно и играть.

Когда же мне дается новая роль, ну, скажем, Тартюфа, которую увидеть мне сейчас нигде нельзя, и всю ее нужно создать самому, — я опять пойду в комнату или в лес. Прочту ее внимательно, буду думать: что это за роль, что же это за человек?

* Эти три принципа имеют некоторую связь с уже описанными тремя типами творчества, но полного совпадения тут нет. Причина может быть больше всего в отсутствии разработанных методов душевной техники для актеров аффективного типа.

Вероятно, это вроде Вурма из «Коварства», или же вроде такого-то моего знакомого. Подойдет ли? Прочту еще раз — нет, подходит, да не все. Ну, что ж, что не подходит, возьму от другого знакомого. И вот я знаю, что мне нужно играть.

Я знаю, на кого мне нужно быть похожим или в кого мне нужно превратиться.

Как же мне это делать?

А как делает живописец? Берет свою модель, одевает ее так, как ему нужно, ставит ее в ту позу, какую ему нужно, и рисует.

Так и тут: беру за модель своего знакомого, который похож на Тартюфа — такой же ласковый, такой же проныра, такой же тихоня, а в сущности, пошляк, циник, наглец, мошенник и почти убийца. Вспоминаю его сладкий, робкий, вкрадчивый голосок и пытаюсь говорить, подражая ему. Смотреть заискивающе в глаза, как он, кланяться и благодарить всех, где нужно и где не

нужно, восторженно ахать и покачивать головой в знак переполнения чувством восхищения...

Когда достаточно в этом напрактикуюсь, попробую подсовывать себе мольеровские слова Тартюфа. Оказывается, кое-что выходит, и очень неплохо: я уже становлюсь понемногу этим дрянным человечком. Запоминаю и стараюсь овладеть этим, сжиться с этим, а то ведь забудешь: сейчас поймал, а завтра все может и улетучиться. Проверяю себя, повторяю. Говорю или двигаюсь, а сам исподтишка слежу за собой: чтобы не пропустить, как это у меня делается. Запоминаю каждую мелочь, практикуюсь в ней, присваиваю ее.

Чем больше практикуюсь, тем более становлюсь этим Тартюфом. Во время моих репетиций наедине с самим собой до того вхожу в его шкуру или, сказать иначе: до того входит в меня этот мерзавец, что я уже и не копирую никого из моих знакомых, а чувствую: из меня самого прет то или иное душевное состояние, совсем мне в жизни как будто и не свойственное.

Тут только не зевать: все ловить, за всем следить и все сейчас же стараться повторить и запомнить, затвердить.

И так шаг за шагом роль оказывается вся найдена, пройдена и сделана.

Вот самый простой и естественный путь для человека, которого не учили какому-нибудь особому, специальному подходу к этому делу.

Вероятно, этот путь проделан почти всеми нашими крупными актерами, да и проделывается, особенно провинциальными.

И разве он плох?

Человек предоставлен самому себе и является Робинзоном, которому все приходится делать самому: и выдумывать, и проверять, и учиться на себе, и изобретать — это замечательно, это развивает самостоятельность, привычку к труду, увеличивает требовательность к себе, а вместе с этим и веру в себя.

Путь творческий, путь интуитивный.

Это начало. В дальнейшем путь неминуемо делится на две дороги.

По которой из них пойдет начинающий художник-актер, — зависит, прежде всего, от его склонности, а затем от примера окружающей его актерской среды.

Одна дорога — остаться верным своим первым побуждениям: искать и укреплять в себе самочувствие Тартюфа, его восприятие окружающего мира, его отношение к вещам, к людям и к самому себе. Но вне всяких обстоятельств, вне времени и пространства я вспомнить и почувствовать Тартюфа не могу.

Порой, чтобы вспомнить и вновь ощутить в себе какое-нибудь из его душевных состояний, мне бывает нужно принять ту или иную его позу, например, услужливо наклониться и заискивающе ласково улыбнуться, но движения, позы, мимика, интонации мне нужны только для того, чтобы вспомнить то душевное состояние, которое было соединено с ними, вспомнить и отдаться ему, то есть Тартюфу.

Другая дорога иная.

Дома такого рода прием мне удастся, но на публике я не справляюсь с собой, во мне что-то вспугивается, затормаживается: зажить, заволноваться так, как хотелось бы, не удается. И... я сдаю позиции.

Как ни соблазнительно творить, вдохновляться, «переживать» на публике, но приемы мои оказываются ненадежны. Его чувства, его душевное состояние не приходят ко мне, не завладевают мной на сцене — они ускользают от меня, они не подвластны моей воле. Что же подвластно? Внешнее выражение их.

И вот постепенно, раз от разу решительнее, я переношу свое старание на точное, строгое выполнение тех выражений чувства, которые я нашел. О чувстве я уже не думаю — это путь не надежный. Я теперь думаю только о внешних выражениях чувства, но уже стараюсь проделать все, что я нашел один в своей комнате, — очень точно, очень четко и очень выдержанно, чтобы не было никакой торопливости, никакой приблизительности, никакой смазанности. Но в то же время с быстротой, в том темпе, в каком считаю лучше, — чтобы не было и слишком медленно, скучно.

Короче говоря, все у меня размеренно, выверено, точно.

Никаких (наивных, тщетных) надежд на переживание на сцене, а вместе с этим никаких случайностей, никаких опасных неровностей в игре. Все, что мною найдено самого лучшего, самого выразительного, самого типичного, самого оригинального, — все повторяется каждый раз совершенно точно, без изменений и в полном объеме.

Как видите, в работе этого актера две части: первая — творческая, создание интуитивным творческим путем своего произведения. Это дома.

Вторая — возможно точная копия его. Это на публике.

Техника этого актера главным образом внешняя. Чтобы производить впечатление правды, такой актер должен быть в высшей степени ловким мастером-копировщиком, для чего ему необходимо прекрасно изучить и развить свой выразительный аппарат: лицо, голос, пластику и владеть ими, как виртуоз-пианист владеет своим инструментом.

Многие годы тратились на изучение, развитие-и упражнение своих копировочных способностей, и в конце концов действительно люди доходили до высокого мастерства.

Наибольшее распространение эта школа получила во Франции. Лучшие ее представители: Рашель, Сарра Бернар и Коклен.

Некоторые места в роли бывают построены так удачно, что в них я даже начинаю правильно волноваться, в них я «живу». Форма найдена так верно, или, может быть, я ее так воспринимаю, что сам заражаюсь и переживаю вновь то, что испытывал при первом подходе к роли, когда она была для меня нова, свежа и волновала меня, а потом привык, все знаю наизусть, и остыл. Только эти — одно, два места почти всегда и захватывают меня.

Но, наученный горьким опытом, я все-таки знаю, что рассчитывать на случайный «захват ролью» нельзя даже и в этих местах. Вышло случайно — хорошо, а не вышло — неважно, я застрахован своей техникой.

Зрители любят такого актера, про него говорят: он всегда играет ровно, всегда хорошо.

Но иногда этот актер, когда в подходящем расположении духа, когда много здоровья, хорошо отдохнул, когда есть прилив творческих сил, вовлекается, несмотря на все свои «предосторожности», все-таки в творческий процесс, и не только одно-два места, но почти вся роль оживает и молодеет. Тогда зрители говорят: он всегда играет хорошо, но сегодня он особенно в ударе.

На самом деле это две совершенно разные в своей сущности игры. В первой, когда актер играет «хорошо как всегда», была только форма; если нравится — должно быть неплохая, но без всякого внутреннего содержания, или, вернее, совсем не с тем содержанием, какое было при создании ее, не с тем самочувствием. Сейчас — это самочувствие копииста-выполнителя, а не творца.

Во втором случае, когда он играет необычно, как-то особенно, когда он «в ударе», — актер хоть и выполняет по привычке сделанную форму, но сегодня она у него ожила.

Сегодня он чувствует роль как раньше, в самом начале: она его волнует.

Сегодня он новыми глазами видит ее всю: «не худо было бы кое-что в ней изменить».

Прошло много времени, и он, пожалуй, стал бы ее строить несколько иначе, попади она к нему сейчас.

Сегодня он творец, и в творческом порыве он решает кое-что в ней здесь же, сейчас же изменить. И меняет.

Зритель благодарен, зритель награждает своего любимца аплодисментами, зритель восхищенно говорит: сегодня Петров в ударе.

Да, сегодня он не был только копировальщиком, только мастерским, делающим энциклопедический отпечаток со своего произведения.

Но... эти случаи бывают редко. Так редко, что все-таки надежнее не рассчитывать на журавля в небе, а держать синицу в руках.

А этим вдохновенным спектаклем воспользоваться таким образом: там появилось кое-что новое, интересное, талантливое — надо хорошенько все припомнить, да и прибавить к найденному прежде.

И вот труженик опять идет домой, все вспоминает, воспроизводит и превращает в ходовой товар.

Бывали вы в музее восковых фигур? Помните то необычное чувство, какое наплывает на вас? Делается жутко и неловко оттого, что они «как живые», а не живые, что «дышат» (есть такие), а без дыхания, двигаются, а... как-то не по настоящему.

Когда смотришь на игру первого рода, где актер изображает чувство, а не чувствует, где «представляет», а не живет на сцене, появляется подобное же состояние, тоже как-то не очень удобно за него. Ну, что он... низводит как себя... ведь он же художник...

Делается даже тоскливо и хочется уйти.

Теперь представьте другое. Представьте, что одна из фигур изображает вашего знакомого: и костюм на ней тот же, который вы привыкли на нем видеть, и лицо его, словом, он как живой... только не живой. Еще более неловко, еще более жутко от этого нескладного сочетания неживого и жизни, но вот жуткая восковая мертвая фигура понемногу стала оживать, оживать, — и вы видите, что это — ваш знакомый! Тот самый хорошо знакомый вам человек, это он так замечательно сыграл восковую куклу. Встал среди всех других кукол и сыграл. А теперь это живой человек. Он говорит и улыбается вам, он здоровается с вами, протягивает вам руку: «Ну что, ловко я вас провел?»

Как сразу в вас все переменяется, как вы весь перестраиваетесь, как вам делается свободно и легко.

Вот что-то в этом роде происходит, когда актер перестает исполнять роль, а начинает «жить». Вместе с ним оживает и зритель.

Слетает скованность театральной условности, и обрадованный зритель вместо мертвой куклы, манекена видит живого человека.

Для актера художественной правды, для актера, живущего в своей роли, состояние свободы, произвольности, естественности, словом, состояние «жизни» — его нормальное самочувствие на сцене.

Если творческое состояние актер пережил у себя дома, в кабинете или на репетициях, а на зрителя принес только результаты этой предварительной вдохновенной работы и пытается более или менее удачно повторить то, что появлялось в те прекрасные минуты, мы имеем дело, обобщенно говоря, с «восковой фигурой», мы имеем дело может быть и с хорошей, но только с копией произведения художника.

В этом отношении и в этом случае все искусства гораздо счастливее сценических: поэт, художник, композитор, скульптор — все выносят в мир свои подлинники. А мы (если не научимся творить здесь, сейчас, на сцене и при зрителе), мы осуждены показывать лишь копии своих произведений.

Отказ от переживания (представление)

Чем объяснить то, что человек может ограничиться и удовлетвориться производством холодных копий?

Вот, скажем, охотник. Он готовится к волнующему дню — началу охоты, 15 августа. Выверит и вычистит ружье, в цель заранее настроится, с собакой вспомнит все ее уроки, мечтает, трясется, ночи не спит, а настанет этот заветный денек — он идет и стреляет... холостыми зарядами. Разве не чудак?

Ведь то же самое и у нас.

Прочитаешь в первый раз пьесу, так и кольнет тебя: так бы и выскочил сейчас на сцену, да и сыграл бы! Во время работы один дома, на репетициях — раскрывался, увлекался, волновался, изливался, а теперь, когда настало время всех моих чаяний, самый важный жреческий момент общения с живой толпой, которая оживляет, возбуждает и присоединяет свое волнение к волнению художника, — этот момент превращается в демонстрацию своей ловкости, проворства рук и искусности. Тут-то, оказывается, и нет творчества! Разве это не обидно, не досадно? И разве не удивительно для постороннего наблюдателя? Стоило так долго и волнующе готовиться?

И все к чему? Чтобы превратить свое живое, с пульсом, полным кровью, с дыханием, полным волнения, в холодный не то труп, не то манекен, вымуштрованный и принявший вид сомнительного живого.

Что за радость для творца передать свое живое «Я» ходячему, говорящему двойнику — трупу, и, вместо того, чтобы после длительной и творческой подготовки, наконец-то на людях, в атмосфере, накаленной вниманием и ожиданием, снять все тормоза, пустить себя на полный ход и при помощи электризирующего дыхания толпы взобраться еще выше и превзойти все сделанное мной самим в моих уединенных пробах и исканиях, вместо этого актер отходит в сторонку и выпускает вместо себя механизированную куклу, а сам ограничивается ролью механика, наблюдающего за точностью воспроизведения всех ее давным-давно решенных движений и искусных гримас.

Это даже хуже, чем поставить вместо себя граммофон с напетой или наговоренной мною когда-то пластинкой. Пластинка, как-никак, отпечаток моих живых волнений и, может быть, великого душевного подъема.

А что такое мое тело, мой голос, мои слезы, если вынуть из них жизнь со всеми ее неожиданностями, вспышками непонятных влечений, искорками чувств и мельканием пусть маленьких, простеньких, но живых мыслей?

Ах! Сколько правды в персидском изречении: живая собака лучше мертвого льва.

Как искусство актера, так и вся театральная машина переживают пока состояние младенчества.

Почему же такой безвольный отказ? И что за удовольствие смешивать несоединимые вещи: настоящую жизнь и мертвую подделку?

Я видел, как в ожидании предмета своего обожания девушка-мещаночка поставила в вазу искусственные бумажные цветы и, желая, вероятно, создать поэтическую обстановку благоухающего цветника, опрыскала их в простоте

душевной из пульверизатора одеколоном «Букет моей бабушки» («Персидская сирень»).

Не то ли делает актер, внешне копирующий свое протекшее, ушедшее чувство?

Только душевной простотой и можно объяснить такую примитивность подхода в нашем искусстве.

Что же удивительного? Наше искусство до сих пор находится все еще в младенческом состоянии.

Разве хоть одна мысль о его душевной технике додумана до конца? Разве сделан толком хоть один вывод? Разве есть наука нашего искусства?

Жизнь требует. Театр нужен. Не раздумывая, играй, кто как может, и все тут. Если есть какие-то приемы, проверенные на практике, — давай их сюда, пока нет ничего лучшего. И за них скажем спасибо.

Как было, например, в начальной медицине?

Обрывки научных знаний и метафизические измышления, опыт практики, приметы суеверия — крупницы истины, темнота невежества и жульничество шарлатана — все сваливалось в одну кучу.

Так и у нас теперь. Не доходили еще руки до создания настоящей науки искусства. Что мы знали до сих пор о душевной технике творчества актера? Или что знаем о другой, противоположной области: о рефлексах зрительного зала и об управлении ими? — Вот до сих пор и пробавляемся кустарничеством.

Только немногие герои, сильные своим талантом или храбрые в своем решении додумать до конца свои мысли, вдруг вырастали невесть откуда, как оазис в пустыне...

Пролетев метеором, ослепив и даже перепугав «знатоков», они оставляли после себя только легендарные воспоминания и... ничего больше.

Говоря откровенно, наш театр — как нельзя более примитивное учреждение. В жизни мы уже давным-давно перестали не только ходить на своих двоих, а даже и на лошадях не ездим: то мы мчимся на автомобилях, то в поезде, то летим по воздуху, и только в театре все по-прежнему, как было чуть ли не тысячу лет назад.

Чуть актер потише сказал, вы его не слышите, нет у вас денег — вы сидите далеко, вот вам и не видно и не слышно. Или актер должен кричать, а вместо грима размазывать на своем лице настоящую грубую маску, должен делать размашистые жесты. Или вы должны вооружиться хорошим биноклем, но тогда вы теряете из виду всю сцену целиком (а слышите все-таки плохо) и так далее без конца...

Кто из нас не перенес всех этих испытаний?

Мы не ропщем и не вопим только потому, что не приходит в голову мысль об усовершенствовании столь примитивного сооружения, как наш театр.

Сначала люди плавали, вероятно, только на плотках и считали это, надо думать, огромным и предельным изобретением. Затем появилась лодка... А теперь мы несемся в любую бурю по разъяренному океану в стальных судах...

Наш театр, его здание, его технические средства могут быть приравнены, самое большое, к лодке. Для скромных целей переезда через реку, для прогулки, для одинокого рыбака лодка, вероятно, еще надолго останется прекрасным средством. Но для чего-нибудь большего ее, конечно, мало.

Наша внешняя и внутренняя душевная техника актера в значительной степени оттого и не развивается, что технические условия театрального исполнения все еще на самой первой ступени развития.

Представим себе, что наши акустики додумаются до того, что не только обычный нормальный голос будет всюду и везде, в любом углу одинаково хорошо слышен, но, если нужно, и всякий шорох, шелест, вздох — разве не отразится это на технике? Тогда уже не нужна будет зычность голоса, а нужна музыкальность, выразительность, содержательность его.

Представим себе, что те же акустики умудрятся дойти до того, что даже легкий звук, вроде шепота, они смогут приблизить к нам так, как будто бы мы его слышим около нашего уха.

Представьте себе, что оптики смогут довести технику до того, что, когда нужно, мы сможем увидеть живого актера в таком же увеличенном виде, как это практикуется в кино.

Представьте себе, что вы видите не снимок, а живое лицо величиною со стену, где каждая ресница, каждая черточка в лице, каждая мысль в глазу видна и не скроется от вас.

Разве это не предъявит новых требований к актеру? И разве не уничтожит все старые, допотопные?

Теперь с другой стороны: хитрый акустик может додуматься до того, что некрасивый, немзыкальный голос он может пропустить через особый звуковой фильтр, отсеет от него все неприятное и прибавит какие-то обертона удивительной красоты... Как изменит это технику актера?

Представьте себе, что негибкий, грубый, однотонный голос он может пропустить через другой какой-то свой трансформатор и голос завибрирует, затрепещет, застонет и заставит трепетать и стонать ваше сердце.

Как изменит это технику актера?

Вот по этим двум направлениям, вероятно, и пойдет развитие техники актера.

С одной стороны: высшей подлинности, предельной правды и обнаженности души, с другой, совершенно холодного выполнения тех или других актерских действий, заранее изученных и проверенных, которые, будучи проведены через всякие машины и отраженные всякими оптическими, электрическими и невесть там какими зеркалами, будут так

изменены, что произведут впечатление подлинной жизни, глубоких волнений и сильных чувств.

Сейчас эти фантазии дают нам только одно: помогают додумать до конца мысль о том, в каком направлении пойдет развитие техники нашего актерского искусства.

В предыдущей главе о так называемом «представлении» описывалось, как можно изобразить («представить» по терминологии Станиславского) пережитое мной чувство. Для этого достаточно подметить все свои движения, действия и вообще форму пережитого мной, и воспроизвести с возможно большей точностью. Это прием первоначальный, примитивный.

Мне попала в руки стенографическая запись лекций одного очень известного в Москве режиссера². Вот, что я там прочел:

«Мы знаем, как нужно строить рефлексы. Это есть определенный момент, целесообразная установка на такого-то раздражителя. Нам важен не рефлекс актера, а рефлекс подражателя, который будет у публики (в МХАТе это наоборот)», то есть ему важна не жизнь актера на сцене, а то, какими способами, какими ухищрениями (обманом) вызвать у публики необходимый «рефлекс».

«Рефлекс подражателя» легко понятен из следующего примера: сидящий напротив вас начинает есть лимон, вы невольно будете морщиться, гримасничать, как он, даже слюна начнет выделяться.

То же, если кто-то хорошо будет изображать, как он (актер) ест воображаемый лимон. Вы, смотря на него, невольно станете подражать его гримасам, его движениям, мимике и рефлексивно (ответно) почувствуете вкус лимона.

Таким образом, если актер убедительно проделывает перед вами главное, в чем обыкновенно выражается внешне то или иное чувство, — это чувство появится (хотя бы в зачаточном виде) и у вас, так как вы (по рефлексу подражателя) невольно станете хотя бы отчасти, едва заметно подражать его мимике и движениям.

Отсюда <этим режиссером делается> вывод: нужно знать некоторые законы, по которым человек воспринимает впечатления, и, учитывая эти законы, так строить спектакль и каждую отдельную сцену, чтобы они при помощи рефлекса подражания вызывали у зрителя ту внутреннюю жизнь, какую мне, режиссеру или актеру, хочется вызвать.

«Жить» на сцене, переживать то, что должно бы переживать тут действующее лицо, — не нужно. Впечатление можно произвести другим, более простым, более доступным путем. Пусть переживает публика, актерам же переживать незачем! Впечатление публики — вот что важно, вот конечная цель.

Но при этом важно учитывать, что между впечатлением и нашим ответом на него совсем не обязательна такая прямая связь, как в примере с лимоном.

У Эдгара По есть рассказ, в котором он описывает, как спокойно лежал на террасе, смотрел вдаль и вдруг... Оттуда, из-за горизонта, появилось чудовище!.. Приближается, повернуло на него, вырастает чуть не до небес! Кровь застыла в жилах, язык отнялся...

А чудовище — это только жук, который полз по перилам на уровне глаз и на определенном от них расстоянии, то есть только лишь впечатление, а если еще точнее — обман зрения.

«Но впечатление, — отмечает Бальзак ("Неведомый шедевр"), — это — случайность, это — не сама жизнь».

Режиссер, упомянутый выше, в другом месте своей лекции заявляет прямо: «Мы должны помнить, что все наше дело построено на сплошном жульничестве».

Действительно, искусный в таком деле режиссер может так поставить сцену или весь спектакль, что малоспособные или совсем еще сырые актеры будут производить впечатление и даже волновать.

Производить впечатление будут, конечно, не они, а оформление, мизансцены, режиссерские трюки-находки, костюмы, грим, музыка, темпы, ритмы, свет, шумы и проч., и они.

Это хорошо, это интересно, это искусно, это впечатляет!

Это — как фокус И режиссер — как фокусник.

Третий случай постановочного обмана — когда так ловко скомпоновано действие, его так много, так оно интересно и так стремителен его поток, что наблюдать за актером просто некогда. Но это на один раз, при повторении надоедает.

Зритель (к фокусу)

Рефлекс подражателя... так ли тут все просто и примитивно, как кажется поверхностному, нетребовательному наблюдателю?

Все мы бывали на концертах и слушали певцов, которые поют неправильно, поют «на горле». Вспомните, как при этом сжимается и ваше горло: нам неудобно, неприятно, как будто в глотке застряло что-то постороннее. Наиболее чуткий и отзывчивый слушатель придет домой непременно осипшим и охрипшим.

Если мы слушаем верно поставленный голос, то верно настраивается и наш голосовой аппарат. Дома мы чувствуем себя в голосе, мы пробуем петь и, действительно, поем лучше и мягче, чем обычно.

Когда проповедники фокуса говорят о могуществе подражательного рефлекса, они не учитывают всех этих тонкостей. А ведь на деле подражательность забирается в такие глубины, что не скоро и доберешься.

Напряжение гортанных мышц, направление дыхательной струи воздуха, тонкая работа, не поддающаяся нашему контролю и нашему наблюдению за той или иной мускульной системой, — все это, оказывается, воспринимается. Воспринимающий, как показывает жизнь, представляет собой куда более чуткий инструмент, чем можно было бы предположить.

Вся эта тонкая работа нашей психофизиологии теснейшим образом связана с эмоциональной жизнью.

В особенности (в частности) — дыхание. Не говоря о чрезмерных тонкостях: все знают, как поверхностно и вяло мы дышим, когда печальны, грустны, рассеяны. Как почти совсем не дышим и сидим, затаивши дыхание, когда внимательно к чему-либо присматриваемся или прислушиваемся. Наше дыхание глубоко и свободно, когда мы бодры, веселы, оживлены.

Когда актер делает свои фокусы, мы, конечно, не обращаем внимания, как он дышит, в особенности если его фокусы преподносятся достаточно ловко.

Но потом, вспоминая детали актерской игры, мы непременно вспомним и странно спокойное дыхание актера, совершенно не соответствовавшее происходившему тогда на сцене.

Почему мы можем судить о его дыхании? Мы за ним следили? Нет, конечно. Мы подражали ему невольно, и в этом все. Мы вспоминаем сейчас свое самочувствие. Дыхание наше, оказывается, не было эмоционально-взволнованным, оно было несоответственно спокойным. В чем же дело? Что-то тут было, значит, не все слава богу? Конечно.

Психология была двойная: с одной стороны, актер делал вид, что он переживает то или иное сильное чувство, с другой — он был внутренне спокоен и только наблюдал за своим выразительным аппаратом да направлял его работу.

Наоборот, в минуты творчества, когда жизнь действующего лица на сцене гармонирует с тем, что происходит сейчас в самом актере, и нет в нем двойственности, то никаких сомнений, никаких неловких чувств не возникает у зрителя ни теперь, ни после, при воспоминании.

Вот почему впечатление от игры фокусника-актера не может не отличаться от подлинного, сейчас происходящего творчества.

О фокуснике-актере, по правде сказать, нельзя сказать, что он «играет». Скорее можно сказать: «он работает». Как в цирке; там никогда не скажут: играет, там и слова-то такого нет, там «работают». Как бы, кажется, не сказать о жонглере, что он играет с мячами? А там скажут — «работает». Пусть он швыряет свои мячи весело, живо, с увлечением, как бы играя, и все-таки скажут — «работает».

Между прочим, фокусники, настоящие буквальные фокусники, о себе говорят так же: «я работаю».

Цирк доставляет нам громадное удовольствие, и если бы все номера были так связаны одной общей интересной фабулой, то, может быть, это было бы совсем захватывающее зрелище. Почему же не могут захватить фокусы,

связанные одной общей фабулой? Я чувствую, что это фокус, даже знаю, но — все равно. Это даже лучше, мне спокойнее: буду слушать текст, смотреть на изворотливую ловкую, живую игру ловкачей-актеров. О, они молодцы! — они непременно подловят все-таки меня, а я прозеваю, знаю, что они не всерьез, а прозеваю и поверю — будто бы правда!

Ну немного работали — ничего, даже хорошо. А все-таки уйдешь с легким сердцем из театра. А то, вот, намерднись попал в театр. Актеры там играли без обмана, на совесть — и краснели, и шипели, и потели, и жилы у них на шее напряживались, у меня даже голова заболела. Здорово играли! Уж чего еще!

А как-то здесь все-таки спокойнее и приятнее. Опять сюда пойду и знакомым скажу.

Что ж, ведь мы с вами тоже, пожалуй, присоединимся к этому субъекту? Если уж выбирать между этими двумя (театрами), так, пожалуй, действительно лучше тот, что без головной боли.

А с головной болью — тот, где потеют, шипят, свистят, пыжата, выжимают из себя всеми правдами и неправдами «переживание». Не думайте, это, конечно, не творческий театр, об этом более подробно дальше.

Видите, как по рефлексу подражания передается ненормальное, вредное, полуприпадочное состояние напрягающегося, выжимающего из себя все соки актера. Когда в жизни вы являетесь случайным свидетелем истерического припадка — от невольного подражания и с вами начинает делаться что-то неладное и хочется уйти.

И тут хочется уйти... И уходите!

Бельканто

При помощи работы над голосом певцы достигают очень красивого мелодичного звука. Такое пение доставляет огромное удовольствие. Иногда у певцов, под влиянием того, что исполняемая ими вещь захватывает их сердце, у них вырываются особые звуки, идущие прямо из души! Они обладают такой силой воздействия, так волнуют, что кажутся уже не пением, а чем-то куда более высоким — это за пение.

Не теряя мелодичности и красоты, звук несет в себе такую силу чувства и воли, что кажется волшебным.

Это длится одно мгновение, и затем все пропадает... возвращается к своему обычному пению.

Эти секунды, эти всплески пения случайны, единичны... И думаешь: вот, если бы пение вообще можно было бы сделать таким. Каким бы чудом оно было и какой силой! Но это, конечно, невозможно... Это не в силах человеческих...

А между тем когда-то (и не так давно) пение было таким. Было. Я говорю о старом итальянском *belkanto*...

Нет ли подобного «бельканто» и во всех искусствах, а, в частности, в нашем, актерском?

Конечно, есть.

Каждому из нас доводилось испытывать и в жизни, и сидя в зрительном зале, непреодолимое и сладкое волнение от одной сказанной фразы, от одного слова, от одного взгляда...

Какая-то необъяснимая задушевность, сверхподлинность и высшая человечность ударят вдруг в самое сердце! У наших дедов до конца жизни звучала в ушах (вернее, в душе) та или иная фраза, сказанная на сцене Мочаловым.

Старшие из нас не могут без подступающего к горлу комка вспомнить «Армандо!!!» — Дузе. Казалось, вся душа ее, вся жизнь вошли в одно слово — прощание навеки, любовь, незаслуженная обида, благодарность за все прежнее... Одно слово, несколько букв... И вся жизнь. Жизнь такой женщины, как Дузе, одной из самых богато одаренных, самых умных, самых просвещенных и самых прекрасных женщин своего века — может быть, это перечисление в какой-то мере поможет вам представить себе силу воздействия этого «Армандо!»

И недаром, когда спросили Сальвини, что нужно, чтобы играть трагедии, он ответил: «уосе, уосе, ет. уосе!»(голос, голос и голос!).

Необходимо резко и убедительно покончить с разными глупыми высказываниями бездарностей, которые самодовольно утверждают, что в наше высококультурное («сдержанное») время Мочалов вызвал бы одни улыбки. Об этом надо сказать крепко и четко, чтобы впредь неповадно было.

Надо ли вспоминать великие имена для иллюстрации того, что прошлое не всегда хуже нашего? В том числе и Пушкина? Он жил всего столетие назад, но не сохранись его стихов, его книг, можно не сомневаться, что те же современные критики Мочалова отнесли бы Пушкина просто к модным для своего времени стихоплетам — ведь это пытались делать уже при его жизни!

Несчастливые актеры! Через каких-нибудь десять лет после смерти, если их не забудут, имена их будут упоминаться только в ироническом смысле.

Точно не известно, как работал над собой Мочалов, этот чудодей и волшебник драматического и трагического бельканто; может быть, многое и, как теперь принято ошибочно думать, все зависело только от его гения, от случайных озарений. Но лучшие из последователей его, славная плеяда наших трагиков, актеров «нутра» (Иванов-Козельский, Андреев-Бурлак, Мамонт Дальский), оказывается, имели свои секреты и передавали их только избранным, тем, кому стоило передавать, кто мог их воспринять без профанации.

Интересно, что секреты эти имели много общего с секретами того самого итальянского бельканто, о котором только что была речь! Те же дыхательные упражнения, то же дутье и свист на пламя свечи и прочее (обо всем этом подробнее дальше)³. Здесь только уместно сказать, что взгляд на актеров «нутра» как на дилетантов, ожидающих случайного вдохновения, благодатного,

невесть почему сошествия Святого Духа, — в сущности своей глубоко ошибочен. Актеры «нутра» имели свою школу. Шли, во всяком случае, имели пути к этой школе.

А испортили этой школе репутацию — подражатели. Все эти «Ораловы» и «Рычаловы», которые, не имея достаточного таланта и каких бы то ни было необходимых знаний, из задушевной, нечеловечески сильной игры своих предшественников уловили только одно: надо играть «нутром», «как бог на душу положит», и, не зная к этому путей, пёрли напролом: орали, кричали, вопили, крушили, носились по сцене, пытаясь изо всех сил разбудоражить свое «нутро». Ничего усадительного из этого, конечно, не вышло, только была брошена тень на само слово «нутро», и надолго отбита охота искать пути к этому замечательнейшему из актерских искусств — искусству «нутра», к нашему драматическому бельканто.

(Следует сказать еще, что приемы школы актеров «нутра» едва ли чудодейственны для всех.

Роковое деление на три типа: имитатор, эмоционально-волевой и аффективный здесь будет господствовать во всю силу. И эти приемы, могущественные для аффективного, могут не оказать своего огромного, магического действия на актеров двух других типов, ибо как самый их инструмент, так и «механика» их творчества совсем иные. Эти приемы могут им кое-что дать, но чуда не сделают. Виноград может оказаться для них слишком зелен.)

Старый итальянский чудодей, владеющий волшебством бельканто, выходил, вставал на авансцене, обратившись в публику, раскрывал перед ней свои руки, как бы призывая в свои объятия, и — пел... И было хорошо...

Он не играл, он только пел. Так может быть, пение — искусство звучания, и его надо только слушать и не отвлекаться зрительными впечатлениями?

А игра — искусство движения и действия, и ее надо только смотреть?

И чем лучше поют, тем больше хочется, чтобы певец стоял спокойно и не отвлекал своими путешествиями по сцене? Или своей жестикуляцией? И чем лучше, чем выразительнее и художественнее двигается и мимирует актер, то есть чем совершеннее «говорит сама форма», тем меньше нужно слов и звучания?

Короче говоря, не два ли это разных рода искусства, и не мешают ли они друг другу, если каждое из них довести до совершенства бельканто?

А если и так?! Да! Два разных рода искусства: для видения и для слушания, а театр — это те самые условия, при которых они органически сливаются, образуя нечто новое, третье?*

При слиянии каждый из них теряет свои специфические свойства, и из двух (или более) элементов образуется новая «молекула» с новыми своеобразными свойствами.

Так, водород и кислород, вступая в реакцию при известных условиях, дают новое соединение — воду.

Сама жизнь идеально произвела этот «качественный анализ», как самый заправский химик «выделила» из сложного целого два составных элемента, о которых шла речь: разве «Великий немой» не есть искусство движения и мимики, искусство, лишенное звуков и слова, по строгому счету самой специфики этого вида искусства? Немое кино — театр для смотрения. Если зритель случайно глух — это делу не вредит (а, может быть, даже и помогает).

Есть другой театр, еще совсем молодой. Постановочная и актерская техника его находится на самых первых ступенях своего развития и ждет своих Гарриков и Станиславских. Это театр только для слушания: театр — радио.

Драматический же театр, хоть и, казалось бы, сочетание звучащего и видимого искусства, но звучание его не только для слушания, а и для смотрения, и движения его не только для глаза, но и для слуха. Одно переходит в другое, другое вызывает первое, первое дополняет второе, и получается особая ткань театрального искусства.

В нем может преобладать движение и форма, или же слово, мысль и музыка звука. Но, все-таки, как во время живого выразительного действия не могут не вырываться по правде звучащие слова, так и во время произнесения

**Кстати сказать, я не думаю, чтобы театральное искусство было только, так сказать, двояким. Восприятие актера зрителем идет не только по этим простейшим линиям — зрения и слуха. Вероятно, тут вступают в действие, как и в жизни, способы восприятия более тонкие, подобные электромагнитным или каким-то еще излучениям, пока нами не зафиксированные. Намек на это есть в главе об «Актере и публике»⁴.*

слов, наполненных правдой и чувством, играет лицо, глаза, живут руки и все, что можно не только слышать, но и видеть, и все это может говорить и тоньше, и глубже, и человечней, чем крупные «самостоятельные» движения.

И там, где одно из этих двух искусств достигает своих вершин, апогея, там другое должно как бы посторониться и дать место достойнейшему и сильнейшему.

Такова уж сила воздействия совершенства. Когда появляется оно ~ звук ли настоящего волшебного бельканто, «посинеет» ли лицо Мочалова, «как море перед грозой», заходят ли тени по лицу Дузе, вырвется ли из самых глубин души слово Жанны Д'Арк Ермоловой, — все иное для присутствующих сразу отойдет на дальний, дальний план, поблекнет, потускнеет, почти исчезнет... А все посредственное превратится в пустоту, в ничто.

Совершенство властной, деспотичной рукой сорвет целый аккорд с каких-то до сих пор молчавших в нашей душе струн и мгновенно сдвинет нас куда-то в другую плоскость — за наше обычное состояние, за наши будни, за арифметику нашей жизни, сразу в высшую, высочайшую математику, где человек постигает взаимосвязанность бесконечно малых и бесконечно больших величин...

Правда, почему бы не слиться, не соединиться бельканто звука и бельканто движения — недаром говорят не только о ритмичности, но даже о музыкальности и еще более о певучести движений хорошего танцора, мастера балета.

В минуты вдохновения, в минуты слияния всех способностей воедино неминуем и синтез, условно говоря, видимого и слышимого искусства актера. Но синтез гармоничный, без преобладания одного над другим. Преобладание — уже ошибка; оно может и должно быть, но не больше того, какова должна быть асимметрия в красивом человеческом лице.

За этой асимметрией лежит единая личность. Цельное «Я» человека.

Симметрия, как говорят художники, в живом человеческом лице создает мертвенность.

Но живая асимметрия в лице — это постоянная борьба, постоянная смена: то преобладает одна сторона, то другая... Это дуэт, это не соло и не подгудок.

Я употребил слово «синтетический», конечно, не в том смысле, в каком оно обычно употребляется. Актера тогда называют синтетическим, когда он может играть, петь, танцевать, делать акробатические номера... Точнее было бы назвать его мастером на все руки. Синтез — это слияние и переход в новое качество.

Прекрасно поющий, взволнованный, затронутый сам своим пением мастер вокала, на лице которого отражаются его чувства, а движения являются органическим необходимым следствием его внутреннего состояния, словом, игра которого вырывается из недр его ритмичности, музыкальности, чувства и понимания того, о чем у него, в нем и через него поется, — это акт синтетического творчества.

Актер, который умеет понемногу и петь, и играть, и танцевать, и на голове ходить, и все не в совершенстве — может соединять эти искусства только механически. О синтезе, органическом слиянии тут и речи нет, это лишь механическая смесь*.

Чем выше творчество, тем шире круг участвующих в нем наших способностей, тем сложнее оно, а самое высшее состоит в гармоническом творческом сочетании единовременно всех способностей. Его-то и можно назвать поистине синтетическим.

А постепенное удаление от этой крайней точки, постепенное упрощение и обеднение приведет вас, наконец, и к нашему привычному творческому состоянию — к примитиву.

** Сравнение: «Синтетический» актер. «Универсальный молоток». Тут все: и отвертка, и наковальня, и долото, и таскатель гвоздей, и клещи, и топорик, и, в конце концов, молоток. Правда, все это очень не совершенное и очень не до «конца». Но на худой конец все под руками. Так и актер на все руки: всего понемногу и ничего до конца. Если актеру и надо всему понемногу учиться, то совсем не для того, чтобы продемонстрировать это на сцене, а чтобы держать в состоянии тренинга свою физическую машину.*

Совершенство (драматическое, сценическое). Бельканто и форма

Совершенство не может быть бесформенно. Совершенство есть совершенство.

Сомнения могут промелькнуть только в одном: нужна ли яркая, бьющая в глаза форма, когда сила воздействия перешла в область не столько видимого, сколько слышимого?

При совершенстве может быть внешняя размашистая форма, но может и не быть ее.

Вот пример одного совершенства: «И вот король встает в смущении; Полоний кричит: "Огня! Огня!"; толпа поспешно уходит со сцены, Гамлет смотрит ей вслед с непонятным выражением; наконец остается один Горацио

и сидящий на скамеечке Гамлет, в положении человека, которого спертое и удерживаемое всеми силами исполинской воли чувство готово разразиться ужасной бурей.

Вдруг Мочалов одним львиным прыжком, подобно молнии, со скамеечки перелетает на середину сцены и, затопавши ногами и замахавши руками, оглашает театр взрывом адского хохота... Нет! Если бы, по данному мановению, вылетел дружный хохот из тысячи грудей, слившихся в одну грудь, — и тот показался бы смехом слабого дитяти в сравнении с этим неистовым, громовым, оцепеняющим хохотом, потому что для такого хохота нужна не крепкая грудь с железными нервами, а громадная душа, потрясенная бесконечной страстью... А это топанье ногами, это махание руками, вместе с этим хохотом? — О, это была макабрская пляска отчаяния, веселящегося своими муками, упивающегося своими жгучими терзаниями...»3.

Не надо только забывать, что это все вырывалось из актера, переполненного чувством и страстью. Без такой переполненности скачки по сцене вызовут в публике только чувство неловкости и, может быть, даже дружный хохот.

Вот другой пример совершенства. Без грохота и треска исполнение тем же Мочаловым той же сцены на другом спектакле:

«...После представления комедии, когда смущенный король уходит с придворными со сцены, Мочалов уже не вскакивал со скамеечки, на которой сидел подле кресел Офелии. Из пятого ряда кресел увидели мы так ясно, как будто на шаг расстояния от себя, что лицо его посинело, как море перед бурей; опустив голову вниз, он долго качал ею, с выражением нестерпимой муки духа, и из его груди вылетело несколько глухих стонов, походивших на рыканье льва, который, попавшись в тенета и видя бесполезность своих усилий к освобождению, глухим и тихим ревом отчаяния изъясляет невольную покорность своей бедственной судьбе...

Оцепенело собрание, и несколько мгновений в огромном амфитеатре ничего не было слышно, кроме испуганного молчания, которое вдруг прервалось кликами и рукоплесканиями... »6.

Как скромна, как незначительна в смысле размаха, грохота и треска эта форма, по сравнению с «макабрской пляской»! И в то же время как она совершенна!

Которая из этих форм может быть причислена к драматическому бельканто? В одинаковой степени — обе.

И тут и там первоисточник актерского творчества находится за пределами повседневной арифметики — в самых глубинах подсознания.

И та и другая потрясают, удивляют, восторгают и мощным порывом переносят нас, хотим мы этого или не хотим, за пределы нашего обихода в область вдохновения и коренных вопросов духовной жизни человека...

Santo — в переводе пение. И когда мы говорим о драматическом бельканто, то, конечно, смысл этого выражения — относительный. Хочется

найти слово, которое выражало бы *идею совершенства*, совершенства, корни которого находятся в особенностях самой техники этого актерского искусства.

Совершенство всегда чудо, даже в небольшом по объему или по времени куске жизни оно заключает не только многое, а прямо сказать — все.

Совершенство видимое, в драматическом бельканто, заключает в себе и совершенство слышимое.

Совершенство слышимое заключает в себе и совершенство видимое. Если же то или другое оказывается выше первого или второго, то это совершенство только кажущееся, обманчивое. При более внимательном изучении оно окажется несовершенством.

Подобно тому, как Моисей, Давид⁷ у Микеланджело обладают величиной, весом, плотностью и другими примитивными качествами, так и бельканто обладает силой, высотой, протяженностью, мелодичностью звука.

Но не в количестве метров и килограммов заключена особая сила гениальных изваяний, так не в мелодичности и протяженности и мягкости звука заключается истинное бельканто. Бельканто — есть самый звук, голос души, и если в звук не вложена сама душа, то пение просто *канто*.

Бельдрао есть движение и действие души. И если в движение, жест, в позу, в мимику лица не вложена сама душа, то это только *драо*.

Если бельканто — звук души, если бельдрао — движение души, то можно ли говорить, что в форме и движении нет бельканто или в совершенной музыке актерского звука нет бельдрао?

Актер — это мастер искусства видимого и слышимого.

Тот, кто обладает искусством бельканто, обладает в зародыше возможностями и к искусству бельдрао. Тот, кто обладает искусством бельдрао, имеет в зародыше возможности бельканто.

Но, конечно, надо работать над своей нетронутой целиной!

Актеру, певцу, владеющему техникой бельканто (физиотехникой и душевной (психотехникой), говорю это с полной ответственностью, нет надобности искать, придумывать, фиксировать ловко найденную форму (слово то или пластика), он свяжет себя по рукам и ногам, он полезет со своей арифметикой в высшую математику и этим, может быть, уничтожит все.

(Здесь пример: зафиксировано одно, а сегодня раскрылось другое.)

Важно знать, где находится, нащупать и открыть таинственный клапан родника, а как он сегодня будет бить — предсказать невозможно. Во всяком случае, не так, как вчера, как третьего дня, ибо это клапан жизни, клапан самых недр нашего творчества. И тут не может не быть сюрпризов.

Бельканто!.. Характер звука... Существо звука... Душа звука...

Душа звука! или, может быть, — звук души. Надо, чтобы запела или заговорила сама душа. Ни много, ни мало. Это — точно. Точно.

Подлинное переживание

Чувствую все-таки, что чего-то существенного я не написал. Вот, хотя бы: актер живет жизнью воплощаемого лица, а в большом помещении «жить» он будет иначе: на большее количество зрителей, то есть он не только живет жизнью воплощаемого лица, а при участии в этом публики.

Отсюда и стили игры: натурализм, реализм, импрессионизм, символизм. Отсюда и более громкий голос, и более четкая речь. Живет он «соборно».

Может быть, обо всем этом потом? Или же здесь только слегка повторить, а главное сказать в «Особенностях актерского творчества»? Как будто бы так. Надо только наметить место, где здесь сказать.

Потом еще: переживание-то переживание, только не простое, житейское, а творческое — особое.

Работа над ролью у «фокусника» с одним прицелом, а у жреца — с другим.

Отрывки из дневника

1. 1931.1.3.

Эмоциональный

<...> Вчера играл, волновался и знаю, что хорошо и верно, а ни до кого не дошло — не понравилось. Сегодня мертв, как деревяшка, никуда, по-моему, не годится, а всем понравилось... как бы там оно ни нравилось, а я-то знаю, что не годится.

Вчера, действительно, кое-что было, а сегодня — не стоит и разговаривать, неприятно и вспоминать. Вчера — живое, подлинное. Не зря я восторгался самим собой, не зря бросил все кругом — презрел!

Не поняли? Не оценили? «Не дошло»? А, пускай! Это потому, что у меня нет привычки, нет опыта, нет какой-то внутренней или там душевной, не знаю, как сказать, техники... Понесло, как с горы, а я и растерялся — вожжи бросил, в канаву угодил... А буду поопытнее в своем деле — справлюсь, под любую кручу, на любую гору вынесет.

Я знаю, что были ошибки, недоделки, целые катастрофы были... Как у писателя бывает еще не литературно, так и тут еще не было сценично. Не беда, было бы что делать сценичным. А вот в сегодняшней моей игре все было сценично, зато ничего, кроме этой самой сценичности, в ней не было.

Нападки на переживание. Дидро.

«...мне удавалось

Сегодня каждое движенье, слово...

Я вольно предавалась вдохновенью.

Слова лились, как будто их рождала

Не память робкая, но сердце».

Пушкин, «Каменный гость»

«Не дивно ли: актер при тени страсти,
При вымысле пустом, был в состоянье
Своим мечтам всю душу покорить;
Его лицо от силы их бледнеет;
В глазах слеза дрожит и млеет голос,
В чертах лица отчаянье и ужас,
И весь состав его покорен мысли.
И все из ничего — из-за Гекубы!
Что он Гекубе? Что она ему?
Что плачет он о ней?»

Шекспир, «Гамлет»

Обычно, как только заговоришь в новой аудитории о возможности «жить на сцене», сейчас же целый град недоумений, возражений, протестов...

«Может быть поэт, когда пишет свои стихи и способен "обливаться слезами над вымыслом" или превращаться в то лицо, о котором пишет, жить его жизнью, как это делали Диккенс, Бальзак, Толстой и, насколько известно, почти все великие писатели (об этом дальше в главе об аффектах), это, может быть, и хорошо им делать, сидя в одиночестве за письменным столом, но сцена — не жизнь! Во-первых, как я могу чувствовать себя и действовать как в жизни? Здесь другое: на меня смотрят сотни, а то и тысячи глаз, я ведь это знаю, ибо нахожусь, слава Богу, в здравом уме и твердой памяти. Налепленные бороды, размалеванные лица обреченных "жить" на сцене со мной людей я не могу не замечать, глаза мои в полной исправности. Фальшивые стены, пол, потолок... я же вижу, что это сцена, бутафория, декорация?

Говорю я совсем не то, что мне хочется, слова мне даны постоянные, неприкосновенные, на вечные времена. Мои движения тоже ограничены. И отношение к окружающим мне предписано, поступки мои все заранее предусмотрены и выбора у меня нет никакого. Словом, похожего на те условия, в которых мы существуем все наши двадцать четыре часа, пожалуй, что, ничего нет.

Кроме того, если я буду себя вести на сцене так, как веду в жизни, — разве это не будет скучно, бледно, невыразительно? На сцене необходимы более четкие движения, более широкие жесты, более выразительная мимика. На сцене, наконец, нужна более громкая и ясная речь, иначе никто меня не услышит, не разберет слов и вообще не поймет.

А в довершение всего — искренние переживания, подлинное волнение и настоящие слезы, неподдельные, даже и не производят впечатления. Актер обливается слезами, а публика — как ни в чем не бывало.

Опытные актеры редко плачут, они только "делают вид", сами они спокойны, а по всему зрительному залу всхлипывания и мелькание носовых платков...»

Словом, все, что вы можете прочитать у Дидро в его знаменитом «Парадоксе об актере». Сказанное другими словами, но, в общем-то, то лее.

Еще не было, да, может быть, и не будет более вредной для актерского искусства книги, нежели «Парадокс об актере» Дидро. Увы, это вечно так, когда профан начинает хозяйничать в чуждой ему области. И чем талантливее профан, тем больше он наделает разрушений.

Вот уже полтора ста лет, как учатся по этой книге, ее цитируют как серьезный классический трактат о технике актерской игры, и скольких людей сбила она с толку! Сколько уничтожила живых творческих ростков... Бывали такие теории и гипотезы в науке: примут ее, как истину (так уж посчастливилось ей появиться в благоприятное для себя время), примут и... сами лее попадут в ее лапы. И должны пройти десятки, а то и сотни лет, пока кто-нибудь не схватится за голову да не закричит: так ведь это же чепуха! Руководствуясь фальшивой гипотезой, исходящей из фальшивой идеи, мы упорно и убежденно плыли на восток, а нам ведь надо на север! Назад! Назад! Трудно даже вообразить, сколько потеряно!

К слепорожденным

1. Голос, речь, бледность и не сценичность жизни.

Со слепым от рождения невозможно договориться о многих самых простых вещах. Вы ему будете говорить, что бумага белая и разлинована в клетку, а он будет возражать, что совсем нет: она гладкая, тонкая и шуршит...

Для того, чтобы и наши споры не походили на подобные бессмысленные беседы, надо твердо и точно обеим сторонам ощутительно и практически постичь, что во всяком искусстве — «жизнь» — не просто жизнь натуральная, повседневная, а жизнь творческая (ТВОРЧЕСКАЯ!). Об этом написана целая глава — «Жизнь в игре»!

В моменты художественного творчества человек живет фантастической, воображаемой жизнью.

Живет и творит себе обстоятельства, живет и творит себя в обстоятельствах, живет в другой стихии. Стихии изображения, фантазии, мечты. И в этой стихии все законы жизни другие.

Вот почему налепленные бороды, условные декорации и пр. не отдаляют, а приближают к такой жизни.

Творчество актера протекает на публике.

В дальнейшем разъясняется, почему необходима публика для актера и что за гармоническое взаимодействие между публикой, актером и его воображаемым фантастическим миром.

Не ощутив практически этого на себе, нельзя понять самого главного: природы актерского творчества. И все рассуждения будут разговорами со слепорожденным о цветах и красках. Даже о Моне Лизе или Сикстинской мадонне⁹ он ничего не может сказать, кроме того, что одна большая, другая поменьше, обе похожи на доску и на ощупь очень шероховаты...

По коренным вопросам актерского творчества: «Жизнь и правда в игре», «Актер и публика», «Актер и автор», «Актер и режиссер», и проч. — еще раз отсылаю к соответствующим главам.

Здесь же кое-что попытаюсь сказать на языке «слепорожденных» по поводу некоторых элементарных недоумений, которые возникают обычно у профанов.

«Если я буду вести себя на сцене так, как веду в жизни, разве это не будет скучно, бледно, невыразительно? На сцене необходимы более четкие движения, более выразительная мимика. На сцене, наконец, нужна более громкая и ясная речь, иначе никто не услышит, не разберет слов и вообще не поймет».

Начнем с простейшего и, в сущности, случайного: слабость голоса и плохая вялая непонятная речь.

Если у человека голос вообще очень слаб, так слаб, что в нескольких шагах его уже не слышно, то, конечно, для сцены он не годится, но можно заняться его развитием. Но ведь не все так говорят; послушайте нарочно вокруг себя и убедитесь, что люди в большинстве говорят совсем не тихо. И если у них нет каких-либо недостатков речи — все далеко слышно и понятно.

Интересно, что люди, говорящие в жизни достаточно громко, при выходе на сцену, когда они собираются там «жить искренне», начинают шептать себе под нос и их совсем не слышно. А что же в жизни-то они не «живут», что ли? Почему они в жизни-то говорят громко? Не помешали ли они себе чем-нибудь?*

А те, что в жизни говорят скромно, тихо, под сурдинку, когда их заденет, не повышают ли они естественным образом своего голоса и не появляется ли у них тот настоявший, присущий им звук, который они приглушали в обыденной жизни (обиходе)? Не появляется ли так же четкость и ясность в речи, обычно несколько смятой и смазанной? А у человека с верными актерскими инстинктами сцена, публика непременно вызовут подъем.

Конечно, и у актера не должен быть в загоне голос. Но техника речи есть только техника, не больше. Коклен хорошо сказал: «Дикция — это вежливость актера». Вежливость — не больше. Но и не меньше.

Иногда театр так велик или так плохо устроен в отношении акустики, что не только обычной, но даже и громкой речи недостаточно: не слышно, да и все тут. Одно спасение:

кричать. Но тогда можно сказать, что это — не театр. Может быть, это сарай, может быть манеж, торговые ряды, — что хотите, но не театр.

В театре акустика — одно из главнейших условий. Что бы вы сказали, если бы в кино между публикой и экраном были понатыканы колонны и всякие балки и скрепления? Как ни сядь — все равно толком ничего не увидишь! В кино должно быть все видно, а в театре и видно, и слышно. Только и всего. В театре, рассчитанном на пять тысяч зрителей, конечно, многое просто физиологически не будет видно.

Но тут нужна не фальшь и преувеличение, а импрессионизм — особый стиль игры. И талантливый актер с инстинктом «публичности» совсем по-разному будет играть в большом и маленьком, комнатном театре.

Другое дело, есть актеры, которые, чем больше публики, тем лучше и сильнее играют, а есть такие, что этой способностью к расширению, к «растяжимости» не обладают. Как есть, например, живописцы-миниатюристы, которые никак не могут справиться с картиной обычных размеров, а живописец обычных картин не может «растянуть» своего воображения до декораций. И обычно декорации — механическое увеличение во столько-то раз того, что написано на эскизе или сделано в макете...

** О причинах и психотехнике этого явления — в книге: «Искусство жить на сцене» ч. II, гл. 8 (см.: Демидов, Н. В. Творческое наследие. СПб., 2004. Т. 2. С. 153-157, 402, 403. - Ред.).*

В то время, как и в живописи, и в музыке, и в пении, и в искусстве актера громкость, звучность, размашистость, широта — все это зависит только от верного восприятия публики.

Если мы внесем на сцену нашу жизнь целиком, в том виде, как она есть, это действительно не будет годиться: например, заставьте зрителя сидеть и следить, как вы прочитываете всю газету с начала до конца или терпеливо стоите в продолжении получаса у трамвайной остановки, или спите, или болтаете часами о пустяках и так далее. Пройдет не только пять-шесть часов, а пять-шесть минут, и смотреть на это будет совершенно невыносимо.

Но если выбрать наиболее действенные, наиболее острые, насыщенные моменты или минуты из той же вашей жизни? Например, вы сидите, работаете, вдруг крик: «Пожар!» Вы вскакиваете, смотрите в окно — оказывается, горит под вами и кругом вас. Надо спасаться. Вы бросаетесь к двери... она не открывается. Толкаете — она заперта! Вы сами просили запереть вас. Вы кричите — никто не отзывается. Выход один: через окно. Как спуститься? Вы ищете веревку, нашли, привязываете к скобе окна, но она не надежна. Развязываете, торопитесь — от торопливости никак не развязывается, ищете нож, режете. Привязываете к дивану — теперь надежно. А дым уже входит в открытое окно. Вы выбрасываете конец веревки вниз ~ оказалось коротко. Черт возьми! Назад. Закрываете окно, чтобы не лез дым. Звонит телефон — вот еще, нашел время! Ищете простыню, привязываете ее к веревке.

Теперь надо с собой захватить необходимое: документы, деньги... И что? Что еще? Не забыть бы чего-то самого важного. Дым уже сплошь застилает окно. Опять телефон. «Ну, что, что вам? Здесь пожар! Не могу говорить, к черту, прощайте!» Хватаете свои записи, драгоценные для вас фотографии... Карманы полны. Возьму в зубы! И начинаете спускаться.

Вот вам несколько минут, когда не придется заботиться о широких жестах, мимике и выразительности движений: если есть серьезная, смертельная опасность, все будет ясно и... совсем не скучно.

Хорошая пьеса написана именно так, там каждая сцена полна, насыщена до краев. Автор берет не одну, а несколько человеческих жизней и сталкивает людей таким образом, что все самое острое, яркое проходит перед зрителем. Про такие пьесы говорят: много действия. Нужно, конечно, иметь в виду, что действие может быть не только физическое, как при спасении из горящего дома, а и психологическое. Когда люди борются словами, когда от нескольких слов зависит вся их судьба, вся жизнь.

И комедия не складывается из будничных обстоятельств. К невесте утром посватались сразу четыре жениха, один лучше другого, к вечеру надо дать ответ. Как тут быть?

Разве это буднично?

Или: жених удрал... Кареты готовы, гости ждут, стол накрыт, а он — удрал... Да и как удрал? В окно выпрыгнул!

Это будни?

Подколесин спит и видит — жениться!.. И года подошли, и другие всякие соблазны... А вместе с тем, смертельно страшно: а вдруг ни за грош пропадешь! — разве это будни?

А если автором и даются «подколесинские» будни, то все его дни и чуть ли не года укладываются автором в какие-нибудь пять минут — несколько штрихов, разговор со слугой и жизнь, как на ладони. В хорошей пьесе каждая сцена насыщена до краев, надо только понять, угадать, чем она насыщена, и вскрыть ее до конца, до дна. Тогда о скуке и речи не возникнет. Скучно — значит, не понято ни актером, ни режиссером. Не «разнюхали», в чем сущность и значительность сцены. Актер пробалтывает более или менее правдоподобно слова и только. Так это же просто не верно — он не ту сцену играет, совсем не ту, что написал Гоголь, потому и скучно. Там другие обстоятельства, другие люди, другие мысли, другие чувства — ничего не понято.

А понято — так не сделано.

А сделано — так помертвело, выцвело. Было когда-то живым, а теперь помертвело. Картина, у которой слиняли все краски, это ведь уже не та картина, а другая.

Хорошая пьеса... Ну а если пьеса плохая? Почему же надо думать, что если ее поставить и играть плохо, то она от этого будет лучше?

А самое главное, если режиссер и актер ее выбрали, значит, она им нравится? Раз нравится, значит, для них — хорошая. Раз хорошая, значит, они представляют себе, как ее можно хорошо поставить и сыграть. Мало ли случаев, когда крупный актер, прикасаясь к незначительной вещи, делал из нее шедевр. (Дузе — «Дама с камелиями», Мочалов — «Ненависть к людям и раскаяние» и т. п.)

Таким образом, нечего бояться, что жизнь на сцене будет скучна и незначительна. Все, что в жизни ярко, определено, целеустремленно — все будет сценично. Все, что бледно, тягуче, однообразно, бесцельно — все невыносимо скучно, тем более, что на сцене одна минута превращается в час.

М. С. Щепкин всегда говорил: «Берите образцы из жизни!»

Но это совсем не так просто.

Вот вам «кусочек» жизни: мать смотрит на своего сына-карапузика и блаженно улыбается... Актриса берет это как образец и прежде всего начинает улыбаться. Но она чувствует, что чего-то не хватает. Она улыбается еще старательнее: напирает и нажимает на улыбку. А что в данном случае улыбка? Только грубый внешний результат. Результат сложных отношений матери к своему ребенку. Тут и материнский инстинкт, и первая влюбленность в мужа, и совместные мечты о будущих детях, и беременность, тяжесть родов, беспокойство за ребенка, бессонные ночи, много, много всего... И вот этот милый карапуз — мой сын, ползет по одеялу — отойти нельзя — он сейчас же скатится. Я не отойду. Я смотрю, я не могу оторваться... Что? Боюсь? Улыбаюсь? Может быть, и улыбаюсь, не знаю, разве в этом дело?

Вот что, а может быть, и много больше нужно поймать, угадать, высмотреть, подслушать у этого прекрасного образца, а улыбка... не в улыбке дело. Можно и без улыбки.

Или вот вам подлинный, невыдуманный рассказ про другого, тоже великого знатока сцены, про А. Н. Островского. Рассказ этот я слышал от своего отца, бывшего непосредственным свидетелем того, о чем говорится ниже.

Собирались вместе писатели, актеры: разговаривали, спорили, шумели, пили чай, курили... Приходил и Александр Николаевич.

Поздоровавшись со всеми, он обыкновенно забирался в свой любимый угол, садился в сторонке от всех в кресло, молчал, слушал и внимательно, внимательно смотрел...

В разгар какого-нибудь спора вдруг кто-то крикнет: «Александр Николаевич, Вы опять смеетесь! Ну, что это такое! Забрался в угол, молчит, смотрит и смеется. Это даже неприятно!» — Простите, господа, пожалуйста, простите. Это я от наслаждения, от удовольствия. Я сижу в театре, а вы — актеры. Как вы играете! Как вы прекрасно играете! Вот оно где, настоящее-то! Если бы в театрах-то так играли!.. Ну, продолжайте, ну, говорите -- право же, я без всякого зла, без всякой насмешки.

И опять сидит часами, стараясь сдержать улыбку, чтобы

кого-то не смутить, только глаза щурятся и искрятся...

2. Увеличительное стекло сцены. О ненужности преувеличенной игры

Теперь насчет того, замечает ли публика все мелочи, «доходят» ли они до нее или надо играть преувеличенно?

Вы разговариваете с кем-то, с человеком малознакомым. Обыкновенный человек, ничего особенного, таких — целая Москва.

Но вот вам по секрету сообщают, что это... ну, например, иностранный шпион. И ваше внимание к нему превращается в совершенно особенное. Вы начинаете видеть то, что раньше для вас не существовало (глаза, морщины, тени под глазами), вы подмечаете малейшее движение, чуть изменится его настроение — вы видите, от вас не ускользнет ни его рассеянный взгляд, ни его беспокойство, ни, наоборот, странное, дерзкое спокойствие. Он посмотрел по сторонам, и вам уже кажется, что вы угадываете его жуткие мысли, ему надоело с вами разговаривать (о, это вы великолепно чувствуете!), он соскучился, начинает искать повода распрощаться с вами, а вы будто ничего не замечаете, держите и держите его, вот он забеспокоился, начал оглядываться по сторонам, ему хочется вырваться...

Чуть ли ни насквозь мы видим человека, если он заинтересует нас.

А положение актера на сцене, сильно освещенного, поднятого сценой над вами, не может не обострять нашего внимания к нему. Мы смотрим на него как будто через громадное увеличительное стекло, ничто от нас не скроется, каждая мелочь делается заметной.

Актер смутился — видим, актер посмотрел на кого-то в публике — видим, актер не знает, куда девать руки, — видим. Актер пытается замаскировать свое смущение чрезмерно громким голосом — понимаем. Актер чувствует себя обворожительным и занят тем, что очаровывает зрителя то красивым голосом, то пластичным жестом, то милой улыбкой, то прелестной «простотой» игры — должно быть, здешний любимчик, догадываемся мы. Актер не уверен, что зритель очарован им, в его руках, и он старается преподнести ему все свое мастерство, подчеркнуть нужное слово, эффектнее «подать фразу», принять более выразительную позу — ишь, как старается! — думаете вы.

Все видно, видно насквозь, таково свойство рампы и таким уж зорким делается человек, когда превращается в наблюдателя, зрителя.

Да и как же не видеть? Вы и пришли сюда, чтобы смотреть: вы весь сейчас превратились в зрение и слух. К тому же сцена освещена, а вы в темноте.

Актеры почему-то думают, что зритель воспринимает только то, что они хотят, чтобы он воспринимал. Почему?! Ничуть не бывало — воспринимается все! Все самочувствие актера в целом.

Это-то и есть то есть то, чем актер сейчас живет. *переживание*, Ты ведь живешь, ты не умер. Вот, чем живешь, это и есть переживание, а не какое-то особое переживание.

Актер гоняется за особым-то переживанием, а зритель видит эту погоню, и не может не видеть: таково свойство «увеличительного стекла сцены».

Не всегда зритель способен тонко и отчетливо во всем разобраться, тем более что его отвлекает и фабула пьесы, и костюмы, и декорации. Но не думайте, что вы его обманули своими грубыми приемами. Он всегда чувствует, если что не так. Что именно? Этого он, может быть, сказать не сумеет, но достаточно лишь намекнуть, так и ухватится. Оказывается, все видел, все понял, только не дал себе отчета. Да и зачем? Разве он пришел сюда для разборов да отчетов?

Очень назидательна история актерского искусства в кино.

Тот, кто застал первые фильмы, прекрасно помнит, как преувеличивали актеры, как старались изо всех сил, как в погоне за выразительностью беспощадно кривлялись, гримасничали, махали руками. Вероятно потому, что кино немое, значит, надо налечь на то, что видно.

В конце концов оказалось, что все это жалкие заблуждения и нужна в кино абсолютная правдивость, скупость мимики и жестов и полная подлинность.

То же самое и на сцене.

Правда, когда зрительный зал огромен и актер еле слышен и плохо виден, тогда как будто, действительно, не обойдешься без более широкой и выразительной жестикуляции, но такое «расширение» возникает само собой по законам театральной публичности (см. соответствующую главу).

В витринах магазинов стоят мертвые фальшивые манекены. И мы так привыкли к этому... Так привыкли, что, когда в этой же витрине появляется живой человек — работник, устраивающий эту витрину, он уже сам кажется манекеном и фальшивым... Не то же ли сцена?

Так как же нужно заботиться там *о правде!*

Что видно у актера, подлинно творящего на сцене («переживающего»)

«У актера на сцене все видно...» Что же именно видно у актера, творящего на сцене?

Видно, что он что-то делает с собой, что-то заставляет себя, а что-то помимо него в нем делается, он живет, а, вернее сказать, у него живется.

Видна произвольность, видно, что есть что-то, что сильнее его. Видна его пассивность. Видно, что он не вмешивается, не он сознательно «реагирует» на окружающие обстоятельства, а у него само собой реагируется, то есть все происходит так, как происходит у нас в жизни. Нам что-то понравилось — мы загляделись, нам неприятно — сами того не замечая, мы отворачиваемся и ускоряем свои шаги. Мы устали - наша походка делается более медленной. Перед нами мелькнул последний пункт нашего путешествия— шаги невольно ускоряются, мы выпрямляемся, и вялости как не бывало.

В противоположность этому, у актера, сознательно (рационально) подражающего жизни внешне, имитирующего жизнь — видна, наоборот, произвольность, видно, что за каждым действием, за каждым движением есть мысль об этом действии или движении, видно, что у него не делается, а он делает. Видно волевое вмешательство, видна двойственность (актер и образ), видна деланность. Эта произвольность и деланность может быть очень тонко замаскированной, но так или иначе она чувствуется. Не только человек, даже собака прекрасно чувствует, боитесь вы ее или нет, любите вы ее или нет, простили вы ее или нет, - зачем же так плохо думать о нас, людях? Всё мы видим, всё чувствуем и всё понимаем.

3. Когда и почему правда жизни может казаться на сцене ложью

До сих пор мы возражали тем, которые утверждают, что жизнь на сцене не годится, потому что она скучна и незначительна.

Но мало того, они говорят, что жизнь обычная, настоящая, подлинная зрителем и не принимается. Не принимается настолько, что ей даже не верят, она кажется фальшью. А изображение жизни, подмену ее принимают за правду. И, в доказательство, приводят известный случай с Кокленом.

Играя на гастролях одну из своих коронных ролей, где в конце акта, по ходу действия пьесы, он должен засыпать, — Коклен действительно, по-настоящему заснул — очень уж он утомился с переездами и хлопотами. Никакой беды не случилось, так как на этом кончается акт, закрывается занавес.

Но вот курьез: на другой день в прессе в один голос все рецензенты вопили: Коклен играл великолепно, но сцена сна была проведена им очень неестественно! Отсюда вывод: все естественное на сцене не годится. Оно кажется фальшью.

Разберем: актер играет на сцене какого-то высокопоставленного, комичного, надутого субъекта, и к этому вы, зритель, привыкли — на сцене перед вами только такой человек и существует. Этот человек укладывается спать, вероятно, он останется до последней минуты все таким же важным, глупым и высокопоставленным и даже во сне сохранит мину независимую и величественную.

А тут, вдруг, высокопоставленный господин исчезает... и актер, сам актер со своими сегодняшними заботами и делами начинает в просонках устраиваться поудобнее на подушке, и сам Коклен, а не тот господин, к которому мы привыкли, сам Коклен, со свойственным ему выражением лица, начинает мирно похрапывать.

Что Коклен на самом деле заснул, ведь рецензенты не знали. Они думали, что он сыграл сцену засыпания. Естественно, если на нее смотреть так, то действительно, впечатление создается несколько странное. Все был один человек, а тут вдруг другой, да и какой-то совсем сюда не подходящий: что-то не так, эта сцена как-то не вяжется со всей ролью, выпадает из нее. Ну и вывод отсюда простой — сцена не удалась.

По этой же причине никогда не действуют актерские слезы, если они не слезы воплощаемого лица.

Представьте себе: сильный, мужественный человек, с твердой душой, с чистым сердцем, встретил свой идеал, девушку, — и полюбил в первый и последний раз. Она тоже любит его. Они поженились, они счастливы, как могут быть счастливы прекрасные, редкие люди (быть счастливым тоже надо уметь). И вот он узнает, что она лжет, она неверна, она коварно изменяет ему. Сомнений нет, все доказательства против нее.

Зачем же ложь? Зачем эти чистые невинные глаза? Зачем уверения в любви? За что такая насмешка? Такое издевательство? И все это втихомолку, за спиной? Чем заслужил?

Если она — такая, так что же все другие? Все люди? Или, может быть, это только я такой наивный глупец, такой смешной в своей доверчивости, в своей чувствительности, думаю, что любить можно только раз в жизни?!

Скажите, если сейчас по его лицу пробежит несколько жгучих, горьких, едких слез, не падут ли они вам на сердце, не обожгут ли его, горячие, соленые? Не поднимется ли неизмеримо в ваших глазах этот герой, этот мужчина, этот человек? И не будет ли он ближе, понятнее и дороже вам?

Вот перед вами образ Отелло, венецианского мавра, с темной кожей и светлой кристальной душой, зрелого мужчины, закаленного в сражениях героя с душой и невинностью ребенка. Вот столкновение безгрешности с пороком.

Теперь мы возьмем на эту роль актера — мужчину не сильного и мужественного, а несколько болезненного, слабого, с некоторой неврастеничностью или слабодушного, сентиментального, у которого, что называется, глаза на мокром месте. И вот, может быть даже с самого начала, как только перед ним начинает выясняться дело, он не справляется с волнением, оно сильнее его, оно его захлестывает, слезы душат, прорываются, и актер во власти какого-то полуневрастенического, полуистерического припадка. А где же сильный мужчина, где воин Отелло?

Мы видим, как перед нами расхлюпался какой-то слабодушный невропат или сентиментальный слюнтяй, а это никакого сочувствия не вызывает. Становится даже неловко, неудобно и хочется уйти.

Разве такой плач имеет что-нибудь общее с шекспировским Отелло?

Эти невропатические слезы или слезы сентиментальных молодчиков, у которых глаза на мокром месте, — слезы пустые, пресные, им место разве что в водевиле, шарже, гротеске.

И не доказывает ли это лишний раз, какой пронизательностью обладает зрительный зал? Одни слезы теснят ему горло, обливают кровью его сердце, другие — такие же капельки блестящей влаги — только раздражают, надоедают, вызывают неприязнь, брезгливость или смех. Когда такая беда случится, на что это указывает? Да прежде всего на то, что актер этот не трагический, для трагедии он мелок, вот в сильных местах это и обнаруживается.

Если у вас под руками нет другого, более подходящего актера (или вы сами актер и во что бы то ни стало хотите показаться в этой роли перед публикой), о чем, в таком случае, надо думать? Увы, как обмануть публику, как бы скрыть слабость актера в этот острый момент.

Дело в том, что с более спокойными местами он (этот актер) справляется, но в сильных местах холоден или впадает в неврастеничность, в слабость. Ни то, ни другое не годится, да и вообще, как уже было сказано, этот актер не для трагедии. И вот, сделав все, что можно до кульминационной точки сцены, вы идете на «фокус»: одно подменяете другим, иногда самым простым и наивным. Например, вы ставите актера в позу, выражающую непосильное горе, страсть или экстаз, словом, выражающую то, что нужно сейчас, при этом большей частью стараетесь или отвернуть его от публики, или закрыть его лицо, чтобы его холодные глаза не выдали обмана, и... просите его об очень малом: пусть он только достаточно громко и внятно и логически верно скажет свои слова по роли... меняете в это время свет, пускаете душераздирающую музыку или какой-нибудь зловещий шум ветра, моря или бог знает чего, словом, заставляете играть не его — он не может, он сцену провалит, — а все, что подскажет вам ваша режиссерская изобретательность, применительно к данному моменту пьесы.

Что же происходит? Если до этого все было благополучно: зритель поверил актеру и пошел за ним, и взбирается, взбирается на эту лестницу, по которой ведут его актер и автор, и так входит в события, что когда актер как бы останавливается и лишь подает слова автора, — зритель по внутренней эмоциональной инерции уже один, без актера продолжает этот путь «по лестнице» и самостоятельно совершает тот «прыжок», на который актер не способен. В своей фантазии легко совершать любые прыжки — это ведь не то, что на самом деле, самому прыгнуть.

Зритель обманут, у него сложилось впечатление, что актер прекрасно сыграл. Bravo! Bravo! А то, что было на самом деле, вы только что проследили.

Есть актеры и режиссеры, которые утверждают, что именно так и нужно делать всегда. «Фантазия зрителя, — говорят они, — всегда сработает сильнее, чем сам актер, только нужно к этому моменту все подготовить и фантазию его подтолкнуть».

Что ж, если учесть, что они имеют дело с недостаточно сильным актером, по крайней мере для этой роли недостаточно сильным, для них это утверждение верно. Как фокус, как иллюзия. Взмах без удара. Поцелуй без поцелуя. Подготовка взрыва без взрыва. Целомудрие бессилия. «Пусть остальное довершит фантазия зрителя» (или читателя, как у О'Генри).

Все это потому, что нет сил самому взорваться и воочию превзойти любую фантазию обывателя и утащить ее за собой. Крупный трагический актер, какова бы ни была фантазия зрителя, превзойдет ее неизмеримо, в эти кульминации он будет неожиданен, его полет будет настолько головокружителен, что у зрителя дух захватит и сердце остановится. Например, исполнение Мочаловым роли Нино в драме Полевого «Уголино».

В такие моменты и проявляется подлинная сила театра.

Здесь была глава «Псевдопереживание». В ней:

1. Всегда ли произвольность есть творчество?
2. Двигательная буря.
3. Кое-что о плохонькой, скучной жизни на сцене (см. «Искусство актера в его настоящем будущем», ч. II, отд. 2. — Ред.).

Последствия псевдопереживания. Прочно установившееся мнение о театре как о рассаднике фальши и позерства

Отрывок из дневника 1929 г.

Читал Кречмера «Об истерии...» Представитель культуры, передовой ученый. Описывая всякого рода истерические сумеречные состояния, он то и дело отмечает о своих больных: «неестественное театральное поведение», «театральная игра для других», «театральный пафос», «перепроизводство "бесцельных движений"», «преувеличенная театральная жестикуляция», «театральные декламационные интонации».

Даже в краску бросило. Неужели так все думают о театре? Театр это фальшь, преувеличенные жесты... Какой позор!.. И кто виноват? Конечно, не он, не Кречмер — культурнейший человек. Все эти слова ввелись в жизнь, в обиход. Слово «театральничать», что же оно иное значит, как не фальшивить, преувеличенно разыгрывать, представлять?!

Увы! Увы! Чистейшее и подлиннейшее из искусств (искусство жизни человека) довело себя до того, что само название — театр и актер — синоним лжи. Увы нам! А разве не правда, разве не заслуженно?

Не говоря о театрах, стоит пойти на театральную биржу и будешь потрясен зрелищем огромного скопища людей, которые совершенно разучились нормально стоять, ходить, здороваться, разговаривать. Это сплошь вывихнутые люди. Они все время преувеличенно что-то разыгрывают. Друг

перед другом и даже перед собой... Они всецело заняты тем, что «производят впечатление», прельщают. Если они что-нибудь говорят, то сказать стараются получше, поинтереснее, повыразительнее, поэффектнее. Поэтому им некогда думать о том, что они говорят, они заняты тем, как это у них получается. Обычно им мало собеседника: они ведь привыкли к публике, к зрительному залу, поэтому все, что ими говорится, говорится для всех окружающих: для этого они говорят гораздо громче, чем нужно, они то и дело оглядываются кругом, чтобы видеть то впечатление, которое они производят на всех. Они все делают, чтобы обратить на себя внимание. Они беспрерывно демонстрируют себя. Чтобы выделиться из толпы, им мало кричащего поведения, они надевают на себя какие-то невероятные, почти маскарадные костюмы.

Вот как портит человека профессия, ими понятая неверно. И техника, неверно ими выполняемая. Вот что значит стать жертвой своего ремесла.

Переживание по заказу

Можно ли пережить что-нибудь по заказу?

Так, безо всякой подготовки, что называется на гладком месте, вот возьми да воспылай каким-нибудь чувством, вроде любви или ненависти.

«А почему бы и нет? — скажет вам человек, не лишенный актерского дара, — вот я уже и полон ненависти, мне уже хочется наговорить кому-нибудь неприятных вещей, хочется ударить, изуродовать кого-то...»

И это верно. Посмотрите на него: в глазах его — огонек гнева, в его голосе дрожит злоба, и вам делается жутко — это не то актерское волнение, о котором только что говорилось в «псевдопереживании», это не нервничанье и не волнение «вообще».

Как же это он с собой сделал?

Делается это способным человеком очень просто и вполне бессознательно. Достаточно ему подумать: «Ненависть?.. Я ненавижу...», и легко воспламеняющаяся фантазия уже нарисовала кого-то... какого-то злодея, негодяя... вот он, здесь, я чувствую... А когда рядом с тобой негодяй — гнев, злоба, ярость совершенно одолевают, только успевай сдерживаться, чтобы не наделать глупостей.

Таким образом, актер не добывает откуда бы то ни было ненависть, не берет ее каким-то образом извне и не впихивает ее в себя или не заказывает себе: «Дай, пожалуйста, порцию ненависти». А ненависть, которая только сидит да ждет, когда ее позовут, выскакивает при этом, готовая ко всяческим услугам.

Делается все это совсем не так

Человек, как легко заключить из упрощенной формулы жизни (Я + воздействие = реакция), есть реагирующая машина. Вся его жизнь есть, в сущности, ответ на внешнее и внутреннее раздражение. Ответ (или реакция) может складываться из очень сложных процессов, вплоть до сознания и даже творческих процессов, но, в конце концов, это — ответ. И любое душевное состояние, любое чувство тоже не более и не менее, как ответ¹⁰.

Поэтому, чтобы вызвать в себе какое-либо душевное состояние, способный актер бессознательно представляет себе (в своем воображении) вне или внутри себя что-нибудь такое, что его заволнует и задвигает именно так, как ему надо, а неспособный будет выжимать из себя то, чего там нет, не было и быть не могло. В этих случаях ему приходится подсказывать: смотри на этого человека — он подло и зверски убил твоего отца, он захватил его престол, клеветой очернил отца в глазах матери, вкрался в ее слабое женское сердце, развратил ее своей чувственностью, и вот она — его жена, а он — король. Правит он не умом, не мудростью правителя, а жалкой хитростью ничтожного выскочки, подлостью, подкупом, страхом. Престол ему нужен не для того, чтобы сделать счастливым народ, чтобы укрепить государство, а чтобы усладить свое жалкое честолюбие, чтобы срывать для себя наслаждения жизни. Страна гибнет, люди — в тревоге, в страхе...

И в актере начинает зарождаться чувство злобы, ненависти и страха перед этим жутким и на все готовым пигмеем, — надо только поощрить это его чувство, подливать масла в этот огонь и дело сделано. Душевное состояние возникло.

Почему? Да по заказу. Такое состояние было нужно, и вот я так обставил воображение актера, что оно появилось.

Осталось развить его, укрепить, культивировать и взять в руки. Но, опять же, не голыми руками, а такими же достаточно остроумными и психологическими приемами. Иначе это чувство, как птичка: протянешь за ним руку — порх! — и как не бывало. А теперь, когда вы ее испугали, вам гораздо труднее заполучить ее доверие и заставить приблизиться к вам.

Ну, допустим, что этот метод верный, психологичный, допустим, что именно так бессознательно делает способный актер, безо всякой предварительной и специальной выучки. Но способному актеру, с его горячей и легкоподвижной фантазией ничего не стоит вообразить, что он Гамлет. А если вообразил и ощутил себя Гамлетом, дальше все пойдет само собой.

А вот как сделать это человеку с менее пылкой фантазией? Как сделать это в себе человеку, все время наблюдающему за собой, критикующему себя?

Вместо ответа я продолжу Ваш вопрос и добавлю к нему — как все это сделать человеку, которому не следовало бы быть актером?

Ничего, не будем смущаться странностью положения: случай не так редко встречающийся.

Между прочим, критиканство, самонаблюдение, непрерывная оглядка на себя и много других основных грехов не всегда приходит в театр с актером, частенько они бывают и благоприобретенной в школе или в театре болезнью.

Неверная, плохая школа, плохой преподаватель, неумелая практика своих друзей, неумеренные похвалы «поклонников» -- вот откуда приходит эта болезнь и разъедает самые корни таланта.

И таких, с уничтоженными корнями, по сцене ходит немало. Большинство из них, правда, излечимы. Но лечение требует тонкого специалиста своего дела.

«Стеснения» актера и многообразие степеней переживания от «свободного» до «фиксированного»

Стеснения актера

Многое актеру приходится делать по заказу. По правде говоря, все как будто ополчается против его свободы: слова ему приходится говорить чужие, мизансцены у него установлены (режиссером или самим актером, это дела не меняет). Чтобы все зрители слышали, он должен говорить громко, чтобы все видели, надо не прятаться. И, наконец, надо не собой быть, а кем-то другим — воображаемым!..

Из всего складывается совершенно невозможное как будто положение.

Но в искусстве, а особенно в искусстве актера, чуть ли не всё построено на парадоксальности. То, что сначала мешает — доведенное до крайней степени — превращается не только в помощь, а в основное условие, без которого и быть ничего не может.

Но что же особенно удивляться? Разве это только в искусстве? Возьмем хотя бы воздухоплавание. Что мешает аэроплану развить тысячеверстную скорость? Воздух. Не будь его, ничего бы не мешало и можно было бы летать чуть ли не со скоростью света. Но уберите воздух, и аэроплану не на чем будет держаться своими крыльями, не за что будет цепляться своим пропеллером, аэроплан упадет совершенно беспомощный. Только препятствующий ему воздух, только враг его, оказывается, и дает ему возможность летать.

Каким образом отказ от самого себя и надетая на себя личина помогают человеку быть более свободным, чем в обыденной повседневной жизни, — об

этом говорится в главе о «Маске, исповеди и гранях». Какие для него преимущества в чужих словах, в заранее определенных движениях, положениях и действиях — будет дальше в главах «Актер и автор», «Актер и режиссер». О неизбежности и обязательности публики — в главе «Актер и публика».

Не все актеры одинаково относятся к разного рода «стеснениям». Но стеснения нужны им всем, даже актерам итальянской комедии дель арте. Пусть они были свободными импровизаторами, пусть они говорили, что хотели, пусть выходили на сцену, не зная заранее, что они будут там делать и как будет развиваться действие — сегодня оно могло кончиться свадьбой, а завтра — убийством... Как будто свобода полная, так же, как и в жизни, без всякого предварительного расписания. Но все же одно стеснение им было нужно — маска: арлекин, полишинель, коломба и так далее. Их театр даже так и назывался: «Комедия масок».

Без «стеснения», как видно, в искусстве нельзя. И свобода этих импровизаторов, оказывается, была тоже относительной

Для других актеров этого минимального «стеснения» мало, им нужны чужие слова: необходимость говорить своим будничным языком их стесняет и наоборот, глубокие содержательные слова автора их заволнуют, будят фантазию и уносят их в воображаемый мир.

Для третьих и текста мало. Надо, чтобы этот текст был разобран, разработан, разбит на части, надо, чтобы были найдены подходящие действия на сцене, все распределено и распланировано, тогда они успокаиваются, делают свободными и легко справляются по кусочкам со своей, иногда очень сложной ролью.

Для четвертых должен быть предрешен каждый шаг, каждый жест, каждая интонация, иначе они поминутно колеблются, теряют равновесие и падают в пустоту...

Пятому нужно в каждую из этих мелочей выиграться. Заучить так, чтобы и спросонок все сделать без ошибки. Они иначе не могут.

Есть актеры, которые спокойны только тогда, когда режиссер все им разжует, в рот положит, выдрессирует их, оденет, запеленает, положит в постельку... тогда они чувствуют себя в своей тарелке и «творят».

Для одних заботливый уход — рай. Для других — убийство. Особенно для актеров аффективного типа.

Но зависит это не только от типа способности, а также и от школы. Одна школа вскрыет в человеке его талант, его свободу, его творческую интуицию, умение слышать ее и подчиняться ей. Она научит человека бесстрашно переходить за грань обыденщины, она научит его дерзости вдохновения, она пробудит в нем героя. Она вооружит его особой техникой, с которой ему ничего не страшно: умением слышать подсказы своей интуиции и верить ей и подчиняться малейшему ее намеку.

Другая школа посеет недоверие к себе, высушит душевные источники живой воды, обкорнает крылья, выбьет всякую смелость, и даст взамен

огнедышащей правды жалкую технику «правдоподобия». Выдерет вам все зубы и вставит искусственные. Жуют они, конечно, скверно и говорить мешают. Зато никогда не болят.

О виртуозности переживания. Максимальность (может быть к «Образу совершенства»)

Постоянный, неизбежный и излюбленный аргумент поклонников представления и вообще «техники»: вот такая-то знаменитость (например, Шаляпин) в такой-то сильно драматичной сцене, в промежутках между своим текстом, то есть в паузах, рассказывал своему партнеру анекдоты и пр., а публика плачет и думает, что он «переживает». Вот она, сила мастерства! Вот чем надо руководствоваться и к чему стремиться!

Я мало слышал Шаляпина, и мне не везло. Должно быть я попадал все на такие спектакли «с анекдотами». Только один раз он тронул меня по-настоящему в Борисе, но и то не в монологе: главном месте всей роли (своего рода «Быть или не быть»). Думаю, что те выступления, которые создали Шаляпину славу, были без этих анекдотов и скабрзностей.

Самообладание актера хорошее качество. Но владение своим темпераментом и горячностью не указывает на холодность.

А демонстрация «техники» анекдотами и скабрзностями во время спектакля заслуживает такого же сожаления, как и алкоголизм талантливых людей — хочешь простить, но не можешь.

Рядом с искусничеством подобных «виртуозов», посути пропивших или проболтавших свое самое святое, вспомните Ермолу, которая не только талант отдала искусству и театру, а всю себя без остатка: ни личной жизни, ни пороков больших и малых... все в одном — сцена и искусство. Тут жизнь, тут религия, тут высший долг, тут единственное счастье...

Не зря Микеланджело сказал: «...недостаточно живописцу быть только великим и искусным мастером. Я полагаю, скорее, что его жизнь должна быть насколько возможно чистой и святой, дабы Святой Дух руководил его мыслями»".

Можно не верить в Святого Духа, можно как угодно, вооружившись наукой, объяснять влияние молитвы: как самовнушение, как сосредоточение всех психических сил в одном, как упражнение в творческой пассивности и проч., и проч., но то, что со сцены, со страниц книги, от статуи, от картины льется незримо ум или глупость, величие или низость, душевное богатство или бедность художника — это неоспоримо и неизбежно.

Все великие художники любого из искусств были в своем деле максималистами, людьми крайних требований: все или ничего.

Компромиссность — неутешительный симптом. Только насильно можно к ней принудить крупную индивидуальность. Только с болью, ломая себя и надрывая свое сердце, может принять ее художник.

Максимальность и устойчивость в своих принципах делают часто жизнь такого художника совершенно невыносимой, но... без максимализма и устойчивости в принципах ни писатель, ни живописец, ни музыкант, ни актер — не художник.

Может быть, мастер, может быть, искусник, но не художник.

Виртуозность, как всякая блестящая вещь, очень соблазнительна и опасна для своего хозяина.

Так соблазнительно прибегать к ней все чаще и чаще... А в результате нет времени углубляться в мысль, в чувство, в физиологичность. Довольствуешься немногим. И делаешься рабом своей виртуозности.

А нельзя ли быть виртуозом в своей глубине!

Виртуозность может идти и от другого. Сальвини, душащий Дездемону, едва касается мягкими пальцами ее горла. Актер, который так делает, может или выключать себя, или быть настолько в стихии «игры», то есть в стихии фантазии и воображения, что задушить по-настоящему актрису, играющую Дездемону, будет для него неправдой, и он этой неправды не только не допустит, а его на эту неправду и не потянет. Так что выключать себя нечего. Наоборот, крепче включиться в творчество, в игру.

Между прочим, а почему виртуозностью считать только способность выключаться? Может быть, наоборот? Мол-сет быть, Ермолова, которая не может прийти в себя после спектакля, есть самая подлинная виртуозность? А там — «лихачество» и цинизм?

Может быть, конечно, только все-таки слово «виртуозность» связано с техникой.

Как будто бы виртуоз тот, кто владеет в совершенстве техникой. А у Ермоловой что-то похоже на то, что техника уже ею владела.

Молено, конечно, перейти через «порог» и попасть в один из парадоксов искусства, то есть потеря владения техникой и есть верх виртуозности.

Что же, это может получиться очень красиво! И, во всяком случае, хлестко.

А, может быть, это и не «представление», а искусство переживания, доведенное до виртуозности.

У Паганини лопнула на скрипке струна, и он, не смущаясь, доигрывает до конца, не теряя ни темпа, ни настроения.

Рассказывание анекдота может быть и нарочитым отвлечением сознания от основной работы подсознания, которая в это время идет полным ходом. Это, если анекдот — перед выходом на сцену.

Может быть в виртуозности свой «порог». Там, где уже техника начинает владеть художником, там начинается виртуозность истинная. А то все была кажущаяся.

Тут может получиться противоречие. С одной стороны, виртуозность необходима, с другой стороны, говоря о высшем творчестве, разве будешь называть его виртуозностью?

Вот и запутаешься.

Иметь это в виду, чтобы знать заранее, куда можешь попасть неожиданно для себя. Если не будешь очень бдителен.

Об этом, может быть, сказать в самом начале: что есть вдохновение, а есть виртуозность, и как одно может вызвать другое. И как может быть виртуозность и не быть вдохновения.

Надо набрать фактов самочувствия аффективных актеров после спектакля и в промежутках — в антрактах. Вроде того, как Иванов-Козельский бегал за женой с ножом, за то что она вздумала в антракте поговорить с ним о своих домашних делах.

Неплохо сказал Кольридж: «В искусстве — священнослужитель или — паяц. Середины не бывает»

Об «условности»

За этим словом чрезвычайно удобно прятаться. «В театре все условно, все не настоящее, поэтому и жизнь не должна быть настоящей» — так непременно будут возражать вам.

И, чтобы не быть застигнутым врасплох, надо очень хорошо понять и обдумать, что же это такое — «условность»?

Что в театре все условно, все «как будто» — это, конечно, так. Но подлинное решение вопроса более сложное, чем кажется неспособным к раздвоению, лишенным воображения завзятым ремесленникам.

Переживания в опере

Как помирить творчество с тактами, постоянством мелодии и ритма? Так же, как с текстом и движениями.

Тут только должно быть сотворчество актеров и дирижера. Он должен чувствовать, как идет спектакль, как играет актер. Идеально было бы, чтобы дирижер был и режиссером спектакля, тогда бы он знал особенности актера и мог бы всегда подействовать на него здесь же, на сцене. Как иногда в драме на репетициях бывает достаточно окрика режиссера, сидящего в зале, чтобы репетиция изменилась и пошла иначе.

Много значит музыкальность, которая сама втягивает актера в жизнь звука. Ее надо развивать и культивировать особо. Даже полковые лошади чувствуют музыку и идут под нее совсем не так (как без нее). Если нет этой музыкальности или она заторможена, надо ее культивировать. И расчистить ей путь, иначе это то же, что слепой актер на сцене.

«Сделанность» оперной партии заключается не только в вокальной области, но и в области движения: ритмики и пластики. Таким образом, это искусство больше принадлежит к «фиксированным переживаниям» или даже «представлениям». Это в большинстве случаев.

Если же когда и бывает творчество, то техника его иная. Тут дело в умении слушать музыку. Быть в музыке, чтобы она тебя вела, такого, как ты есть. Сделать так, чтобы каждый звук отзывался во мне, чтобы он толкал меня.

Место физиотехники в искусстве переживания

Обычное смешение понятий: момент творческий смешивают с физической техникой самого производства.

Постановка голоса и умение направить звук туда или сюда — это физическая техника, даже если в достижении ее и участвовало творчество. Это называют «искусством певца», но это не искусство, поскольку тут нет более момента творческого, а есть искусность — холодное использование своих вытренированных и вошедших в привычку физических приемов. Когда говорят, что искусство певца трудное, то вернее было бы сказать «ремесло певца», или «физическая техника пения», или «физиотехническая сторона пения».

Если физиотехнические приемы при изучении звуко-подачи все время соединялись с такими душевными состояниями как раскрытость, душевная освобожденность, тонкость психических восприятий, тогда еще можно говорить об «искусстве пения», так как правильно, органично поставленный звук сам по себе вызывает состояние, от которого к творчеству один шаг, но бывает и так, что сам звук является пробудителем творческих струн в душе.

«Звук рождает слезы».

То же и с актером-творцом, а с другой стороны — с актером представляльщиком или даже с актером-ремесленником (серьезным «производственником»).

В конце сказать о том, что физиотехника не должна мешать, ее надо разрабатывать отдельно и особенным образом (бельканто).

Физиотехника — это только самая грубая часть актерского дела. Надо ей отвести присущее ей место, или особенным образом ее приобретать (см. выше).

Какое же место физиотехники? Двойное:

1. Она может не мешать (может и мешать, только говорить об этом совершенно нет смысла).

2. Может вдохновлять (звук рождает слезы), правда, в этом случае она не будет только физио, она будет и психотехникой.

Шаляпин пел монолог Бориса всегда не очень хорошо, потому что, оказывается, он не владел техникой и в трудных местах всегда был принужден думать о ней.

Что же касается того, как умудриться жить интимными чувствами, как видеть по заказу вместо софитов и колосников — небо, как не замечать мазанные лица, как вложить живое сердце и мысль в узкие рамки текста? Как это делать? И как это делается по собственному почину каждым по-настоящему талантливым крупным актером, послушным своей внутренней потребности?

Это вопрос отдельный. На него пытались отвечать многие (больше всего можно найти у Станиславского). Чтобы осветить этот вопрос с разных сторон, а также ответить на него теоретически и практически (и, кстати, пополнить или исправить ответы других), автор и начал писать свой труд.

Конечно, в самой постановке некоторых вопросов, в анализе многих положений есть уже замаскированные ответы, стоит додумать до конца брошенные вскользь мысли.

Д о п о л н е н и е

Аффективный актер (кое-что об его основных отличительных качествах)

Первое отличие. Взрывчатость.

Думаю, что надо будет найти пример (может быть, с него и начать) из сценической или жизненной практики, когда вдруг и сразу мысль и чувство. Вроде случая Руссо*. Без примера едва ли будет понятно (а разве в «Типах актера» мало примеров?).

Каждый актер, к какому бы типу он ни принадлежал, может «переживать» на сцене.

Разница только в количестве и в качестве.

Элеонора Дузе ни одной секунды не выпадает из роли: выходит на сцену Маргаритой Готье, проживает там целую жизнь и умирает все той же Маргаритой Готье.

А на днях, например, я видел актера, который ни одной секунды не отдал себя роли. Он все время «изображал», «представлял», все время наблюдал за собой, все время вел тройную жизнь: одну для себя, другую для публики и третью — для режиссера (последний со строгим лицом сидел в зрительном зале и следил, все ли выполнил актер, что ему заказано...).

* См.: Т. 1. С. 214, 215. - Ред.

И только в одном месте, когда где-то вдали запел хор, актер забыл о самонаблюдении, ожил и так непосредственно, просто и сердечно сказал несколько фраз о тишине вечера, о звездном небе, о камышах... Должно быть, он сам любит музыку, любит природу — и песня задела его за живое... Через минуту он снова оглянулся на себя и... продолжал свое мертвое ремесло «правдоподобия».

Но спасибо ему и за эту минуту.

Здесь (в этом сопоставлении) разница количественная. А бывает разница и в самом качестве переживания.

Один переживает все довольно поверхностно, а другой самыми глубокими, затаенными слоями своей души, как было описано в книге о «Типах актера».

В чем же причина такой разницы?

По-видимому, в разнице устройства творческого аппарата.

У аффективного, в отличие от других типов, если можно так выразиться, есть своеобразный психический механизм, благодаря которому многое из того, что он видит или слышит, или о чем думает, не застревает у него здесь, у поверхности, а проваливается сразу и без задержки в самые глубины бездонных омутов души его. И оттуда, вдруг, с непонятной силой, неожиданно-негаданно прорывается целая буря, смерч.

Как будто (как будто!) лежат на дне этих омутов неизвестные стопудовые чудища и мирно дремлют. А человек, сидя на берегу, не подозревая этого, от бездельничанья, для собственного развлечения или от чего другого, кидает в глубокую воду разные пустяки, что подворачивается под руку: камешек, кусочки глины, ракушки... Кинет и наблюдает, как они булькнут, исчезнут... И опять спящая полуденная тишина... Попал в руку осколок стекла, и он полетел в воду, только не сразу исчез: долго носился по воде капризными зигзагами, и ушел под воду по какой-то дуге... угодил, должно быть, с размаху этот осколок прямо в глаз чудищу... Взметнулось оно — кто смел! Хлестнуло хвостом от боли и гнева, задело своих соседей, вся вода ходуном ходит, кипит омут, и вышвыривают со дна чудища хвостами своими разные невиданные дива. Могут

и сами в азарте выскочить на берег, задыхаясь на суше и устрашая всех своим диковинным видом...

Что за сказки? Что за мистика? Какие еще могут быть стопудовые чудища на дне души нашей?

Ничего особенного и ничего фантастичного.

Сколько тысячелетий существует на земле жизнь? Столько же тысячелетий передается по наследству (через зародышевую клетку), все более накапливаясь и накапливаясь, жизненный опыт.

И, хотя мы с вами живем на свете всего каких-нибудь несколько десятков лет, мы пользуемся всем этим неисчислимым наследством природы — оно наше. Сколько могучих инстинктов сложилось за эти долгие сотни тысячелетий — все они есть в нас. Сколько наклонностей, потребностей — они тоже там. Все, так называемые теперь, безусловные рефлексy, все они, так прочно сидящие, что борьба с ними без особого хитрого подхода почти бесполезна, все они — достояние, перешедшее к нам по наследству.

Способности, инстинкты — все передается эмбриологически, через зародышевую клетку. Сохраняясь, изменяясь, на время пропадая, вновь появляясь...

Кроме этих огромных тысячелетних источников, породивших чудищ наших душевных глубин, есть и другие.

Вся работа, происходящая за порогом нашего сознания, является другим источником и другой родиной таких же чудищ.

Этой темной области в следующей книге будут посвящены несколько больших глав, а сейчас не место погружаться в глубины теории и психологии внесознательного.

Важно только знать, что они существуют, и в их существовании нет никакого чуда и никакой фантастики.

Они существуют, чудища наших душевных глубин, и когда вы попадаете с размаху в глаз кому-нибудь из них вашим осколком, вся многовековая сила приходит в движение. И не из вас, не из вашего повседневного «Я», а из глубин ваших первобытных запасов, совершенно вне вашего управления, сверх всяких ваших ожиданий выскакивают огромные глыбы чувств и опаляющий огонь.

Когда хотят обуздать и править, как послушной лошадкой, душой такого актера, всегда получается недоразумение, катастрофа, конец всякого творчества.

Кто прав? Конечно, актер. Он капризничает, не слушает... так ведь он и не может и не должен слушать. А послушал — творчество его мгновенно нейтрализовалось, и вот он — как флаг в безветрие — висит около своей палки беспомощной и скучной тряпкой...

Можно ли требовать от него, чтобы каждый раз вырывались из его пучин все те же чудища и проделывали бы каждый раз то же самое?

Стоит ли на это отвечать?

Конечно, вооруженный верной душевной техникой, он может опять вызвать к действию этих чудищ, может вызвать и других... Словом, актер тоже может кое-что повторить, но, конечно, не детали. В его силах повторить только главное — идею. Вершину идеи. Самую сущность, самое «Я» роли. В погоне за деталями он растеряет без остатка все самое главное, потому что оно у него не состоит {не складывается} из деталей, а (само) создает их (выражается через них).

(Тут что-то надо дописать. А Олдридж?)

Второе отличие. «Ощутительность» восприятия.

Второе отличие «аффективного» — чрезвычайная чувствительность. Есть люди толстокожие, вроде бегемота: хоть колоти их палкой, они не почувствуют. А есть такие, что всякое впечатление их ранит, такая уж тонкая нежная «кожа».

Я говорю не о неврастениках и других подобных больных, у них чувствительность и ранимость тоже есть, но она идет рядом с нервной слабостью. Впечатления не питают их, не дают им силы, а только возбуждают временно, как кнут или алкоголь, а затем наступает реакция: усталость и слабость.

У здорового человека наоборот: впечатления служат для него теми чудодейственными витаминами и ферментами, которые, поднимая общее настроение, дают также питание, силу, крепость и стойкость организму.

Неврастенику после всякого пережитого чувства надо отдыхать и собираться с силами, а здоровому и чуткому только еще больше хочется жить, двигаться, действовать и тратить себя.

Но мало того, что «аффективный» актер обладает большой чуткостью, она у него совершенно особая: он все воспринимает ощутительно. И это есть второе важное отличие.

Стоит зажженная свеча. Я могу вам рассказать о ее пламени - - какое оно горячее, как будет больно, если сунуть в него палец... Я буду рассказывать, а пламя горит себе спокойно и безопасно вне меня. Каких бы страхов я ни нагородил вам — фактически, физиологически я пламени не ощущаю.

А ну-ка, попробую на самом деле, суну туда свой палец... Вот тут только я могу ощутить, почувствовать, что такое огонь и что за ощущение, когда он лижет мой палец!

Такова разница в восприятии жизни (действительной или, как в искусстве— воображаемой) у огромного большинства людей — и у людей типа «аффективного».

Все мы рассматриваем окружающее со стороны, издали, на приличном расстоянии, чтобы не пораниться, не обжечься, не вымазаться, не нанюхаться чего-нибудь неподходящего. Аффективный же наоборот: так весь целиком в самый огонь и лезет. Обожжет его, скрючит от жара, завопит он как зверь от боли — и все тут, вот и весь сказ. А может быть, оставит гореть и шипеть на

огне свой палец, а сам будет рассказывать о том, что испытывает. Так, в сущности, и делает каждый «аффективный» трагический актер.

«Я говорил о всех моих несчастьях,
О бедствиях на суше и морях:
Как ускользал в проломе я от смерти,
На волосок висевшей от меня;
Как взят был в плен врагом жестокосердным
И продан в рабство...»
«...Рассказам этим всем
С участием внимала Дездемона».

Так говорит Отелло сенату о том, как и чем завоевал любовь своей невесты.

Что видишь обыкновенно в театре?

Актер красиво, с некоторым волнением, декламирует этот монолог, и все вещи, о которых он говорит, стоят далеко-далеко от него и, как только что описанная свечка, не жгут его, не чувствуются им ощутительно, он не испытывает всего, о чем рассказывает, вновь реально и физически.

Смотришь, слушаешь и не очень понимаешь, почему так размягчился и сразу уступил умный и опытный старик, Дож Венеции?

«Ну и мою бы дочь увлек, конечно,
Такой рассказ».

Шекспир писал, очевидно, не для такого актера. А для какого? Это мне довелось понять на одной репетиции.

Режиссер, умерший тридцать лет назад*, никому не известный, рассказывал и показывал такому прохладному актеру, как надо вести перед сенатом этот рассказ.

Этот режиссер буквально обжигался каждым словом. Я до сих пор слышу и вижу, как, говоря о проломе, режиссер так реально, так физически ощутительно испытывал свое падение в пропасть, что все окружающие испытывали то же, казалось, и ты летишь, скользишь в бездну, хватаешься за куст...

«Как взят был в плен врагом жестокосердным...»

И мы видим его раненого, только что очнувшегося среди диких страшных злодейских морд...

«И продан в рабство...»

И мы видели, мы слышали, как продают его, как ведут связанным... как таскает он на себе камни, как бьют его плетью...

* *Вахтанг Леванович Мchedлов. — Ред.*

Мало сказать — видели: каждый сам на себе чувствовал это. Каждая буква его жгла огнем, каждое молчанье его шевелило наши волосы.

Если так расскажет Отелло сенату — тогда, конечно, даже много видевший старик Дожд не вытерпит:

«Ну, и мою бы дочь увлек, конечно,
такой рассказ! Брабанцио почтенный,
Что кончено, того не воротишь,
И следует вам с этим примириться».

Третье отличие. Обхват и синтез.

Способность «чувствовать ощутительно» — одна из важнейших, но она еще не решает окончательно дела. Ощутительно чувствуют и младенец, и дикарь. Отсюда еще далеко до создания художественного произведения.

Представьте себе, как в том же рассказе сенату мы будем ощутительно чувствовать то пропасть, то свое падение в нее, то рану, то плен. Будем чувствовать ощутительно, ярко, но чувствовать только один этот факт, без всякой связи со всей моей жизнью: лечу в пропасть и больше ничего. Кто я? Что я? Почему я лечу? Для чего я рассказываю об этом Дездемоне? Почему это я рассказываю сейчас сенату? Куски без связи. Отдельные обрывки старых материалов для какого-то неизвестного здания... Отдельные мазки красок для какой-то неизвестной картины, никак не согласованные... мазки яркие, темпераментные, но только мазки.

Что такое падение в пропасть, рана, плен, рабство? Отдельные факты и случаи. Каждый из них по-своему интересен, но это только эпизоды, из которых составляется жизнь.

Однако эти эпизоды из жизни не какого-то постороннего человека, а того мавра Отелло, которого я буду играть, того Отелло, в которого я должен буду превратиться; жизнь его должна стать моей, а моя — его жизнью.

Словом, это частички моей жизни, ведь я — Отелло.

А День встречи Дездемоны — не просто день моей жизни, а самый счастливый, самый сумасшедший день:

76

«...словами

Не высказать блаженства моего!

Оно вот здесь остановилось... Слишком

Мне хорошо...

Когда б теперь мне умереть пришлось,

Я счел бы смерть блаженством высочайшим,

Затем, что я теперь так полно счастлив,

Что в будущем неведомом боюсь

Подобного блаженства уж не встретить...

...Чудесное создание! Да погибнет

Моя душа, когда любовь моя

Не вся в тебе! И быть опять хаосу

Когда тебя любить я перестану!»

Какими огнями пылает каждое слово! Какой энергией полон каждый взгляд! Каждый вздох!

Как не пылать! Сейчас, как в фокусе, собрались лучи всей жизни! Я обхватываю ее всю сразу одним взглядом, одной мыслью, одним «ощущением». Для меня нет темных уголков в ней: все ясно, все понятно и все велось к одному, к этому дню счастья с Дездемоной.

Вот этот миг обхвата одним взглядом, одним «ощущением» относится тоже к основным отличительным признакам творчества «аффективного» актера.

Его не может интересовать роль по частям (своими частями): как он будет играть здесь? Как здесь? Или как здесь? Ему надо ухватить одно — главное, самое сердце роли.

Его он ухватывает или сразу — после первого, второго, третьего чтения пьесы, или же в постепенной работе, вчитываясь в пьесу, вдумываясь в слова действующего лица, всматриваясь в его поступки и все пытаюсь мысленно провести через себя.

Способность схватить одно — единое, способность уловить в тысяче разнообразных и противоречивых вещей один смысл, одну гармонию, одну душу и, наконец, способность соединить все в себе, и самому слиться с ним во единое — эта способность — актерский синтез -родной брат «обхвату».

Синтез и обхват вместе и представляют собою третье отличие «аффективного» художника.

Обхват обхвату, конечно, рознь.

Счастье, горе и вся жизнь одного — ограничивается лично им одним: ему удобно, ему хорошо, на его крышу светит сейчас солнце, а больше ему ничего и не надо. Для него все измеряется аршином его «Я» и часами его будней. Разумеется, речь не о таком «обхвате».

Отчего происходит нестрога в игре «аффективного»?

Нам остается только объяснить кажущееся противоречие: каким образом на практике получается, что «аффективный» актер (даже сам Мочалов) играет не ровно, а рывками: одну сцену проведет — обожжет, а другую, более важную, — проболтает?

Казалось бы, если он чувствует одно — единое, основное и главное, — все само собой у него должно было бы гармонизоваться?

Ответ очень простой: ведь это явление было не во всех ролях (барона Мейнау <пьеса А. Коцебу «Ненависть к людям и раскаяние». — Ред.> Мочалов играл гармонично и без всяких разрывающих роль скачков). А, значит, роли, в которых наблюдались эти рывки, просто не были до конца прочувствованы. Роли, как одного целого, слитого с душой актера, не было. Он чувствовал роль то через одну сцену, то через другую (как через окошечко). И отдавал себя сегодня одной, завтра другой сцене, в зависимости от того, какая больше подходит к его сегодняшнему настроению

Иногда его разорвет до самого дна на какой-нибудь второстепенной сцене. Да так разорвет, что он все сыграет на одной этой бурной сцене. Все, больше играть нечего. Можно разгримировываться и домой уходить. А, оказывается, там еще осталось два акта... (а роли в целом, напоминаю вам, нет в душе актера) — вот он и доигрывает пьесу без всякого подъема. Или, увлеченный

новой сценой, взорвется и на ней, но уже совсем по-другому, не гармонично с первой сыгранной сценой, а как будто играя новую, другую роль.

Напомним, что одно из отличительных качеств «аффективного» — обхват и синтез. И вот, когда он увлечен какой-нибудь сценой и играет ее со всем жаром своего дарования, он в эти минуты обхватывает всю роль в целом и чувствует ее, исходя из этой конкретной сцены (как она сейчас представилась). А так как роль не выверена, не укрепилась в таком виде (так как не пережита несколько раз в таком виде, в каком она ему сейчас представилась) и так как его, кроме того, увлекает его собственный темперамент, то он и отдает себя всего целиком одной этой сцене.

А там та же история повторяется с 3-й, с 4-й сценой. Так и получится, что актер сыграл в течение спектакля не одну, а три-четыре разные роли.

Пусть каждая из этих отдельных сцен была прекрасна и по-своему закончена, но целого гармоничного не было. И быть не могло: роли еще нет, а темперамент огромный — вот и заносит на каждом повороте.

Четвертое отличие.

Одни, как Савина, говорят: «Сцена — моя жизнь», или как Станиславский — «запах кулис, запах гримировальных красок опьянял меня» и т. д.

Другие, как Дузе, бросали на двенадцать лет сцену, как Комиссаржевская, бросали на два-три года ради школы. Как Ермолова — бросила сцену на год, когда встретила любовь. Толстой оставлял литературу ради создания школьного учебника...

У тех сцена — их жизнь, для этих сцена -- только средство. У этих есть нечто высшее, что они имеют сказать, и сцену они ценят потому, что при помощи ее они могут сказать лучше и больше, чем иным способом (у них для этого есть необходимые способности), но как только подвертывается другой «способ», который им кажется более действенным, они бросают сцену без всяких сомнений и колебаний.

У Савиной наоборот: когда у нее в жизни были увлечения, она больше блистала на сцене. Для Савиной и Станиславского и в жизни всегда сцена — они хорошо одеваются, они «артистичны», а Ермолова так проста, так обыденна, никак не подумаешь, что это актриса. Это так и есть: сцена для нее не цель, а только средство.

Савина и Станиславский могут играть всегда, главным же образом, когда они счастливы в жизни. Ермолова, Комиссаржевская, Дузе — тогда, когда они несчастны, когда их жизнь разбита.

Так же было и с Толстым. Он не писал, когда только что женился и был счастлив, а как начался разлад, он начал «Войну и Мир».

Дузе, Ермолова, Комиссаржевская... «О, вещая душа моя, о, сердце полное тревоги!..» Им важно поделиться, им надо призвать и поведать. У них было что сказать важное. Это важное и вело, и руководило ими. Они избрали сцену, потому что по своим способностям так могли прямее и полнее всего выполнить свою миссию. Они бросали ее, как только жизнь, казалось бы, указывала им другой, новый и более надежный путь.

В то время как для Савиной «сцена — цель жизни» и для Станиславского запах грима слаще всех запахов в мире — для этих сцена лишь средство. Как странно, боги сцены — не любили ее, а Савина находит в ней все свое счастье! Впрочем... иначе и быть не могло. Зачем им сцена? А зачем пророку кафедра? Сами того не подозревая, а, может быть, и вовсе не ведая этого, они были философами, мыслителями и моралистами, были теми пророками с «углем, пылающим огнем» в груди, с «вещими зеницами», они искали смысл и высшие ценности бытия и, опять же, как тот пророк, назначение свое видели в том, чтобы «обходя моря и земли, глаголом жечь сердца людей». А глагол этот и был их создания, их произведения, в конечном счете, все их искусство.

Внутренний взор их был обращен за пределы своих будней, пытался проникнуть в высшие смыслы и самые тайны жизни, а вела их душа и природа художника. Все это условия для возникновения мистичности, суеверия и потребности обращаться к какой-то высшей силе.

Все эти люди без исключения суеверны, мистичны, религиозны.

Комиссаржевская пишет все время о своей непреодолимой потребности молиться. Дузе часами, в полном уединении, простаивала на коленях в скромных часовенках перед статуей мадонны.

Ермолова в день спектакля решительно никого, ни под каким видом не принимала и непременно, не меньше двух часов, молилась. И только когда ей докладывали, что карета подана, клала последние поклоны и ехала в театр.

Нечего говорить о мистичности, суевериях, страхах и приметах у Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Достоевского, Толстого, Данте, Гёте, Микеланджело...

Их художническое зрение странным образом построено так, что они видят «внутри», а не «вне».

Вспомните романы Достоевского, видели ли вы всех его персонажей? Знаете ли вы кто в каком костюме? Какая у кого прическа? Какие черты лица?

Вы «видите» их душу, их мысли, их поступки, их внутреннюю жизнь.

Вот «аффективный» тип писателя в чистом виде. (О чувстве формы у «аффективных» актеров. Написать, что форму они чувствуют, но не внешне, а внутренне. Они не любят мазать лица и уродовать себя во имя характерности, они чувствуют внутреннюю характерность. И она отражается на их внешности. Большинство же актеров стараются быть «не похожими».)

Г л а в а 2

ПРИЗВАНИЕ И СПОСОБНОСТИ

Дарование не есть только какое-то одно качество (вроде эмоциональности). Дарование есть сочетание эмоциональности, энтузиазма, специального ума, вкуса, неутомимой трудоспособности («мужества» — по Бальзаку), высокого идеала.

Призвание. Способности и выбор профессии

Да, талант встречается и даже не редко, но угадать его не так-то просто. Чаще всего, как зерно не похоже на будущее дерево или алмаз на бриллиант, так и его теперешние проявления совсем не похожи на его блестящее будущее. Это верно до такой степени, что иногда при первом знакомстве видишь только явную малоспособность*. Но зато рядом с ней какое-то упорное стремление к любимому искусству, какое-то полное бесстрашие перед будущими трудностями, какая-то небывалая серьезность и цепкость во всем и ко всему, что касается искусства, и по этим признакам догадываешься, что в глубине этого человека сидит что-то очень ценное и, если не появляется наружу, так это, может быть, даже и неплохо — не созрело. Будем терпеливо ждать, и мы его увидим, надо помочь сейчас в это трудное время подземной работы. Вулкан еще не вскрылся, но внутри есть лава, и она уже кипит.

У меня был приятель, инженер, который в одну горькую минуту подвел такой печальный итог: «По рождению и наследству я — актер, по образованию химик, по профессии — коммерсант, воображаю себя — археологом, а по призванию — повар».

* Эта малоспособность происходит от чрезмерной требовательности к себе. Человек хочет многого, а может еще мало, и при первых же неудачах пугается и сжимается, закрывается и лишается всякой непосредственности, всякой свободы.

Редкий из нас может сказать, что занимается тем делом, каким ему больше всего на свете хотелось бы заниматься. Профессия большею частью тяготеет над нами, как бедствие, а должна бы быть единственным нашим счастьем, нашей жизнью...

Сотню вопросов разрешили мы, прежде чем сделаться навсегда рабом своей специальности... Не поднимался обычно только один вопрос: а в чем мое призвание? Что я могу делать наилучшим образом — лучше всех других? На чем дружно, без понуждения соберутся вместе все мои самые сильные способности? Чем я могу осчастливить других, а, значит, и себя? Что сделает драгоценным каждый мой час, каждый шаг, каждое дыхание? Увы, такой вопрос и не возникал — это не «серьезный», не «деловой» вопрос.

А в результате вояка воюет с цифрами, живописец дергает зубы, актер преподает чистописание (Артём) и так далее, без конца...

Дело свое они, конечно, делают. Иногда даже и не плохо. Особенно если есть сознание долга и вообще голова посажена на месте.

Но жить своим делом, творить в нем, вдохновляться им — разве можно? Сначала волнуются, беспокоятся, нервничают, чувствуя ошибку, а в конце концов сдаются и влачат жалчайшее существование.

Сколько лет вращаюсь я в актерской среде, и в драме, и в опере, и в оперетте, и в театральных школах... По правде сказать 80% выиграла бы, если бы ушли отсюда. Правда, процентов двадцать из них упустили свое время — нужно было делать это раньше... Сколько недостаточно способных!.. Но я не об этом даже хочу сказать, а просто о том, что театр, искусство им совершенно чужды, не интересуют их вовсе.

Прислушаешься к беседам в буфете — о чем это говорит с таким воодушевлением тот, от которого никак и никто из режиссеров не может добиться ничего путного? Оживился, переродился, весь горит!.. Оказывается, не о роли, не о театре и вообще... не об искусстве.

Следишь за их поступками, поведением в жизни. Какая-нибудь серенькая-серенькая актрисочка или актерик вдруг пропадают. В чем дело? Оказывается, заболел кто-то из сослуживцев по театру, и она (или он) дни и ночи проводит у его постели. В результате такого самоотверженного и, судя по рассказам, талантливого ухода человек спасен. Думаешь, что тут какие-нибудь личные отношения, а на поверку выходит — нет, ничуть, нисколько. Просто — потребность, призвание, талант.

А сколько пропадает «дельцов», сколько замечательных рукодельниц и рукодельников, матерей, воспитательниц, бухгалтеров, официантов, портных, домохозяек...

Но театр засасывает, и все эти люди застревают в нем. Конечно, их основные способности и склонности все-таки просачиваются; человек пользуется ими, но далеко не в той степени, в какой пользовался бы, выбери он профессию по призванию или, хотя бы, по способностям. Здесь же его способности не бог весть как и помогают ему.

У одного хороший аналитический ум, но он разлагает, взвешивает, вымеряет там, где лучше всего помогла бы интуиция и синтез.

Другой прекрасно разглагольствует о своей и чужой ролях, а играет скверно, и ничего не делает для того, чтобы поправить дело. Думаешь, почему он не критик?

Третий любит всем помогать в их работе над ролью. Кропотливо, детально, мелочно — вот был бы прекрасный учитель арифметики!

Четвертый только и делает, что интригует и мутит. Интрига, пакость, клевета, сплетня — его стихия. До искусства, до создания дружной творческой атмосферы ему нет никакого дела. Разрушитель по призванию. Некоторые из них имеют на своей совести чуть ли ни десятки разрушенных дел (в театре это вреднейшие из вредных). Но, вероятно, есть профессия, где только такие люди и годны.

Много и другого можно было бы подобрать, но зачем? Пусть каждый оглянется на соседей, а, может быть, и на себя...

Бывает, правда, и обратное — театр, в котором застрял человек, так мелок, ничтожен, мизерен для него, что все в актере, в особенности если он обладает достаточно развитой моральной природой — все вянет и блекнет. Собрались сюда шантрапа, торгаши, мелочь, дилетанты и шарлатаны. Не только вздохнуть полной грудью, а вообще-то дышать здесь нельзя, а уйти сам никак не может — уж очень непрактичен, не приспособлен к жизни бедняга.

Выкинут его как-нибудь в счастливую минуту как никуда не годного, занесет его случайным ветром в какой-либо другой более подходящий театр, — смотришь, ожил, раскрылся человек, что ни роль — все лучше да лучше...

***О неверии в себя. О периодах упадка.
О больших требованиях и о довольстве собой
(малым)***

У всякого человека бывают периоды упадка, бездеятельности и неудач. Ничего не выходит, все валится из рук, что ни сделаешь — получается плохо, слабо. Вера в себя пропадает. И даже все сделанное до сих пор кажется ничтожным, не нужным, откуда-нибудь украденным... (Гоголь, Серов).

Нервные неуравновешенные, слишком чуткие и легкоранимые люди часто попадают в такое печальное положение: достаточно неосторожного отзыва, достаточно равнодушного взгляда, и они готовы. Правда, достаточно маленького успеха, и они воспряли, забыли все свои безнадежные мысли, полны веры и сил. Хватает этого, конечно, ненадолго. Вся жизнь их состоит из таких беспрерывных колебаний.

Речь идет не об этих неврастенических колебаниях, а о подлинных периодах творческого застоя, вроде гоголевского: «Вот скоро будет год, как я ни строчки. Как ни принуждай себя — нет, да и только!» (письма, т. III).

Такие периоды упадка творчества вообще не совсем-то простая штука. Это явление сложное, запутанное, и того, что нам известно, еще слишком мало, чтобы делать какие-нибудь окончательные выводы. По-видимому, смена подъемов и падений подчинена законам. Законы эти частью известны нам, частью нет.

Из известных законов, законы физиологии заставляют ставить в связь эти периоды с физическим переутомлением, с временами года, с движением луны, солнечной активностью и, самое, как видно, важное, с переломными периодами в жизни организма, связанными с перестройкой желез, с внутренней секрецией.

Кроме этих подлинных провальных периодов, есть еще один - он не подлинный, он ложный, но чрезвычайно мучителен и опасен. Если его понять неверно, то можно наделать себе и другим немало бед.

Дело при нем обстоит обычно так: художник (актер он, писатель или кто другой) успешно ведет свою работу и вдруг упирается в стену. Ничего не получается, что ни пробует — не годится, и все валится из рук. Настолько валится, что впору отказываться. Это состояние продолжается не день, не два—иногда оно совсем измучает человека, но при настойчивости, при упорстве дело кончается всегда совершенно неожиданным и мгновенным разрешением всех трудностей и новой волной взлета. Как будто прорвало плотину, которая не пускала реку.

К этим тяжелым периодам и относятся больше всего слова о муках творчества, о трудных родах и так далее.

Такие мучительные дни напоминают собою трудные, мучительные кризисы в тяжелых болезнях. Больной без сил, в бреду, почти умирает. Родные в панике. А опытный врач знает, что это благодетельная борьба организма. Еще час-два, и человек спасен.

Опытный режиссер тоже знает цену таким провальным периодам, тяжким безнадежным репетициям. Актер выходит из себя, отказывается от роли, уходит из театра! Бросает искусство!! А этот только ухмыляется себе в бороду да ловко подзуживает, делая вид, что положение безвыходно. Неопытные начнут утешать, и испортят все дело. А те, что совсем лишены режиссерского чутья, — отберут роль и серьезно ранят этим на всю жизнь актера. А ведь он, может быть, переваливал через самый трудный хребет своего тяжелого художнического пути. Перейди он на «ту сторону» — родился актер. Останься здесь, скатись назад, вниз — навек недоносок и калека.

В таких случаях может спасти только одно: твердая, непоколебимая вера, чуть ли не физическое ощущение присутствия в себе таланта. Тогда, что бы ни говорили, - все отскакивает.

Я помню такой случай. У молодого актера один из авторитетнейших лиц в театральном мире отобрал роль,

тот не выдержал, вступил в пререкания, позволил себе несколько грубостей... Режиссер обозлился и выпалил: «Скажу вам откровенно, не только эта роль, но вообще, я думаю, актера из вас не выйдет». Молодой человек позеленел от злости: «Не выйдет?! Вы думаете, не выйдет?! А я чувствую его. Он сидит во мне и выйдет!»

И... вышел¹²

Кроме «законных» и «незаконных» периодов упадка, которые так удручают художников и доводят их чуть ли не до могилы, есть еще одно явление; оно хоть и менее печально, но от него тоже не всегда уютно жить.

Ни один настоящий художник никогда не бывает удовлетворен в полной мере своим созданием. Чем крупнее человек, тем, само собой, крупнее и выше его идеалы. А чем они крупнее и выше, тем труднее их достичь.

Удовлетворенность — плохой симптом. Если не сверлит беспокойная мысль: «Нет, это все-таки еще не то!», если не появляется мучительный вопрос: «Неужели это совершенно? Неужели нельзя было лучше?», если ты уверен, что все так хорошо и так благополучно, что здесь предел достижений,— дело плохо. «Малого достигает художник несомневающийся»,— говорил своим ученикам Леонардо да Винчи.

Когда Пушкина хвалили, он пожимал плечами и говорил: «Хорошо? По-моему, это слабо, бледно, неполно. У себя в голове я все это вижу в совершенно другом виде, и мне не удастся все выразить, как бы я желал»¹³.

Биограф Микеланджело пишет, что особенно часто его мучило сознание своего несовершенства, недовольство собой, своим трудом, он даже разбивал иногда молотом свое вполне законченное произведение.

Многие из великих писателей беспощадно сжигали свои произведения.

Ермолова «почти никогда не бывала довольна собой на сцене, а если когда-нибудь и чувствовала совершенство своего исполнения роли, то на восторженные восклицания почитателей: "неужели вы и сегодня недовольны собой?" — отвечала нехотя: "Нет... ничего... кажется, недурно..."».

Так бывает всегда, и не может быть иначе, когда идеал превосходит способности, умение и технику, когда материал упирается и не слушается велений мысли и мечты, даже у гениев.

А в нашем актерском искусстве, где просто еще даже грубая техника (психотехника так еще молода), по сравнению, скажем, с музыкальной и живописной, казалось бы, и требовать многого не приходится. А уж к главной технике, технике высшего творчества, технике аффективной, в сущности, единственной, которая могла бы удовлетворить строгого художника-актера, к этой технике «серьезные» люди не советуют и прикасаться, считая, что вдохновение — не в наших руках. А «несерьезные» наскоком, нахрапом пытаются одолеть-таки это самое вдохновение и тем отпугивают от него окончательно — «раздирая страсть в клочки... как будто поденщик наделал людей», словом, повторяют те ошибки, которые еще при Шекспире считались смешными и скверными.

Так вот, когда техники вдохновенного или хотя бы творческого переживания нет, разве может актер-художник быть удовлетворенным своим созданием? И это недовольство, как оно ни обременительно, благородное недовольство. Только благодаря подобному недовольству и движется вперед искусство, наука, жизнь.

«Быть собою довольным» — это вернейший рецепт уничтожения своей индивидуальности и таланта. Недаром именно на этом настаивает враг человечества, Доврский Дед, в разговоре с Пер Гюнтом:

Там, под сияющим сводом,

Учат: «Самим будь собой, человек!»

В Рондских же скалах иначе:

«Трольль, будь доволен собою самим!»

Трольль: — Смысл постигаешь глубокий?

Пер Гюнт: — Что-то туманно.

Доврский Дед: — Доволен собой

Соль вся в словечке «доволен».

Это словечко девизом возьми.

Призвание, талант не всегда сочетается со специфическими способностями

О величайшем из скрипачей, каких когда-либо слышал свет, Паганини, ходили темные, но категорические слухи, что за свой дар проделывать чудеса со своей скрипкой — магически зачаровывать, пленять, волновать и потрясать слушателей, он продал душу дьяволу.

Нам, людям трезвого атеистического века, это покажется, конечно, смешным — сказка, легенда!

Но как, все-таки, как же должен был играть этот человек, если из всех музыкантов, существующих на земле во все времена, только о нем об одном создалась такая легенда?!

Из отрывочных данных, которые дошли до нас, видно, что гений музыканта и гений артиста соединялись у него, позвольте мне условно так выразиться, с физическим гением.

Его пальцы были совершенно невероятной длины, природная гибкость, сила, ловкость и послушность их были таковы, что позволяли ему без труда делать то, чего другим никогда не достичь ни при какой тренировке. Сила звука его скрипки, когда было нужно, достигала того, что оглушала!..

Такое счастливое редчайшее сочетание таланта артиста, гениального музыканта и блестящих для скрипки физических данных — создало чудо. Подобные счастливые сочетания более чем редки...

Большую часть, где талант, там почти нет подходящих физических данных, а где данные — нет таланта.

Сколько певцов с сильными голосами, с огромным диапазоном совершенно лишены таланта актера! Сколько музыкальных людей с великолепной артистичностью, но с ничтожными голосовыми средствами. И так везде и во всем.

Но истинное призвание не только побеждает эти препятствия — в борьбе с ними оно черпает для себя новую силу! Как на точильном камне, на этих препятствиях оттачивает оно свой талант и свою волю.

Величайший из ораторов, Демосфен, был косноязычный, слабогрудый, безголосый, смешной человек. На первых своих вступлениях он провалился и был осмеян жесточайшим образом.

Но сознание своего таланта, чувство силы, скрытой в нем, заставило его пренебречь явным отсутствием обязательных ораторских данных.

Он запирается на ключ, выбривает себе полголовы, чтобы нельзя было выйти на улицу, и принимается за исправление своей речи. А чтобы отвыкнуть от непрерывного подергивания плечом, что делало его похожим на паяца, подвешивает над ним огромный меч, который колет его всякий раз, как оно дернется кверху.

Он набирает в рот камешков и старается, со ртом, полным камнями, говорить внятно и чисто.

Он идет на берег моря и старается покрыть шум волн силой своего голоса...

Тот, кто не способен проделать над собой такой геркулесовой работы, не имеет права говорить о своем таланте, гении или призвании.

Там, где призвание, там не может быть сомнений или лени. Когда ваш единственный любимый ребенок опасно болен, разве способны вы не делать всего, что только в ваших силах, чтобы помочь ему, спасти его? Не бежать за доктором, за лекарствами, не спать ночей, сидя у его кровати, забыть о еде, о питье, о себе, наконец, словом, не проделывать ежеминутно подвиги куда более трудные? А, проделывая эти подвиги, вы даже и не замечаете, что это — подвиг.

Так, вероятно, и Демосфен. И все, подобные ему.

Учет способностей и «данных»

Талант, гений — редкое явление. И над воспитанием их, скажу смело, еще достаточно не думали. Учеников валят обычно без разбору в одну кучу, способны ли они, талантливы или гении, а уж они сами, по мере сил своих, оттуда выкарабкиваются.

Между тем сама природа гения совсем иная, чем у «способных».

Обо всем этом: о призвании, гении, таланте, я надеюсь, речь будет впереди.

Здесь будем говорить о более простом, о встречающемся на каждом шагу, о «способностях», о «данных».

По правде сказать, даже и призванию обычно отдается чрезвычайно мало внимания при выборе профессии актера.

У меня был приятель, доктор К., руководитель Атлетического общества. Все вновь поступающие члены Общества проходили через его осмотр.

Когда к нему приходил короткорукый и коротконогий юноша и заявлял о своем желании заниматься боксом или борьбой, К. ему говорил: «Конечно, заняться этим вы можете, но предупреждаю, что с вашими данными вы не достигнете никаких исключительных результатов. Все ваши рычаги устроены так, что вам надо заниматься совсем другим видом спорта. Вам выгоднее заняться гимнастикой на снарядах» (или тяжелой атлетикой, или партерной акробатикой). В каждом отдельном случае его диагностика была вполне точной.

А придет к нему длинный, тонкий детина с загребистыми лапами, он его ни к гилям, ни к снарядам не подпустит. «Вас, — говорит он, — сама природа сделала боксером (или борцом)»...

Сначала он так решал, руководствуясь самыми грубыми признаками, а затем вникал более тонко и детально.

«Ваши руки (или ноги) устроены так, что лучше всего вам будет удаваться такое-то движение. Займитесь им».

В результате такой тонкой диагностики каждому не трудно было добиться в своей области исключительных результатов.

Большинство из его учеников умудрялось ставить не только всероссийские, но и мировые рекорды. Или выходили на первые места в состязаниях по борьбе, боксу и проч.

Такой мудрый учет данных — дело чрезвычайной важности.

Есть люди (таких немало) вообще способные. За что ни примется — ничего от рук не отобьется. И в школе он учился хорошо, и «талантов» всяких хоть отбавляй: пишет, рисует, танцует и в житейских делах не промах... За что ни примется — все ладно.

Попадает в актеры, дело идет... Но, если бы нашелся такой «театральный» доктор К., он, вероятно, сказал бы ему: «Молодой человек, советую не прельщаться первыми успехами. Ваша машина и все ее приспособления устроены так, что особо выдающихся успехов, исключительных результатов вы тут не достигнете. Займитесь-ка вы лучше вот чем... у вас для этого небывалые приспособления...»

В театре то и дело встречаешь способных актеров... а жизнь показывает, что особенного, выдающегося ничего из них не получается и не получится, сколько бы на них ни тратили сил режиссеры и педагоги.

Бывает в театре и другая ошибка.

Человеку следует быть актером — никаких сомнений. Но здесь, в театре, он делает совсем не то, что наилучшим образом у него должно бы получаться.

Особенно грешат в этом женщины. Почти все стремятся играть молодых, красивых героинь. Дай характерную роль — смертельная обида.

А данных для этих желанных ролей (внешних или внутренних), данных мало. Вот и делают себя на всю жизнь несчастными. Способности есть, а толку никакого — одно огорчение.

Перевоплощаемость

Невозможно себе представить музыканта с плохим слухом. Едва ли будет толк от щупленького, бессильного человечка, если он посвятит себя карьере атлета, борца, силача.

Для всякого дела выгоднее иметь уже в наличии специальные качества и способности.

Эти качества и способности могут настолько преобладать над всеми остальными, что влекут за собой соответствующие им склонности и стремления.

Например, сильный и здоровый голосовой аппарат, да плюс музыкальность, и человек все время поет, без песни его и представить нельзя.

Способность к образному видению, да плюс послушная рука — и человек не пропустит ни одного клочка бумаги, чтобы чего-нибудь не нарисовать на нем.

Диккенс и Вальтер Скотт с самого раннего детства только и делали, что часами рассказывали были и небылицы, собирая вокруг себя добровольных слушателей.

Что же за особенные способности должны быть у актера?

Эмблема театра — маска. Муза актера — Мельпомена, богиня перевоплощения. И тот, кто находит особую радость в том, что отдает себя другой, воображаемой сейчас им личности, в перевоплощении, тот, может быть, сам того не подозревая, актер, так сказать, служитель алтаря Мельпомены.

Степень, глубина такого художественного перевоплощения может быть чрезвычайно различной, от слабых намеков до такого, почти полного исчезновения себя, что вчуже делается жутко.

Л. М. Леонидов рассказывает о сцене в «Мокром» <«Братья Карамазовы»>, роль Мити Карамазова. — Ред.: «Что я делал, говорил — ничего не помню. Я, Леонидов, исчез. Была вторая жизнь, не моя жизнь, а жизнь несчастного человека, которого дальше ждут тяжелые испытания. Это только увертюра. Я пришел в себя, когда после увода арестованного Мити закрылся занавес. Странно, я не понимаю, что со мной, но мне необычайно легко, могу еще раз

сыграть, и даже по-новому. Только слезы подступают к горлу, хочется плакать»¹⁵.

Актеры, обладающие этой, одной из кардинальных способностей, рассказывают, что в наиболее удающихся им ролях, как только они загримируются и наденут костюм (или даже так, просто подумают активно о своей роли), сейчас же как будто впускают в себя этого постороннего человека. И он начинает жить и хозяйничать в их «шкуре», совершенно оттесняя их собственную личность. Они только смотрят да наблюдают. Этот впущенный человек чаще всего настолько не похож на них по своим привычкам, по своему мировоззрению, по манерам, по логике, по моральным устоям и по характеру, что поступки, мысли и желания его чрезвычайно для них неожиданны, удивительны и даже непонятны.

Умный, хорошо воспитанный человек, с высокими моральными устоями, может впустить в себя такое примитивное, грубое животное, что со стороны никак в толк не возьмешь: неужели этот прекрасный человек способен не только сделать или подумать то, что сейчас делает его «гость», а даже понять хотя бы одно из его глупых и мерзких побуждений?

С другой стороны, можно наблюдать и противоположные, еще более удивительные явления.

Недалекий, не блистающий умом актер, от которого в продолжении нескольких лет, что его знаешь, не слышали ни одного значительного и глубокого слова, гримируется, одевает костюм, например, Гамлета, или Фауста, или Уриеля Акосты и... и превращается на сцене в такого мудреца, гениального мыслителя и глубокого человека, что смотря на него и слушая его, чувствуешь себя ничтожным обывателем и жалким глупцом.

Конечно, не в том дело, что он говорит чужие слова — Шекспира, Гёте или Сенеки, а дело в том, что вкладывается им в эти слова, как волнуют его эти слова, а, вслед за ним, и вас.

Возможно, вы раньше читали эти слова или слышали их, может быть, даже знаете их наизусть, может быть, и сами произносили их, и все-таки только теперь, услышав их из его уст, пропитанные его глубокой мыслью и озаренные его страстью, только теперь вы воистину поняли их, а лучше сказать, уразумели всем существом своим. Как будто пришел мудрец и ткнул носом вас, скудоумного: вот здесь что, вот, вот и вот.

Но, увы, бывает и по-другому: умный актер начнет играть Гамлета, а получается у него дурак.

Удивительнейшее из явлений!

В других искусствах перевоплощение тоже играет огромную роль, но в актерском оно — основа.

Детальный разбор психологии и техники этого явления преждевременно завел бы нас слишком далеко, поэтому лучше ограничиться здесь только общим наброском.

Двигательная отзывчивость

Я знал одного молодого актера, говорил он в высшей степени неумело и нелепо. Если бы за ним записывать, то получилась бы полная бессмыслица и неразбериха: ни одного связного предложения, никакого логического смысла, масса междометий и каких-то совсем нечленораздельных звуков.

И, представьте себе, этот человек замечательно режиссировал и преподавал*.

Сложнейшие вещи объяснял он своим чуть ли не первобытным способом. Но так, что все всё сразу понимали. Скажет какое-нибудь, как будто сюда и не подходящее слово, нарисует что-то в воздухе своими подвижными быстрыми пальцами, подмигнет хитрым глазом, перевернется неожиданно вокруг себя и... всё!

Смотришь и думаешь: вот они, актеры-то, какие должны быть! Не словами должны говорить они, а всем своим телом, всем существом, слова это только одно из средств. А если он и слово, бывало, скажет, так какими-то неувеливаемыми интонациями оно столько говорит у него, что не напишешь на десятках страниц.

Писатель высказывается написанными на бумаге словами.

Живописец — линиями и красками.

Актер — действиями, звуками, жестами, мимикой.

Когда молодые актрисы-ученицы просили Ермолову помочь им: рассказать о роли, объяснить ее, она чрезвычайно затруднялась, смущалась и ничего, кроме общих фраз, не находила, а заканчивала всегда так: «Я лучше вам покажу — сыграю». И играла...

Есть, правда, такие, что и слова найдут, и сыграют неплохо, но я, по правде сказать, предпочитаю тех, что не блещут красноречием. Чем лучше актер говорит о роли, тем слабее он играет ее. Это обычно. Не то, конечно, что он должен быть глупым, не культурным, не умеющим толком сказать, что он думает. Конечно, нет — наоборот, чем утонченнее организация, тем больше способность глубоко проникать в жизнь и во всей сложности воспринимать ее. Именно поэтому чаще всего нет слов: чувствует художник глубоко, сложно, тонко, а попробует рассказать словами — все мало, грубо, примитивно... И молчание Ермоловой — знак великого, необъятного содержания, а легкая, безо всяких затруднений речь краснобая-актера, за малым исключением, — признак примитива.

* В. Л. Мчедлов. - Ред.

Таким образом, вот еще одна из способностей, отличающая актера от других.

Как точнее определить и как назвать ее?

Скрипач играет на скрипке, а актер «на себе». Подвижность и точность руки и пальцев, послушных внутренним посылам художника-музыканта, — вот что нужно скрипачу.

Подвижность и точность всего тела, лица, голоса и послушность внутренним посылам художника-актера — вот что нужно нам.

Не надо понимать эту способность как чрезмерную внешнюю подвижность, как пеструю суетню, как непрерывный фейерверк. Достаточно едва заметных изменений в глазу, достаточно набежавшей тени на лицо, достаточно краски, залившей щеки, и сказано будет так много, что не выразишь ни словами, ни размашистыми жестами, ничем...

Что же это за способность? Способность быть выразительным? Пожалуй, да.

Она в некоторой степени есть у всех людей. Разве каждый из нас, увидя первый раз в жизни что-нибудь необычное, будь это самолет, северное сияние или стоэтажный дом, не застынет с удивлением, раскрыв широко глаза, а то и рот? Разве мы не будем в таком виде выразительны?

Это так. Но для того, чтобы вывести нас из нашего спокойствия, чтобы заставить нас принять не совсем обычную для нас позу, чтобы пробить панцирь нашей сдержанности, — понадобилось северное сияние.

А есть люди, у которых всякое, даже едва уловимое чувство, сразу же отражается на их лице. Они и не хотят быть выразительными, хотят быть скрытными, но на них всё сразу видно — таков их двигательный аппарат: то у них всё написано на лице, то вырвется красноречивый жест, то выскочит вздох или междометие и... тайна выражена, секрет открыт.

Другими словами, всякая мысль и всякое чувство немедленно вызывает у них в ответ мускульную реакцию. А мускульная реакция, если ее ничто не останавливает, всегда выразительна.

Таким образом, эта способность без задержки мускульно реагировать, эта мускульная отзывчивость и есть то, что делает актера выразительным.

К способностям

Про человека, искусно притворяющегося в жизни, говорят: «Он хороший актер».

Интересно, что такие люди всегда очень плохо играют на сцене.

На сцене хорошо играют, как это ни странно на первый взгляд, те, которые совсем не умеют притворяться, у которых всякое душевное движение, всякая мысль сейчас же отражаются на их лице или в движениях.

Дело очень просто: актеру нужен чуткий и выразительный, красноречиво говорящий аппарат.

Чтобы по-детски играть, нужны наивность, простота и непосредственность ребенка. Чтобы хорошо «играть» на сцене, нужны те же детские качества.

Ребенок, играя, никого не обманывает. Он знает, что он играет, и все знают. Так же, как и актер. Чтобы «играть» в жизни, нужно другое.

В жизни если хотят обмануть, то обманывают по-настоящему, не творчески, без условности «игры»*.

Фигурантство

Индукционность актера — воспламеняемость на публике, черпанье из нее силы, отнесена к основным инстинктам, то есть к более глубоким органическим побуждениям, связанным чуть ли не с жизнью и смертью, во всяком случае с призванием.

Способность же есть нечто более поверхностное.

Это так. Однако потребность публики, влечение выступать на публике, а вместе с этим хорошая полезная возбудимость от публики — так необходимы, что всегда хочется проверить — есть ли эти качества? Хоть в малой, совсем скромной доле, хоть в виде поверхностного тщеславного возбуждения на публике.

Конечно, в конце концов и это — индукционность, различие только в степени.

Но степень здесь не пустяки, степень здесь решает дело. Алмаз есть не что иное, как уголь, простой уголь, пролежавший тысячелетия под землей, под прессом. И отличается он от своего прародителя только степенью плотности, однако один шлифуют и превращают в бриллиант, другим ставят... самовар.

* Не додумано. — Примеч. Н. В. Демидова.

Потребность выступать на публике, «фигурировать» — по своему содержанию может быть не более, чем «уголь», но... не будь и угля, дело не выйдет.

И поэтому, проглядывая новых актеров, всегда смотришь, как он воспринимает публику. Как изменяется на ней? Есть или нет глубоких

инстинктов, если нет, то, может быть, есть хоть более примитивное свойство— хорошее возбуждение от присутствия публики, — и на том спасибо.

Следует сказать, что эта «способность» иногда принимает диаметрально противоположный вид. Актер так возбуждается от публики, что возбуждение переходит в нервность, в спазм, с которым он справиться не в силах и... «проваливается».

Но при некотором опыте в этом не трудно разобраться. Бывали случаи, что только по такому катастрофическому провалу и можно было напасть на след крупной талантливости,

Эмоциональность (художника). Распущенность. Право быть в искусстве

Младенец реагирует на все чувством и действием — показали ему игрушку, он заулыбался и потянулся к ней ручонками; отняли ее, заплакал, закричал, заколотил гневно ручонками и ножонками...

С годами непосредственность исчезает, ее замещает все больше и больше рассудок, сознание. Они тормозят и подавляют чувство при самом его зарождении. На этом пути иные доходят до того, что только рассудок, только сознание, только спокойный расчет руководят их жизнью.

Художник, кто бы он ни был — поэт, актер, живописец, музыкант, — не может быть художником, если он совершил этот путь к беспристрастному, спокойному наблюдателю жизни, тем более, если он стал «дельцом».

Жизнь художник воспринимает страстно, пылко, не столько рассудком и умом, сколько сердцем и чувством.

Эта способность сильно чувствовать, назовем ее, пока не приходит в голову лучшего определения, — эмоциональность, эта способность основная для актера. Отношу ее в конец, потому что она основная не только для актера, а для всякого художника. Без нее нет искусства.

Крупные художники обладали ею в громадной, даже непонятной нам, мере.

Раннее утро, зима, мороз, вьюга... Заслышав бубенцы подъехавшей тройки, Пушкин выскакивает на крыльцо босой, в одной рубашке. Приехавший Пушин должен был схватить поэта на руки, закутать в свою шубу и, как ребенка, внести в дом.

Когда Теккерю, в первый его приезд в Нью-Йорк, сообщили, что билеты на все его лекции уже распроданы, он пришел в такой восторг, что стал прыгать и кричать, как ребенок, к немалому изумлению своего американского приятеля. А когда они в тот же вечер отправились в экипаже на его первую лекцию, Теккерей от радости хотел непременно высунуть обе ноги из окна экипажа «в знак уважения к тем, которые купили билеты» на его лекции, как он сам

выразился. Приятелю с большим трудом удалось удержать его от этого необыкновенного способа выражения уважения.

П. С. Мочалов нищему, показавшемуся ему крайне горьким и несчастным, отдает все свое месячное жалование, которое он только что получил.

Он же, Мочалов, услышав из соседней комнаты, как одна хорошая старушка убивалась перед его близкими, что ей не на что выкупить от солдатчины своего единственного сына, вынес ей все свои деньги, какие у него были, а себе оставил лишь рубль. И так далее и так далее.

Без этой воспламеняемости не может быть художественного творчества. Актер же, как никто, должен обладать ею. И воспламеняемость его должна быть особенно легкой. Сидя в комнате часами, даже днями, гуляя по лесу, по горам, по берегу моря, можно, в конце концов, расшевелить себя и вдохновиться. А спектакль начинается в определенный день и определенный час, не считаясь с настроением или готовностью актера, и, чтобы не быть застигнутым врасплох, надо или задолго до начала спектакля к нему готовиться, или обладать чрезвычайно легкой воспламеняемостью и отзывчивостью.

Кроме того, за кулисами, в артистических уборных столько всего отвлекающего и рассеивающего, что или необходимо крепчайшим образом замкнуться в себе, иначе все расплескаешь и рассыплешь, или, благодаря своей легкой возбудимости, перед выходом на сцену сразу, в один миг перестраиваться.

Словом, эта способность одна из существеннейших. Необходимая для искусства, она далеко не всегда удобна для жизни. Пылкость, страстность или чувствительность (что, ясное дело, встречается гораздо чаще, как все среднее и мелкое), эмотивность — редко сочетаются с настоящей сдержанностью. А без контроля чувство, увы, всегда, в конце концов, наделает бед.

Понятное дело, художники, каким бы искусством они ни занимались, неминуемо, сознательно или бессознательно, ценят в себе и друг в друге эту способность отдаваться чувству, загораться, Ценят и культивируют ее. А культивируя, пускают себя по линии наименьшего сопротивления,, отсюда кутежи, веселое, легкомысленное препровождение времени, беспрерывные увлечения и вообще все то, что называется «богемой».

Правда, это свойственно большинству. Крупный художник и любит, и работает, и живет — все крупно.

Данте и Беатриче, Петрарка и Лаура, Бальзак и Гданьская, Леонардо да Винчи и Мона Лиза... Микеланджело на вопрос, почему он не женится, категорически отвечал: «Искусство ревнивая любовница. Она не переносит около себя другой женщины».

В конце концов, в жизни каждого великого мастера и за каждым крупным бессмертным произведением — подвиг самоотречения!

Все мы, появившись у нас сильное чувство или страсть, не стали бы с ней бороться, а целиком растворились бы в ней и израсходовали бы себя, а великий

мастер, великий философ, великий поэт схватывают свою страсть железной рукой и заставляют ее превратиться в художественное произведение.

Бездарность

Это чрезвычайно важное дело — отличать бездарность от закрытости.

Закрытый, зажатый человек часто производит впечатление тупого, полумертвого. И только иногда, когда рассказываешь что-либо очень волнительное или значительное, вроде прочтения Мочаловым «Черной шали», украдкой взглянешь на него, а у него в глазах огоньки, лицо побледнело, обтянулось... «Эге, — думаешь, — вот ты какой!»

Теперь только нужно найти подход к нему.

Другое дело — бездарность. Вначале она очень часто производит впечатление способности. Миленькая девушка или приятный, благовоспитанный молодой человек, очень толковые, очень внимательные. Они скорее, чем другие, улавливают немудрую технику «пускания на то, что хочется, что делается». Другие все еще чего-то пугаются, стараются, играют, вдумываются. А эти так сразу и пошли, как будто бы они рождены для этого искусства — так верно, легко, просто, естественно, «по правде»... Ни в чем себе не мешает, все у него «делается само собой»... К тому же сам он (или она) такой приятный, милый юноша... Вот, должно быть, самый способный!

Но проходит время, другие обвыкли, успокоились и стали позволять себе делать то, что рвется из их глубин: у одного проснулся юмор, у другого драматизм, у третьего лиризм, один стал острым, неожиданным (и для всех и для себя), другой мягким, нежным (иногда совершенно не в соответствии со своей внешностью), кто-то — бурным, взрывчатым. Правда, они и срываются, бывают у них ошибки, но уже проблескивает индивидуальность, своеобразность, творческое «я».

А наш приятный юноша, наша надежда, так и остался на первой ступеньке. Конечно, он стал за это время еще более уверенным в том, что он делает, стал даже, пожалуй, артистичным, выразительным — уж очень он сжился со своей постоянной ролью — сыгрался с нею.

Когда он выходит, вы совершенно спокойны за него: у него ничего не сорвется и все будет верно, «по правде»... где-то мелькнет и тень чувства... он целомудренно попридержит его, это неплохо: он сам такой скромный...

Иногда случается, что и прорвет его: в щеки бросится румянец или сверкнет слеза... Как будто бы все хорошо. Но почему-то при всех этих его удачах и при всех достоинствах вы начнете охладевать к нему...

Проходит еще время, и у вас начинает бродить неясное ощущение, что внутри у этого молодого человека, пожалуй, ничего и нет — никакого творческого беспокойства, никакой неожиданности и дерзости фантазии... А что он просто обыватель, благовоспитанный обыватель, который несет эту

обывальщину и сюда, на сцену. Что искусство, творчество, дерзость исканий— это совсем не его стихия.

Иногда он и обманет вас: в нем мелькнет что-то неожиданное, вдруг сквозь сдержанность и благовоспитанность мелькнет чувственность (или что другое, подобное). «Слава богу, — подумаете вы, — начинается "тяга" на образ!» Эта чувственность появится еще несколько раз... она начнет пролезать в каждый его этюд... И вы видите, что это совсем не образ, а просто его собственное качество, которое, обрадовавшись возможности проявиться, спешит использовать этот представившийся ему удобный случай.

Словом, это опять его, обывательское... Только наиболее спрятанное и хранимое, вроде грязного белья.

И другие проявляют и чувственность, и злобность, и какие хотите, самые отрицательные качества. Так и должно быть — художественное творчество это, кроме всего прочего, еще и исповедь, и изживание своих скрытых тайн и богатств. Но у него всегда что-то одно, одно маленькое обывательское, надоедное...

Может ли он играть? Может ли быть актером?

Может или не может — он нас с вами не спросит — он будет актером, будет играть, будет пленять со сцены своей внешностью, изящными манерами, «благородной сдержанностью школы»... Он еще будет, погодите, он еще будет законодателем сцены!

Но каких бы успехов и признаний он ни достиг, с точки зрения театра — это посредственность!

А с точки зрения творчества и искусства, это просто — бездарность.

Не всегда, конечно, бездарность сначала производит впечатление одаренности. Это только в случае хороших данных да некоторой смышленности. Ни того, ни другого может и не быть.

Беломорский электротехник

Пожилой человек, влюбленный в театр. Перевидел массу провинциальных актеров. Присмотрелся, начал понимать дело. Есть, по-видимому, актерские способности, мечтает стать актером. Читает «Записки сумасшедшего». Подговаривается — не приму ли его в театр в актеры.

«Пожалуйста, охотно. Давайте, посмотрю. "Записки сумасшедшего"? Можно, но нет ли чего и еще?» Условились о дне и часе встречи. Не приходит. При случайной встрече объясняет, что не мог — занят. Назначили еще час. Опять не является, при встрече сваливает на то, что нужно приготовить что-нибудь еще, кроме «Записок», а это трудно... И вообще, не нужно ему идти в актеры, это только его пустые мечты для самоутешения: я электротехник, но мог бы быть и актером, только все этому мешает. Неудачник... несчастная, несправедливая судьба: то требуют приготовить монолог, то и берут — да как

же уедешь? Ведь семья, дом, квартира и прочее — тысячи отговорок, лишь бы не пойти на сцену.

И сколько таких «электротехников», воображающих себя талантами, и в сущности, непригодных для искусства. Это не дилетанты, а просто мечтатели, разыгрывающие в узком кругу семьи или друзей (стоящих ниже по развитию) роль неудачного гения.

И печальная, и жалкая, и смешная фигура.

Искусство не игра, не забава. Оно, может быть, мстит тем, кто берется за него, не имея внутреннего права на это. Все крупное требует особого призвания.

Если без призвания человек пытается стать ученым, то, незаметно для себя, не расширяет этим свой кругозор, а сужает: все, что не цифра, чего нельзя пощупать руками, приборами, что нельзя увидеть в микроскоп, телескоп — не существует, вызывает презрительную улыбку. В то время как занятия наукой должны бы делать человека и шире, и глубже, и внимательнее. Он ведь узнает, как мало мы знаем и как бесконечно много нам надлежит узнать. Вот что говорил великий ученый, физиолог И. П. Павлов, обращаясь к молодежи: «Никогда не думайте, что вы уже все знаете. И как бы высоко ни оценивали вас, всегда имейте мужество сказать себе — "я невежда"»".

Так мыслить может только тот, кто обхватил своей душой всю бесконечность тайн природы, кто заглянул в бездонность вечности и ощутил ее всем существом своим.

Ограниченный обыватель к этому неспособен, его аппарат не воспринимает этих впечатлений.

Занятия философией, этикой, моралью и религией перед революцией сделались модными: все с ног сбились — ищут правды, ищут Бога. Что, казалось бы, плохого? философия, в переводе, — любомудрие. Но, по-видимому, такими делами недостаточно заниматься, потому что они интересны и заняты, нужно иметь потребность в правде и истине. Без такой потребности это занятие ведет к такому же вывиху, какой описан выше: человек прочитает несколько философских книжек и думает: «теперь я кое-что уже знаю», возомнит невесть что, чувствует себя чуть ли не мудрецом или магом, принимается «учить» и превращается в ханжу самодовольного, лгуна и, главное, сам этого не замечает.

Ко всему крупному надо иметь право прикасаться -иначе оно же и сломает тебя.

Несчастье нашего искусства

В литературе талантливый человек пробует себя в драматургии и... у него ничего не выходит. Он будет пробовать себя на другом, на третьем, пока не найдет своего места, как было с Крыловым: после неудачных драматургических проб, его гений нашел себя в баснях.

Так же и в других искусствах.

И только в театре до сих пор совершенно спокойно берутся не за свое дело. Это происходит потому, что театральная культура находится в том возрасте, в каком находилась в былые времена поэзия, когда считалось необходимым «уметь писать стихи». Это умение преподавалось даже во всех учебных заведениях вместе с обучением грамоте.

Но в литературе все это скоро очистилось. Здесь сравнительно легко было разобраться, что плохо, что хорошо.

А на сцене — подмажут, подкрасят, осветят, подпустят музыки — и ничего не разберешь: фальшивая бумажка великолепно сходит за настоящую...

И долго, долго так будет... конца не вижу.

Смотрите, появляются целые школы, которые открыто кричат: да здравствует фальшивая бумажка! Долой настоящую! Это, конечно, те, что хотят сразу стать миллиардерами, а золотых россыпей не имеют. Или фальшивомонетки по призванию.

Об «изобретателях новых ценностей», о паразитах искусства, об обывательской критике

Туда, где появляется новая мысль, где не всем понятное, но, по-видимому, хорошее дело, — туда прежде всего устремляются, как на привлекательный запах, всякие оборотистые люди.

Не мысль и не дело, конечно, интересуют их. В большинстве случаев они не способны даже и понять его. Их привлекает возможность поживы.

В искусстве это всюду. Среди так называемых художников немало предприимчивых, оборотистых людей. Имея малейшие способности и прикрываясь высоким званием «художника», эти люди без зазрения совести производят на свет и проталкивают такую массу всякого сора, что сквозь него нет никаких сил пробиться подлинному, талантливому и крупному. Эти сорные «произведения» ловко и нагло рекламируются и таким способом входят в моду, живут и даже вытесняют все стоящее.

После того как совершишь серьезную экскурсию в малоизученную область творчества, после того как спустишься к самым глубинам и первоисточникам

его и начинаешь нащупывать самые затаённые пружины его, донельзя тяжко и безысходно слушать дилетантов, читать газетных «специалистов».

Гений, в конце концов, побеждает. Вскоре ли после его смерти, через пятьдесят ли лет, сто, двести или триста лет начинаем ахать и охать над его величием, геройством и упорством. Но при жизни он чаще всего обречен на существование гонимого, а порой и опасного чудака.

Но сколько загублено таким образом, и сколько вовсе не появилось на свет, может быть, самых лучших, но далеко обогнавших свое время человеческих мыслей, открытий, находок и изобретений! Какими бы были сейчас культура и цивилизация, не будь этого постоянного непонимания и засилья косности и обывательщины?!

Гёте высказал чрезвычайно горькую и жуткую мысль: «Гений связан с современниками только своими отрицательными сторонами. Всем своим высшим и лучшим он принадлежит не нам, а далекому будущему».

И выход из этого только один: тот будущий блестящий социализм, когда не придется бороться за право работать и создавать, когда каждый будет делать то дело, на какое он способен и к какому пригоден.

Сколько великих и высоких мыслей выброшено в мир лучшими из людей, и как все они, поволновав несколько лет человечество, постепенно теряли свой аромат, свою силу, свой заряд. Теряли и превращались в общепринятые, холодные словесные формулы, мертвые аксиомы.

Необходимо появление нового гения, который, перетряхнув старые, окостеневшие, застывшие идеи, докопавшись до самой сути и вложив в них свой мозг и свое сердце, — вновь швырнет их человечеству, а оно, обожженное его огнем, вновь увидит то, что целые века пролежало в забвении. Что находилось, может быть, перед самым носом, на что смотрели каждый день и не видели.

Как простой железный обломок при помощи электричества превращается в магнит и может притянуть к себе чуть ли не пуды, так простая и привычная нам мысль силой искусства превращается в могучую, зажигательную идею — и пробуждает самые сонные мозги, умягчает самые черствые сердца, увлекает самые пассивные, вялые воли.

Давно не был в театре. Пришлось по просьбе посмотреть два спектакля в «Пушкинском театре»...¹⁷ Какое ничтожное учреждение — театр, какое унижительное занятие актерство, и как жалко, что столько лет ушло на изучение театра и на работу в нем!

Но вспомнишь спектакли с Ермоловой, Леонидовым, Моисеи («Живой труп»), еще некоторые и видишь, какое это значительное, огромное и глубокое дело! И как велик подвиг актера, если он не ремесленник, а подлинный художник.

Когда-то раньше думал, что не только главное в искусстве — правда, но что и цель наша в искусстве — правда.

Потом я понял, что правда не цель, а только средство. Средство, чтобы произведение производило должное, нужное впечатление. Делало свое нужное дело.

Но надо идти дальше: совершенное художественное произведение, нужное впечатление — это тоже не цель — это тоже только средство.

У художника есть потребность. Потребность сделать свое художественное дело. Внести свою лепту в деяния всего человечества, в истинную жизнь. И этим своим делом он — вносит.

(лето 1952 г.)

Г л а в а 3

АКТЕР И ЖИЗНЬ

Материалы жизни.

Несчастья.

Любовь.

Мелочи жизни.

Интриги, подкопы, сплетни, клевета, предательство.

Пороки.

Клубы, товарищи.

Дружба (Гёте и Шиллер).

Вражда.

Уединение.

Честолюбие.

Тщеславие.

Бегство от жизни (вред и польза).

Часто ли надо ходить в театр?

Созерцание высоких образцов в других искусствах.

Влияние общества высокоразвитых людей.

Влияние книг.

Слепота от некультурности (отсюда и неспособность воспринимать материалы из жизни).

Шаляпин, сидящий в углу у Мамонтова.

Болезнь.

Экономия сил.

Актер и театр

(не к эмоциональности ли это? Где о распущенности актера)

Кроме всех перечисленных причин, влекущих в искусство, сцена имеет и свои специфические соблазны:

То, что здесь кучка людей, с которыми я связан одними интересами;

План, наброски. — Ред.

То, что это бегство от жизни в область фантазии;
То, что тут есть какая-то таинственность обстановки как репетиций, так и спектакля;

То, что здесь пища тщеславию;

То, что никакой особой специальной работы можно над собой не производить, как это нужно музыканту, художнику или писателю: говорить мы все умеем, ходить, руками махать тоже дело не хитрое. Выдумывать тоже ничего не надо: слова ведь за меня автор выдумал, режиссер покажет, как, что нужно сделать, оденут меня, загримируют. Народ пришел смотреть, огни горят, музыка играет—и всё для меня...

Но мало сказано о бегстве...

Человек убегает по вечерам в свой кружок — вот одно бегство, от семьи, от своего уединения. Не живет, а «играет в жизнь» — другое бегство, от жизни. Надевает всяческие «маски» — третье (бегство от себя).

Но есть во всех увлечениях театральной любительщиной немалая доля какого-то тунеядства. Есть даже что-то, прости Господи, от проституции. Что именно, не знаю, но что-то есть. И, может быть, не совсем глупо то, что в Индии актера не посадят за один стол со всеми, что скоморохи и шуты были презренны... Есть некоторая скользкость в занятиях этого священнослужителя без алтаря, без посвящения, без благодати...

Но нет ли этой скользкости и в других искусствах? Поэты со своими треножниками...

Аркашка Счастливец — разве не паразит? Разве нет у него самых настоящих «паразитных» инстинктов? Правда, Буланов еще больше паразит, а по современным взглядам — Гурмыжская¹⁸ — самый вредный из паразитов. Но это паразиты класса, паразиты своих благодетелей, а пара актеров — это какие-то паразиты вообще, паразиты самой жизни. Паразиты процессов жизни, устоев жизни, паразиты бытия.

Есть и еще кое-что близкое паразитству: прожигательство.

Прожигательство жизни, расточительство жизни, опьянение...

К главе «Актер и театр»

К «Актер и текст»

Закулисные интриги.

Зараза пустотой, рассеянностью.

Причины, порождающие тщеславие.

Подъем и рост в случае хорошей атмосферы.

Актерские способности и наклонности

Разновидности актера: импровизатор и исполнитель заранее решенного. Чистого импровизатора в сути — нет. Чистого исполнителя тоже нет. Иначе он не творец.

Железная дорога и паровоз.

Но все же, в зависимости от этих разновидностей, вероятно, разнятся и актерские способности.

Актер — музыкант.

Актер — теннисист.

Просто музыкант — Паганини.

Просто теннисист — Вербицкий.

А кошка? А медведь? Слон?

«Подойти к искусству умом, а к науке чувством — тут всегда будет чувствоваться нечто вроде того, как если надеть левый сапог на правую ногу»¹⁹ (М. Антокольский).

Сцена

Быстрота автора + актера = мечта актера.

Текст — железнодорожное полотно.

Сила актера + публики =

Публичность — артист.

Центр смерча — теург.

Кусок жизни — поэтому нужны и партнеры и вещи.

Актер и зрительный зал — одно тело, один дух. Вот почему говорю невольно громче и четче.

Вредное влияние публики — проституция.

Дидро — натурщик среди каменных гигантов (здесь занимаются музыкой, а кто-то вздумал демонстрировать свои жанровые картины).

Пафос, как результат подъема — говорим ли мы в жизни стихами?

Язык Корнеля — фальшиво напыщенный. Но мои мечты и чувства так высоки и небудничны... только такой превыспренный язык мне и нужен. Разве нелепы заклинания? А это язык богов.

«Богема»

Рассудочный, холодно расчетливый и невозмутимо спокойный человек не может быть истинным творцом в искусстве. Его «аппарат» для этого не годится. Творец, кто бы он ни был — поэт, актер, живописец, музыкант, — воспринимает жизнь пылко, страстно, не столько рассудком, сколько сердцем. К этой его страстности и отзывчивости присоединяются еще зоркость и острота восприятия, способность тонко и сложно чувствовать и глубоко мыслить.

Эта воспламеняемость и непосредственность одаренных художников многих вводила и вводит в обман.

Потолкайтесь среди актеров, вы то и дело будете слышать рассказы о кутежах и беспутствах той или другой знаменитости...

В сознании некоторых актеров, очевидно, неразрывно соединились талант и распушенность. Если человек талантлив, то он не может не быть кутилой, развратником и лентяем. И обратно: если он не кутила и не развратник, то... вероятно, не талантлив.

У многих создалась даже целая своеобразная этика: пьянствуй, развратничай, расшвыривай свое время, свои силы, ничего не делай, — иначе ты не талант.

Такой образ жизни узаконен. Он имеет даже специальное и очень благозвучное название — «богема». А за этим манящим и поэтичным названием скрывается самое отъявленное легкомыслие, безволие, распушенность и, в конце концов, тунеядство.

Все это в глубине души знают, но традиции остаются незыблемы: таланту закон не писан. Да, он не сдержан, он распушен. Но почему? Потому что изнутри его рвется неумемная сила и сдержать ее нет никакой возможности.

И низкое это дело — сдерживать себя, когда душа переполнена «творческим» жаром! Пусть себя сдерживает масса — посредственность!

Так величаются сторонники «богема», эти самоявленные таланты и гении, презирающие «массу» и «посредственность».

Однако не слишком ли много? Десятками, сотнями, тысячами можно считать тайных и явных представителей такого богемничания. Неужели такое всюду перепроизводство талантов и гениев?

Оглянувшись кругом и посмотрев на их дела, видишь только редкие вспышки дарования на общем фоне серости, маломощности и шаблона. Вспышки эти только подчеркивают, что здесь мог бы быть талант, — вот его проблески, но...

И, в конце концов, при подсчете — талантов, оказывается, единицы, а гениев — их что-то и совсем нет — приходится вспоминать покойничков...

Правда, в эту богемную жизнь затягивались и даже погибали в ней и крупные таланты (особенно в прежнее время у нас, в России), но об этом можно только сокрушаться денно и ночью...

Да и сами они сокрушались в минуты просветлений, вот, например, признания Пушкина:

Когда для смертного умолкнет шумный день...

В бездействии ночном живей горят во мне
Змеи сердечной угрызенья;
Мечты кипят; в уме, подавленном тоской,
Теснится тяжких дум избыток;
Воспоминание безмолвно предо мной
Свой длинный развивает свиток;
И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклиная,
И горько жалуясь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю.
Я вижу: в праздности, в неистовых пирах,
В безумстве гибельном свободы,
В неволе, в бедности, в чужих степях
Мои утраченные годы.
Я слышу вновь друзей предательский привет
На играх Вакха и Киприды...

И нет отрады мне...

«Недостаточно живописцу быть только великим и искусным мастером. Я полагаю скорее, что его жизнь должна быть насколько возможно чистой и святой, дабы Дух Святой руководил его мыслями»²⁰ — так писал Микеланджело, художник огромного темперамента и человек безмерной страсти.

Не он один, так же мыслили и высказывались и другие великие служители искусства.

Шиндлер, бывший интимным другом Бетховена, утверждает, что «он (Бетховен) прожил жизнь в девственном целомудрии и не мог себя упрекнуть ни в единой слабости»²¹.

В конце концов, в жизни каждого великого мастера и за каждым крупным бессмертным произведением — подвиг самоограничения.

Настоящий человек, настоящий творец жизни, опаляемый одной, беспрерывно в течение многих лет горящей мыслью, ничего не растрчивает. Как скряга, собирает он всюду и везде терпеливо, неустанно, по крохам... Наступает момент, и мир получает дар неисчислимой ценности.

Таких, конечно, немного. Почти все, ставшие профессионалами того или иного искусства, особенно же актеры, за редчайшим исключением, не только не боятся растратиться, — они делают все, чтобы растрата эта была как можно более полной.

И наступает расплата: потеря своего времени, сил, здоровья и, в конце концов, таланта; а потом — обвинение обстоятельств, товарищей и, наконец, судьбы. А виноват-то — сам.

Г л а в а 4

АКТЕР И АВТОР

Стеснительность текста. Железная дорога

Творчество актера... Где же творчество, если все слова предрешены заранее? А при нынешней «строгой» режиссуре грим, костюм, весь рисунок роли, все мизансцены и даже интонации (!), все указано деспотическим режиссером, фиксировано, утверждено, и вольное отношение к этому грозит крупными неприятностями.

Где же творчество, что же остается актеру?

Не будем говорить о плохом тексте автора, от безвкусицы, бессмыслицы и фальши которого шевелятся иногда волосы у несчастных исполнителей... Не будем говорить о плохом художнике, нагородившем на сцене всего, кроме того, что нужно, обрядившем актера в нелепый костюм и заставившем его вместо грима нарисовать на лице невесть что...

Не будем говорить о невежественных режиссерах, которые не имеют никакого понятия о творческом процессе, происходящем в актере, как на сцене перед публикой, так и на репетициях, и между репетициями в период иногда мучительных, иногда сладких исканий.

Не будем об этом говорить.

Впрочем, может быть, сказать?

Но тогда уж не говорить, тогда вопить надо! Кричать на всех перекрестках!!!

Не актер, а они все, вместе взятые, губят искусство театра, и больше всего режиссеры, эти, по теперешнему выражению «авторы спектакля». Они, не дающие актеру шагу ступить,дохнуть свободно, глаз перевести! Они, превращающие актера в марионетку, в механическую куклу, они, дрессирующие его, как пуделя, Они, наговаривающие его, как граммофонную пластинку, они, неизвестно почему вставшие у руля многих из наших театров. Они убивают трогательнейшее, чистейшее, человечнейшее из искусств — искусство актера на театре.

Нет, нельзя дальше! Прекращаю. Десятки, сотни страниц надо писать об этом. С фактами, с иллюстрациями, чтобы все стало ясно. Ясно, возмутительно и страшно. Напишу. Если бы далее запрещали — все равно напишу. Нет сил молчать!

А теперь, взяв себя в руки, возвращаюсь...

Не будем говорить о плохом, оно, конечно, превращает искусство актера в жалчайшее из жалких ремесел. Будем говорить о хорошем. Хорошем авторе, хорошем режиссере... режиссере-мастере, сердцеводе, искусно, без членовредительства вскрывающем душу трепетного художника — актера.

Будем говорить о пьесах, написанных великими, гениальными поэтами. Читая их, сам того не замечая, так увлекаешься, что чувствуешь себя уже одним из героев. Слова написаны на бумаге, а мне кажется, что они вылетают у меня из сердца. Как будто всю жизнь просились, рвались из меня эти мысли, но не было слов — верных, горячих, правдивых, а теперь — вот они! Как будто всю жизнь клокотали во мне эти страсти, но не было мне обстановки, людей, жизни, а теперь — вот они!

Сквозь леса, горы, долины, степи проложил хитрый человек железнодорожное полотно, перекинул его через реки, пропасти. Мчатся по этому полотну поезда — товарные, почтовые, скорые, курьерские, экспрессы.

Поставьте паровоз прямо на землю — как бы ни была велика и просторна степь — врежутся острые колеса в землю под двухтысячепудовой тяжестью, будут разбрасывать кругом землю, песок, но не проползет махина ни одного шага.

Поднимите его на железный путь, — и беспомощный на земле экспресс понесется со скоростью ветра... Да еще потянет за собой десятки тысяч пудов...

Хороший актер — «паровоз», который нельзя ставить на землю. Он не пригоден для этого.

Хороший автор — это прекрасно проложенный стальной путь. Конечно, телеге достаточно проселочной дороги, а пешеходу никакой дороги не нужно... Но телеги и пешеходы нас пока не интересуют.

Теперь, может быть, ясно, как самое «стесняющее» обстоятельство — чужие слова, авторский текст — рамки, из которых не выпрыгнешь, он-то и есть главная помощь актеру.

Он разгружает актера, освобождает от того, что ему не свойственно, создает условия и саму возможность для его творчества — зажигаешь огонь, разводи пары и — в путь.

Автор — вдохновитель. Автор — пробудитель

Хороший автор не только разгружает. Он вдохновляет. Пробуждает спящую душу актера.

Не случилось ли вам, забравшись на вершину горы или в жаркий летний день на лужайке, или над рекой, или на море, или в чудеснейших уголках волшебного Кавказа переживать странные превращения?

Так велико впечатление от красоты и таинственного голоса природы, что застываешь в безмолвном, переполнившем тебя восторге. Сами собой распахиваются во всю ширину двери души и вливается в нее целый поток новых и огромных сил... Вы поете, кричите, не поэт, но вдруг начинаете говорить стихами... Как «живую воду» жадно пьете из источника природы и красоты ее... И нет усталости, нет остановки, нет конца жизни и силам ее...

Так «делает» и гениальный автор с чуткой, тонкой душой актера.

Усталая, вялая, ленивая, уснувшая, она вскипает сразу, как вода, когда бросят в нее кусок раскаленного, искрящегося металла, — забурлит, забунтует и готова двигать горы. И хочется творить, действовать, гореть!

Среди множества актеров, каких довелось наблюдать, помню одного. Незаметный, невидный, мало артистичный актер на «третьи роли» Костя М. не подавал никаких особых надежд. Самое приятное впечатление он производил в легких комедиях в качестве безвольных, простоватых молодых людей, неудачников в любви.

Попытки браться за более серьезные роли кончались неудачей.

К этим попыткам он и сам относился юмористически: «Я говорил, что завалю роль, зачем давали? Не по Сеньке шапка».

На некоторое время мы потеряли его из вида. И вдруг приходит письмо: просит разрешения заехать на день-два, чтобы «потолковать об очень серьезном деле».

Мой отец учуял, что тут настоящая нужда, немедленно ответил, и Костя появился.

Он мало изменился. Уши по-прежнему были прикрыты наушниками, так как воротник осеннего пальто был слишком мал, а морозы стояли больше двадцати градусов, локти пиджака искусно залатаны и на лице сияла знакомая приветливая улыбка.

Но сквозь улыбку пробивалась какая-то озабоченность, и среди шуток и рассказов он как-то вдруг забывался, замолкал, становился серьезным.

Когда он вместе с отцом ушел в кабинет, мы думали-гадали и решили, что, вероятно у него какое-нибудь горе или он задумал жениться...

Оказалось все гораздо менее интересным, но в то же время гораздо более непонятым и загадочным.

Месяца два тому назад Костя прочитал драму Кальдерона «Жизнь есть сон». Прочитал и, как он выразился, обомлел. А вдруг это правда! Сон?! Что тогда? И где же сама правда — в жизни или в нашей мечте о ней, в воображаемом нами, в «сновидении»? И что же такое «игра на сцене»? Может быть, сон? А, может быть, явь? Нам казалось — совсем замудрился парень... А отец, отправив Костю спать, после бессонной ночи в поезде, — просиял счастливой, восторженной улыбкой и с таинственной значительностью прошептал: «Ну, ребята, на свет родился актер!»

Костя жил у нас около месяца. Каждый день, по несколько часов, из кабинета отца доносились до нас страстные вопли Сигизмундо:

«Он прав. Так сдержим же свирепость.

И честолюбье укротим,

И обуздаем наше буйство,

Ведь мы, быть может, только спим!

И снится мне, что здесь цепями
В темнице я обременен,
Как снилось, будто в лучшем месте
Я, вольный, видел лучший сон».

Костя ходил счастливый, довольный... Иногда казалось, он несет в себе что-то незримое (нам), несет и боится разбить, расплескать, повредить. Посмотрит куда-то внутрь себя, улыбнется, просияет и, смутившись, опустит голову...

Я видел его в этой роли...

На приказе об освобождении от военной службы одного из наших известных артистов было написано: «Нельзя ломовую лошадь подковывать золотыми гвоздями».

Таким «золотым гвоздем» был и Костя. Подковали им лошадь японской войны и... пропал один из замечательнейших актеров...

Проснулся бы когда-нибудь Костя, не попади ему в руки Кальдерон, или нет?

Может быть, и не проснулся бы. Может быть, так и проспал бы всю жизнь, погрязая постепенно в театральную закулисную тину.

Не только автор может пробудить в актере художника, это может сделать и впечатление от игры гениального артиста. Разве мало народу почувствовало в себе «призвание к сцене» после выступлений знаменитых гастролеров?

Рождение Корреджио, как художника, по рассказам, произошло именно так. Молодым, неизвестным и мало опытным мастером он впервые увидел картину Рафаэля. Увидел и застыл. Простояв так несколько часов в оцепенении, впившись глазами и следуя за кистью гения, уловив только ему понятные тайны, вдруг закричал: «Я -тоже художник!»

Пробудить художника может жизнь с ее катастрофами, испытаниями.

Мильтон и наш поэт Козлов начали писать тогда, когда потеряли зрение.

Любовь — не встретить Данте свою Беатриче, мы не слышали бы его имени, так и закончил бы тихо и мирно он свою жизнь, занимая весьма почтенную должность во Флоренции...

Как же пробуждает автор актера? Какова механика этого явления?

В детстве был у меня один приятель — Филипп Т. или, попросту, Филя. Он был старше меня года на четыре и играл самоучкой на скрипке. Играл неважно, но дело не в этом.

Один раз он меня спросил: «А ты не боишься ночью пойти на колокольню?»

«Один? Боюсь».

«Нет, со мной».

«А не пустят, там сторож».

«Пустят, он мне знакомый».

«Пойдем, а зачем?»

«Там узнаешь».

Приставать я не стал, знал, что не скажет, Филя был парень твердый. Как стемнело, мы пошли.

«Зачем ты скрипку-то взял?»

«Не твоего ума дело».

Пробрались наверх, под самые колокола, натыкаясь в темноте на стены и чуть не скатившись вниз один раз... Кое-как добрались. Когда насмотрелись из окна на ночные огоньки и темные силуэты города, Филя сказал: «А теперь я сделаю фокус». Сел под колоколом на пол, развернул скрипку (она была в тряпке) и начал из нее извлекать протяжные, жалобные ноты. Не громко, чтобы не слышал внизу сторож.

Не помню, долго ли он услаждал мой слух, только в ответ на одну ноту вдруг загудел колокол.... Я, помню, чуть не умер со страху. А Филя меня совсем доконал: «А-а, — шепчет, — не нравится!»

Музыкант пилил одну жалобную, надоедную и страшную ноту, а колокольня гудела в ответ. Немного придя в себя, я спросил, заикаясь: «Что это ты делаешь?» А Филя, как ни в чем, ни бывало: «Это я ему на мозоль наступил!»

В продолжение почти месяца изо дня в день пробирались мы ночами на колокольню, чтобы заставить одного за другим говорить колокола, «наступая им на мозоль». В конце концов сторож догадался, что мы делаем там что-то «негодное», и больше не пускал...

Очень скоро я узнал, что чуда тут нет никакого и что Филя вовсе не колдун, каким он непременно хотел себя показать, и скрипка его вовсе не волшебная, а самая обыкновенная, и даже совсем дрянная.

Отец объяснил мне, что это «явление резонанса», что открыл его ученый Гельмгольц. Он подвел меня к роялю и показал, как заставить звучать любую струну, не дотрагиваясь до нее: надо взять ту же ноту, на которую настроена струна, и она непременно сама зазвучит в ответ.

С этого времени я, между прочим, очень пристрастился к физике, а на обманщика Фильку долго был в обиде... Потом мы опять подружились. Он, оказывается, совсем не думал меня обманывать, а сам был уверен, что он колдун. Когда же узнал про этот «немецкий резонанс», чрезвычайно огорчился и долго не мог примириться со своей обыкновенностью.

Что произошло с Костей М., когда он прочел Кальдерона? Может быть, явление ответного резонанса. Отозвалась «струна», молчавшая тридцать лет. Молчавшая потому, что жизнь до нее не дотронулась, а «звука», на который она отозвалась бы, до нее не доходило. Но как только раздался этот звук — проснулась, затрепетала и сама «струна». Она оказалась такой чуткой, звучной и сильной, что перекрыла звучание всех других струн, звучавших в нем до этой встречи, — произвела переворот. Кальдерон — сильный автор. Он сам громковещательный колокол, и все, что ему родственно, не может не отозваться и не зазвучать в ответ. Как слабая плохонькая скрипка заставила

звучать целую колокольню, так и незначительный автор может всколыхнуть в душе крупного артиста целую бурю. Лишь бы «звучание» автора, хоть и слабое, звучало бы в унисон со струнами души артиста.

Наконец, это пробуждение в актере художника может сделать и чуткий, попавший на свое место режиссер. По правде говоря, это прямая его задача. Мало того, от него это должно требовать. Но о режиссере потом, — здесь об авторе.

Готовая маска

Явление резонанса далеко не все, чем исчерпывается влияние и воздействие автора на актера.

В искусстве вообще, а в искусстве актера особенно, играет большую роль, как я уже говорил раньше, — «маска». Без «маски» мы не способны пустить себя на переживание не только мало нам знакомых, но даже самых близких нам, самых привычных и подлинных наших чувств. И, наоборот, прикрывшись «маской», мы способны сказать о себе всё. Выдать такие тайны, которые неведомы решительно никому и даже нам самим.

Автор преподносит нам «маску» в готовом виде. Кроме того, что автор «дает маску», он ставит действующее лицо в такие условия, что хочешь не хочешь, если ты стал действующим лицом, неминуемо будешь поступать именно так, как поступает оно у автора, и неминуемо захочешь говорить те слова, какие написал автор.

И вот уже не я, Костя М., а Сигизмундо стонет в тяжелом, мучительном плену, в цепях, в подземелье...

Не я, а Сигизмундо...

Но если нет подходящих струн в душе актера, нельзя сыграть на них и мелодии, которую написал автор.

И не заволнует авторская мелодия актера, если она не говорит ему о родном, близком, сокровенном.

Сотворчество

Не живой, «мертвый» колокол, «мертвая» струна рояля откликаются на родственный звук, резонируют.

Но человек — существо живое, сложное, но и единое, цельное, и отзываясь, условно говоря, одной струной своей души, он уже отзывается весь, а отзываясь весь, он весь начинает жить этим отзывом, а начав жить, он творит (особенно, человек-художник-творец). Начав творить, он создает новое.

Другими словами — «живой инструмент» начинает играть сам. И чем сильнее звучание «струн» автора задело меня за живое, тем богаче, тем сильнее, тем взволнованнее мой отзыв, звучание моих струн, моя мелодия. Возникает сотворчество. И это взаимное сотворчество автора и актера создает роль — художественное произведение художника-актера.

Оплодотворение автором актера

Не всегда актер откликается на «звуки» или «мелодии» автора. Часто бывает, что слова, образы автора попадают в душу актера, как зерна, как семена, как зародыши, оплодотворяют ее, и появляется на свет, а затем и вырастает нечто третье, не похожее целиком ни на авторский замысел, ни на актерскую индивидуальность, хотя следы и того, и другого открыть и не трудно.

Это третье — самостоятельное новое существо — дитя двух художников.

Разные подходы к драматургическому произведению

Далеко не всегда к автору такое отношение в театре. Далеко не всегда актер или режиссер заботятся о том, чтобы в ответ на авторские мелодии зазвучали струны их сердца. Далеко не всегда у автора с актером и режиссером такое дружное сотворчество.

Часто актер или театр вовсе и не подозревают о возможности существования таких тонких взаимоотношений.

Берется пьеса, делается оформление, порой по указаниям автора, а порой и вопреки им, шьются костюмы, раздаются роли, актеры разучивают слова (много слов — главная роль, мало — второстепенная), и затем, после определенного количества повторений их на репетициях, актер произносит их на спектакле, сопровождая соответствующей «игрой» и соответствующими случаю жестами.

Плохой ремесленник произносит слова бессмысленно, бестолково, а опытный и хороший внятно, громко и достаточно понятно. Когда же к этому в драматических местах присоединяются специфическое актерское кликушество, многозначительность, имитация сдержанности в сильных местах, то спектакль считается на высоте требований.

Если в ремесленнике-актере сидит хоть доля дарования, то некоторые куски текста могут его задеть, взволновать, и он проговорит их не только грамотно и толково, но с чувством и увлечением.

Если такой ремесленник пойдет дальше и попробует оживить всю роль, а не одно-два случайных места в тексте, а для этого будет разбираться в обстоятельствах жизни действующего лица, то, во-первых, он уже вышел за

границ своего ремесла и перешагнул в область исканий художника, а во-вторых, он поднялся и над текстом.

Его занимает не текст, а то, в результате чего вырываются у действующего лица слова текста. Его интересует не только подтекст — скрытая жизнь текста. Его интересует вся роль, то есть действующее лицо, человек.

Скоро он поймет, что из слов самого действующего лица он не сможет узнать о нем всего, что ему нужно. Понадобится такое же знакомство со всей пьесой — с произведением.

И тут он, может быть совершенно неожиданно для себя, увидит, что все произведение в целом имеет свою особую мысль, что оно несет в себе огромное и глубокое содержание, а его роль — одна из линий цельного рисунка, одна из красок этого большого и прекрасного полотна. Может быть, в душе его зазвонит молчавшая доселе струна, может быть, он откроется навстречу художнику-автору. И из души его польется всё его самое лучшее — все неизжитые чувства, которые он скрывает, которых он стыдится, которые он считает слабостью, а они-то и есть подлинно человеческие, подлинно достойные удивления, восхищения и подражания.

Может быть, появятся мысли настолько крупные и настолько непривычно глубокие, что во всякое другое время он потонул бы в них или отмахнулся, как от глупости и «гнилой фантазии»...

Словом, может быть он, от толчка автора, прыгнет гораздо выше своей головы и сотворит, обычно для себя невозможное.

«Преодоление» автора и убийство его

Надо сознаться, не часто у режиссера и актера такие добропорядочные отношения с автором.

Теперь враждебные отношения исполнителей с автором считаются наиболее нормальными.

В последние годы в театре вошел в употребление специальный термин: «преодоление». Актер должен, оказывается, «преодолеть» автора, режиссер — «преодолеть» и автора и актера.

«Преодолеть». Не угадать художника и раскрыться навстречу ему, вдохновиться им (а если мал — дорасти до него), а — «преодолеть».

Не оплодотвориться им и принести незнаемый плод по всем законам природы творчества, а — «преодолеть». Я не играю словами и не переворачиваю их смысла.

Правда, автор иногда бывает так плох, что нужно делать невероятные усилия, чтобы «преодолеть» его бездарность, драматургическое невежество и просто некультурность.

Но и с классикой у нас, обычно, поступают так же: вместо того чтобы признаться, что пьеса трудна, не по силам ни актерам, ни режиссуре, говорятся примерно такие слова: «сейчас это скучно, сейчас это не интересно, сейчас нужно больше стремительности и действия». И начинается «преодоление». Автора на три четверти вычеркивают, вставляют интермедии, пестрят вводными увеселительными сценами, и до неузнаваемости перекроенная пьеса, потеряв весь свой смысл, всю свою силу, выбрасывается в таком «преодоленном» виде на публику.

Взамен глубокого содержания, взамен великих чувств и борьбы извечных страстей, она приобретает внешний блеск, занятность... смотрится легко и весело...

Есть еще один вид «преодоления», который сейчас почему-то чрезвычайно поощряется.

Великие писатели, как, например, Гоголь, переделывали свои произведения по семь раз, и первые транскрипции до того слабы и примитивны, что никак не можешь себе представить — неужели это писал Гоголь? А между тем дело очень просто: чтобы не потерять мысли, он просто записывал, что являлось его уму и воображению, в аморфном виде. А потом, постепенно, раз за разом все изменялось и доходило в конце концов до того вида, до того совершенства, которое мы знаем теперь.

Некоторые же писатели (Бальзак) до двенадцати раз переделывали и переписывали свои произведения.

Однако сейчас считается великой заслугой поставить вещь по первым транскрипциям, то есть по первоначальным наброскам, забракованным поэтом и выброшенным, как негодные. Перетряхнут, кстати, всю подноготную автора, все письма его, выворотят все карманы, повысыпят весь сор оттуда...

Конечно, если дело касается урезок цензуры — это другое. Но нет! Почему-то прельщают именно первые транскрипции, первые авторские пробы, пробы ощупью.

Почему?! Может быть потому, что они примитивнее? А примитивное — легче?

Такого рода операции с автором производит большей частью режиссер. Круг действий актера стал очень ограничен, но и от актерских «преодолений» не всегда бывает уютно сидеть в зрительном зале.

Кто из нас не видел титанического образа Гамлета, «преодоленного» и опрощенного до образа мелкого неврастеника или пустого резонера с красивой внешностью и приятным голосом?

Кто, вместо благородного Отелло, не видел грубого животного? Или пустого крикуна? Вместо того чтобы поднять себя до роли, вместо того чтобы преодолеть себя, актер, ничтоже сумняшеся, подгоняет его под свой рост, укорачивает ноги, снесет полголовы — не все ли равно — было бы мне по моей мерке!

Бывают «преодоления» и положительного качества. Актер и режиссер умудряются из негодного, фальшивого авторского материала создать живой убедительный и многоговорящий образ. Это — заслуга, это — жертва, это — подвиг.

Но, право, тут нет ничего необыкновенного. Если во что бы то ни стало надо поставить такую, никуда не годную пьесу, или сыграть такую роль, так само собой разумеется, что я не могу не вправлять ее, не могу пропустить безграмотности, не могу оставить безвкусицы, не могу не украсить нищенскую бедность авторской мысли и фантазии.

А как может быть иначе?

Если тут и есть подвиг художника, так подвиг обычный, подвиг ежедневный. Вся жизнь подлинного художника состоит из таких подвигов.

И удивляться тут нечему.

Актер, как заяц, не может бежать под гору — слишком сильные задние ноги, поддают так, что он кувыркается через голову: эмоция актера. Ему нужна дорога в гору или ровное место — текст.

О работе над текстом

Понимание его.

Перегружение отдельных слов.

Каждая мысль важная — что же главное?

Восприятие главного.

Восприятие вторичного.

Поддача и восприятие (брать!).

О понимании текста

«хорошо, сударь, гулять теперь: воздух отличный, из-за Волги с лугов цветами пахнет, небо чистое...»

Чего бы, кажется, не понять — все так ясно. А между тем, почему-то, говоря все эти слова, «конечно» понятные мне, — я почему-то пустой и наблюдаю за собой. Наблюдаю и ощутительно вижу, что — или «болтаю» слова и ничего конкретного сказать не хочу и не говорю, или стараюсь сказать, а что-то не получается.

При вопросах к себе (или актеру) всегда выясняется, что просто я не понимаю того, о чем говорю.

На сцене надо мыслить

«Актеру нет никакой надобности мыслить на сцене, соображать, примеривать, взвешивать... Все это сделано за него автором (или на репетиции вдобавок еще и режиссером).

Что же остается делать? Если не думать, не взвешивать, не ориентироваться — то, очевидно, говорить слова. Если "под правду", то так говорить, чтобы при этом казалось, что думаешь, взвешиваешь и, вообще, мыслишь... Если попросту, без затей, — то просто громко и понятно "подавать" текст».

Так и делают.

Мыслить на сцене — это одно из важнейших умений.

Сколько актеров удалось привести через этот прием к значительности, к обаянию и, наконец, к правде на сцене!

Конечно, это не открытие, это только прием. Ведь, если «отпустил»²², то воспринимается, а если воспринимается — то непременно и мыслится. Но дело в том, что многие актеры, если даже мысль у них и появится, — они ее затормаживают. А обратишь их внимание на мысль, тормоз этим и снимается.

Интересно, что при изучении нового языка первым признаком его знания является то, что изучающий начинает мыслить на этом языке.

Так и у нас: надо научиться мыслить в играемом образе («на языке» образа). Так же, как походку, толщину и всякую внешнюю характерность, — надо тренировать и мышление образа. Хлестаков мыслит не так, как Городничий, как Осип, как Подколесин — каждый по-своему.

Следует вытравить до дна у актера мысль (и чувство), что роль — это слова.

Начинает репетировать — что он делает? Готовится говорить слова. Или (что немногим лучше) готовится действовать.

Надо прежде всего быть.

А искать этого нечего. Ты уже существуешь? Сидишь? Ходишь? Вот и продолжай все это на здоровье.

О прошлом, настоящем и будущем

Актер всегда пытается жить тем чувством, каким живет действующее лицо, - радоваться, печалиться и прочее.

А как радоваться? Радость возникает ведь большей частью оттого, что до сих пор было плохо, а теперь этого плохого нет, вот и радость.

Надо всегда искать прошлое, а актер ищет настоящее. Нора радуется, она счастлива, муж ее стал директором банка, они будут иметь много денег...

Актриса «радуется», и ничего из этого не получается. И не может получиться. О радости и о новых благоприятных обстоятельствах нечего думать, надо думать о прошлых ужасных годах жизни, тогда едва только осознаешь, что все это уже прошло — радость сама охватит все твое существо.

Глава 5

АКТЕР И РЕЖИССЕР

Головокружительная карьера режиссера

Режиссер забрал такую силу, что имеет право совершенно безнаказанно ругать, оскорблять актеров и помыкать ими как жалчайшими созданиями.

Ученики Вахтангова, захлебываясь от восторга, рассказывают, как их учитель запустил на сцену тяжелый пресс-папье...

Приходилось слышать, как актеры с гордостью и упоением рассказывали, как режиссер швыряет в них графином!..

А тот, кто не швыряет ничем и не ругается, с их точки зрения и стоит мало.

Режиссер случайный — «публика», по которой можно судить о впечатлении.

Критик — советчик (Друг и враг).

Разъяснитель непонятой пьесы и роли.

Видя, что такой человек необходим, его привлекают. Он, обычно, и организовывает репетицию. В «Малом» только организовывал, потому что сами актеры помогали советами друг другу.

Постоянный (режиссер):

Этот наблюдатель друг и советчик, после того, как он присмотрелся к игре лучших актеров, и, особенно, если он до этого много видел и, главное, если он сам имеет актерские способности и мог бы быть актером, через некоторое время осмелевает и не только критикует и советует, а наиболее слабым, тем, у кого ничего не получается по неопытности или неспособности, — начинает показывать как надо.

Если из таких показов получается толк, то он осмелевает еще больше, а актеры, видя хороший результат, сами просят не только разбора и совета, а и практической помощи, то есть: «Ну, покажи, как, по-твоему, надо?»

Так он становится необходимым большинству актеров. За исключением тех, чье самолюбие не позволяет не только обращаться за советом, но даже выслушивать какие бы то ни было критические, хотя бы и дружеские замечания: «Я сам знаю, как что надо играть. Пожалуйста, без указаний, я столько лет на сцене».

Итак, он <режиссер. — Ред.> делается необходимым актеру.

Наблюдая сразу всех со стороны и весь спектакль в целом, ему захочется, вероятно, сделать замечание не только по поводу игры актеров, а и по обстановке и обо всем спектакле в целом. Скажем — спектакль, в общем, скучен, затянут — надо все ускорить. Или обстановка не соответствует пьесе.

Таким образом, он делается постепенно нужным не только актерам, каждому в отдельности, а и всему спектаклю в целом.

Если же он еще и живописец, то неминуемо ему захочется получше разукрасить сцену, нарисовать или потребовать, чтобы кто-то другой нарисовал другую декорацию — более красочную и живописную.

Если он музыкант или певец, ему захочется поправить или расширить музыкальные номера, указанные автором, но исполняемые без достаточной требовательности, умения и вкуса. Может быть, ему захочется вставить музыкальные номера и без авторских указаний.

Словом, от его присутствия весь спектакль в целом и почти каждый актер в отдельности заметно выигрывают. Он становится не только нужным, — без него нельзя обойтись.

Постепенно он превращается в хозяина спектакля. И, если он достаточно тактичен и умеет щадить большое самолюбие тщеславнейшего из людей — актера, не мешает этому самовлюбленному человечку собирать обильную жатву аплодисментов (которые теперь, иногда, скорее относятся к нему, к хозяину, к советчику, к изобретателю и зачастую учителю), если, повторяю, он тактичен и умеет держать себя в тени, то нет актера, который бы не хотел его присутствия, который бы не требовал его помощи, который бы не надеялся на него, как на каменную стену.

Коль скоро этот человек стал необходимым для театра, если он энергичен, активен и авторитетен, — его влияние огромно.

Он мало-помалу превращается в художественного руководителя театра и даже законодателя.

Те из актеров, которые долго не верили, сопротивлялись, принуждены сдаться или уйти из этого театра, искать другой, где им было бы более свободно, спокойно и независимо.

Приходится, увы, поступиться и самолюбием: этот человек подписывается под афишей, как «автор» всего спектакля, и публика иногда его вызывает одного, не считаясь с исполнителем-актером... Она пронюхала, что чуть ли не все, что она сегодня видит, — дело его рук, а актеры... только материал, преобразенный руками хозяина спектакля — режиссера.

Такова головокружительная карьера режиссера, проделанная в последние какие-нибудь пятьдесят лет.

Она слишком головокружительна, чтобы быть заслуженной и прочной.

Тут многое основано на недоразумении, а еще больше — на захватничестве.

Время разъяснить это положение. И поставить на подходящие места двух равноценных художников — актера и режиссера.

Необходимое качество режиссера-художника

Кто породил театр как вид искусства? Актер. Кого видит зритель перед собой? Актера.

А теперь нельзя не признать несомненность факта — это главное лицо в большинстве театров на втором, на третьем, на четвертом месте.

Для того чтобы актер и режиссер занимали каждый подобающее ему место в театре, вероятно, должно появиться третье лицо — мудрый психолог, знаток законов творчества и его душевной механики, сердцевед и в то же время художник, способный понять обе, часто враждебные друг другу стороны.

А то получается обычно так: если силен, властен и активен актер — режиссер превращается в почти не нужного зрителя и сидит хмурый, с заткнутым ртом. Если режиссер властен, категоричен и облечен силой — актер, с грустью вздохнув, вынимает вилку из творческого штепселя, гасит лампу своей интуиции, превращается в пешку, в беспрекословного исполнителя велений, а часто и капризов неукротимого режиссера.

Когда режиссер хозяин спектакля, и актер привык ему подчиняться, — это уничтожает в актере всякую инициативу. Это одно из вредных влияний режиссера. Актер должен быть активен, ответственен, самостоятелен. Без этого не пробудится его творчество.

Но сотворчества актера и режиссера, можно сказать, почти что и не бывает.

Да, это трудно. Актеров много, а режиссер — один. Если же говорить о настоящей, серьезной творческой помощи, о настоящей, серьезной творческой работе, то к каждому актеру нужно подойти не только индивидуально и персонально, но, может быть, по законам совсем другой «школы», органически присущей именно этому «творческому типу».

Но что за «школа», что за «тип» — неизвестно!

Как ни неприятно в этом сознаваться, нет все-таки пока еще такой науки о творчестве актера, которая помогла бы любому актеру, какого психологического (творческого) склада он бы ни был, играть максимально для его сил свободно и талантливо.

Науки о творческом процессе вообще-то еще и нет никакой, только первые робкие шаги.

А жизнь не ждет. И вот каждый, кто облечен силой и властью, распоряжается по мере сил и разумения. Но, по правде сказать, пока каждый из актеров не сможет максимально проявляться творчески в том единственном, присущем ему одному плане, пока не будут вскрыты тайны творческого артистического процесса, пока режиссер не будет знать эти тайны (закономерности) и практически владеть ими и всеми выводами из них, до тех пор не может быть удовлетворительного, не одностороннего решения вопроса — режиссер-актер, до тех пор не может быть совершенного, поистине художественного театра.

Посмотрите, как в нашем организме уживаются и поддерживают друг друга самые разнообразные органы, не похожие друг на друга и даже, казалось бы, враждебные друг другу: один вырабатывает, скажем, щелочь, другой —

«враждебную» ей кислоту; один двигает, другой тормозит; один воспринимает, другой отдает, и вот из гармонического взаимодействия получается удивительная чудесная человеческая жизнь.

Кто же все это делает? Где начало и причина этой удивительной гармонии? Мозг? Симпатическая система? И т.д.? Ведь гибель каждого отдельно взятого органа ведет к болезни и гибели всего организма!

Актер — сам художник. И актер не глина, не мрамор, не краска, - он сам живой, он не мертвый материал. И самоуверенность режиссера, вера его в свою неограниченную силу и власть, в свое умение «лепить» и «строить» — самообман или недалекость. Если он не будет знать всех секретов многообразного артистического творчества (а об этом говорить в ближайшее столетие едва ли будет еще можно), то своим путем насилия над творческой волей актера, путем гонения на непонятную и неприемлемую для него сейчас актерскую интуицию и путем стрижки под нужную ему гребенку, — он ничего путного добиться не сможет. Пусть не самообольщается!

Единственное, что ему остается, — подобрать актерский материал одинакового с ним типа. Тогда, может быть, все-таки кое-что друг в друге и угадают.

Есть, правда, одна чудодейственная сила — любовь. И там, где она проявляется, можно ждать всяческих чудесных сюрпризов.

Когда врачебная наука отказывается лечить, бывает, что любовь матери инстинктивно дает больному тельцу ребенка и жизнь и спасение. Странные лекарства применяет вдохновенная женщина! Она согревает своим дыханием ребенка руки, она прижимает его к своей груди, она не выпускает его из своих рук, она не спит целые недели, она шепчет нежные ласковые слова, она переливает своим дыханием в него свою жизнь... и умирающий малютка оживает, отогревается и побеждает смерть.

Когда режиссер (бывали и такие) горит подобной самоотверженной могучей любовью, — тогда возможны чудеса.

Он может и не обладать большими знаниями и техникой дела, «материал», с которым он пытается перепрыгнуть через неодолимые пропасти, может быть посредственным, но его чувство, его любовь пробуждают всё одолевающую веру, энтузиазм, интуицию, и студийцы (актеры) становятся сильнее самих себя.

Пройдет время, уйдет этот режиссер или угаснет, потеряет восторг юности, и жизнь обнаружит, что и он, и его спутники актеры — самые заурядные посредственности. И что «тогда» их унесло в творческую стратосферу каким-то вихрем, порывом. Что это художество не было произведением мастерства, а только произведением любви и восторга.

Другое дело: может ли вообще появиться на свет высокохудожественное произведение без этой любви и восторга?

И не присуща ли эта любовь и восторг всякому высокому творческому взлету?

Это вопрос другой, и наши ответы на него будут позднее.

Здесь же...

Сотворчество индивидуальностей

«Художники, подобно греческим богам, открываются только друг другу» (Уайльд).

Когда Мусоргский берет текст пушкинского «Бориса Годунова» и пишет на него музыку, когда Сальвини берет шекспировского «Отелло» и воплощает его на сцене, когда Мочалов вдохновенно потрясает зрителя Гамлетом, когда Ермолова сияет со сцены в шиллеровской «Орлеанской девице», — происходит поистине чудотворное раскрытие одного художника другим. Раскрытие, слияние и сотворчество.

Автор, актер и режиссер — разве это не три художника? И если хоть один из них не художник, — это очень печально.

Если же двое из них превращены засильем третьего в не художников, в пешек, — дело из рук вон плохо. А это бывает не так редко.

Плохой автор (если не приложить к нему как следует руки и не похозяйничать с текстом) часто делает тщетной и ни к чему не пригодной самую талантливую работу актера и режиссера.

Плохой актер превращает самое лучшее произведение автора и самую блестящую постановку режиссера в ничто. Не чуткий, невежественный и безвкусный режиссер, то и дело выворачивая наизнанку лучших авторов и вывихивая бедного актера, — немало наделал бед в последнее время и немало дискредитировал театр.

Будем думать, что в каждом случае автор, актер, режиссер являются художниками (иначе им следует заняться каким-нибудь другим, более подходящим для них делом), в этом случае не только идеально, а просто нормально и естественно, если они при совместной работе не только останутся художниками, но и вдохновят, воспламят друг друга. Кто же их может вдохновить, как не они, которые «подобно греческим богам открываются только друг другу»?

О силе влияния автора мы уже говорили. Кроме того, его присутствие — такое редкое счастье, что этого и в расчет принимать нельзя. На практике чаще всего автор или далеко, или еще того хуже — на том свете. Его место занимает обычно режиссер. К нему обращаются и за толкованием произведения, и за разъяснением непонятных мест, и за правом изменений в тексте...

Таким образом, на практике сталкиваются между собой только режиссер и актер.

Двоим помириться, конечно, легче. Посмотрим, однако, как это бывает на деле.

Главная преграда, которая вырастает обыкновенно между двумя художниками, — их величина, их оригинальность и, что бывает при этом очень часто, категоричность характера.

Чем крупнее и равноценнее художники, тем труднее им ужиться друг с другом. Словом, иллюстрация к истории о двух медведях в одной берлоге. Малейшее различие вкусов, незначительное расхождение в мирозерцании, некоторая рознь в технике и — один не выносит другого. Тем более, что каждый в отдельности чувствует себя достаточно сильным и уверен, что обойдется без другого.

За исключением единичных случаев, дело кончается или расхождением, или печальной победой одного из них, когда другой складывает оружие, перестает творчески гореть и превращается в послушного исполнителя. Без подъема, без вдохновения...

Классический пример такого неуживчивого медведя, огромная непомерная величина которого не выносила рядом с собой не только помощников-живописцев, но даже помощников-рабочих, — Микеланджело. Любыми средствами он отделялся от присутствия кого бы то ни было, запирался и работал на свободе. Сам делал всю черную, грязную, тяжелую работу, вплоть до работы каменотеса и растиральщика красок. Портил себе сердце, портил глаза, но... иначе не мог.

Когда обожавший его папа Юлий II потайным ходом пробрался в капеллу, чтобы украдкой посмотреть на своего любимца за работой, художник, услышав шорох и поняв в чем дело, так разозлился, что начал швырять со своих лесов (у самого потолка) чем попало в непрошеного гостя. Папа обратился в бегство.

Крупнота, оригинальность и категоричность - трудные качества для поддержания дружественной атмосферы в совместной работе... но нельзя не сознаться, что двигают искусство, науку и жизнь именно крупные, оригинальные и категоричные.

Мелкие, уживчивые, слабовольные, не имеющие ни одной своей оригинальной мысли, пережевывающие все чужое — не ими движется жизнь искусства и науки. Если они что-то и делают, то только одно — поддерживают традиции, то есть тормозят несколько на опасных спусках и поворотах. Это имеет свою цену, именно свою, но не больше.

Как же столкнуться двум достойным друг друга индивидуальностям?

Ведь если бы это было достигнуто, то они, как личности незаурядные по своей творческой природе, не сложили бы свои силы и возможности, а перемножили бы их, из пяти и пяти получилось бы не десять, а двадцать пять.

Практика и жизнь показывают, что такое хоть и редко, но возможно.

Соединяет, связывает и прилепляет людей друг к другу одна общая идея.

В Реймском соборе с удивительной гармонией сочетались многие крупные таланты. Во главе с архитектором, живописцем и скульптором работали каменщики и те, кто объединен был общей идеей: построить Богу прекрасный,

невиданный доселе храм. Все работающие вкладывали в дело не только все свое умение, но и талант и душу.

Подбор цветных стекол в окнах сделан с таким вкусом, с таким тончайшим расчетом, что не видя этого нельзя себе представить. Краски утреннего неба и солнца, блеск полуденного, тона заката — все было принято во внимание. Солнце, обходя за день кругом собора, «звучит» такой удивительной цветовой симфонией, что уйти отсюда нет сил, знаешь, что каждая следующая минута превзойдет волшебством и неожиданностью предыдущую. И нельзя потерять ее.

Какой великий, неизвестный нам художник, скромный стекольщик создал это чудо?

Не ради славы и заработка изнурялись люди (ведь многие пожелали даже скрыть свои имена), их вдохновляла одна идея, вело одно стремление, и споры да раздоры здесь прекращались сами собой или не возникали вовсе.

Подобное общее слияние в театре бывает главным образом в начале его возникновения; когда все единодушны, все верят вдохновившему их руководителю, когда руководитель не устал прощать слабости и мало способности своих юных спутников и пока наиболее одаренные не избалуются, не испортятся и не засмердят от тлетворного влияния толпы поклонников и неосторожных похвал...

Слияние и сотворчество в театрах более взрослых, увы, явление не только редкое, а прямо сказать, почти не существующее.

Театр, рампа, публика, пресса очень портят человека. Тщеславие тут — неограниченный властитель. Тщеславие (тщетное, не нужное, пустословие) — слово, которое могло бы стать выразителем всего отрицательного в театре.

Благородное честолюбие здесь редкий гость — пустословием исчерпывается все. Аплодисменты для тщеславца значат неизмеримо больше, чем мнение знатока или укоры собственной художественной совести. Да она скоро и умолкает, придушенная любителем дешевого успеха и себялюбцем. И в театрах, где вместо одной, общей всем идеи лишь мелкое тщеславие, всегда властвуют зависть, подкопы, интриги и постоянная работа саморазрушения.

А там, где, казалось бы, мир и тишина, — там не содружество талантов, не семья гениев, а, большей частью, засилье одного и пассивное подчинение других. Или скопище малоодаренных, эксплуатирующих одного одаренного. Или одного обладающего хваткой дельца-организатора.

Вопрос о сотворчестве в театре — больной и серьезный. Пока он не будет решен, вместо настоящих, художественно насыщенных спектаклей мы так и будем все еще пробавляться одними:

а) «Гастролями». Или скромной, бесхитростной стряпней тех, кто заполняет «свято место», которое, как известно, пусто не бывает.

б) «Экспериментами». Решение вопроса упирается главным образом в два непечатых угла:

1. В науку о творческом процессе на сцене и знание этой науки.

Я говорю не столько о физиотехнике, сколько о психотехнике или, даже вернее всего, о душевной технике исполнителя-художника. Причем о художнике каждого вида исполнительского искусства, драма ли это, опера ли, музыкальное ли исполнение, балет ли — законы, в сущности, везде одни.

2. В этику и философию художественного творчества, куда следует отнести осязаемое сознание величия, значения и силы искусства вообще и нашего в частности.

Каждый думает: «что я значу, что я стою», а не думает о том, что значит, что стоит, что делает вообще искусство, всякое искусство и его в частности.

До осязаемого осознания всего этого, по-видимому, довольно далеко. Нет пока еще у нас ни настоящей науки о творческом процессе, ни философии и этики искусства, а до тех пор одно спасение: соединение художников во имя одной идеи (по примеру Реймского собора) и поддержание всеми средствами горения этой идеи.

Кое-что об индивидуальности и посредственности

Мы говорили о сотворчестве индивидуальностей. Не мешает уточнить и сказать хотя бы несколько слов и о том, что следует считать индивидуальностью в искусстве.

Индивидуальность в жизни — это дело известное: человек, имеющий свое собственное «я», свое собственное, не вбитое ему в голову со стороны мнение, имеющий свой собственный взгляд на вещи, свои собственные особые устои и, может быть, правила. Это не безличная посредственность, которая вся во власти чужих мнений, внушений, традиций, у которой ничего нет своего, хотя она этого и не подозревает.

Индивидуальность в искусстве в сущности то же самое, только все эти качества проявляются именно в искусстве.

В жизни художник может быть во многом посредственным, даже безличным, но когда дело касается искусства, он неузнаваем: он тверд и решителен, каким в жизни мы его и не знали, он богат в своей творческой фантазии, он непоколебим в своих взглядах, он своеобразен, неожидан, талантлив и убедителен.

Однако бывает и наоборот. Человек, индивидуальный в жизни, частенько в искусстве представляет собой вполне определенную посредственность.

Печальный опыт показывает, что именно такие люди и разрушают больше всего театр, в котором они волею судеб оказались. Это понятно: в жизни они сильные, устойчивые, изобретательные, напористые, а на сцене — пустое место. Примириться с этим всякому чрезвычайно трудно, а уж индивидуальности, сильному человеку — никак невозможно.

И вот, вместо того, чтобы оглянуться на себя и понять, что здесь совсем не его место, и как можно скорее уйти, он находит виновников своего жалкого положения и пускает в ход все пружины житейской ловкости, интриги и часто изживает, вытесняет самое ценное, что было в этом театре, на чем театр и держался — сотоварища ли режиссера, или сотоварища актера, или даже самого руководителя и вдохновителя театра.

И делает это в полном убеждении своей собственной правоты.

Что вполне логично и верно: у него, у человека посредственного и недалекого в искусстве, роковым образом и неизбежно встали поперек дороги талантливые индивидуальности. Их надо убрать или самому уходить. Убрать для него легче.

Конечно, только индивидуальность и талант имеют полное и неотъемлемое право быть в искусстве. От индивидуальности идет ее собственный свет, его надо только раздуть, усилить, расширить и обезопасить от случайного ветра. Что бы вы ей (индивидуальности) ни подсказывали, если вы сумели это сделать тактично, она все преломит через свое творческое «я», и все заблестит у нее вполне своеобразным, самостоятельным и неожиданным для вас блеском.

Из безличного не индивидуального актера не исходит никакого света. У него нет своего «я». Он способен только исполнять то, что ему дает режиссер. Прюделав все, что ему показано, он останавливается и ждет: «А что же делать дальше?»

Что бы вы с ним ни делали, как бы ни мучились, —лампочка внутри не загорится.

Но не презирайте все-таки его. Актеров теперь развелось, что песку морского, а индивидуальности среди них — единицы.

Если индивидуальность можно сравнить с лампой, испускающей свой собственный свет, то актера безличного сравним ну, хотя бы с таким «осветительным прибором»... не удивляйтесь, с самоваром. Эту полезную утварь можно так отполировать и начистить, что ежели его выставить на сильный свет, он так засияет, что глазам больно.

Конечно, свет этот не его, чужой, но что же делать, и на том спасибо. Глину как ни полируй, такого блеска все-таки не получишь. Значит, и этот свою цену имеет.

Спешу оговориться, что отсутствие активности, творческая безличность, не индивидуальность не всегда нечто абсолютно прочное, непоколебимое. При некоторой ловкости подхода индивидуальность частенько просыпается, и актер из начищенного самовара превращается в беспокойный, сначала редко вспыхивающий, мерцающий, частенько гаснущий, испускающий немало дыма, гари и копоти, но все-таки фонарь.

А при умелом обращении свет его все крепнет, разгорается и, наконец, утверждается на много лет.

Бывают и другие случаи. Индивидуальное дарование, плохо приспособленное к обращению с людьми, попадает на грубого, властного,

деспотичного и, в сущности, с точки зрения подлинного режиссерского искусства невежественного режиссера, и... фонарь дарования актера сначала дымит, коптит и воняет, а затем беспросветно и безвозвратно гаснет...

Возможно ли его восстановление и возрождение?

Конечно. Только, вероятно, не здесь, не с этим режиссером.

Здесь же и стекла его будут скоро побиты, и лампа даст течь, и вообще, недолго ждать, и место ему будет только на свалке.

Индивидуальность или нахальство?

Индивидуальность — это самостоятельность, смелость, оригинальность, неожиданность и часто дерзость (дерзновенность).

Посредственность -- это подчиненность, копировка, узость горизонта, отсутствие чутья, интуиции, робость и зависимость...

Но есть одно качество, которое может ввести в заблуждение.

Актер поражает своей смелостью, настойчивостью, решительностью и независимостью.

Но все, что он ни делает, носит отпечаток некоторой грубости, безвкусицы... Все, что он ни делает, вначале может даже и нравиться — так прельстительна смелость и отвага, но не пройдет и нескольких минут, как вы будете чувствовать себя несколько шокированным и захочется сократить эту смелость.

Но сокращать нельзя, если вы уберете ее, эту смелость и отвагу, за ней, оказывается, ничего и нет.

Это не смелость, не дерзость, а просто наглость и нахальство. Это не творчество, требующее себе свободы. Это пустота, прикрываемая чрезмерной развязностью. Это качество, может быть, очень удобное для балагана, в нашем нежнейшем и тончайшем искусстве указывает большей частью на грубость души и неспособность когда-либо понять главные пружины творчества.

С другой стороны, я не говорю о таланте, он сам по себе обладает всеми необходимыми качествами, но к способности, к несомненной способности, обладающей чрезмерной робостью, было бы не вредно привить частичку этого качества... Робость и полное безверие в себя и свои силы немало сгубили очень милых и приятных дарований. А чтобы нянчиться с ними, водить их за руку, — не всякий режиссер это умеет, а кто и умеет, у того не всегда есть время, а может быть, и охота этим заниматься.

Актер и режиссер <Наброски плана главы «Различные ипостаси режиссера»>

Режиссер — это второй автор. Дающий форму от себя, не считаясь с актером, или от него, от актера. Могучий триумвират сотворчества АРА (автор, режиссер, актер). Железная дорога.

Бабка. Сводня, сват с автором. Адвокат автора. Посредник.

Ищейка, пущенная в мое «я».

Тонкий реактив, открывающий скрытые во мне драгоценности.

Психотерапевт. Костоправ. Вдохновитель.

Раскачиватель (насиленно) вялой, ленивой души актера. Тот, кто обучает актера условной «речи глухонемого».

Дрессировщик. Натаскиватель. Физический — формальный и психический — оправдывательщик.

Бандит, ломающий под себя. Крушитель всего творческого. Иногда ради ясно представляющегося ему спектакля, иногда — сдуру.

Режиссера часто «преодолевают», иногда по бездарности, иногда потому, что необходимо.

Режиссер — учитель жизни, наставник, преподающий образование малокультурному актеру.

Я хорошо умею жить в спектакле, но сидя на стуле. Помогите мне найти театрально-выразительную форму.

Я умею придумывать много разных штук, а связать их внутренней линией — толку не хватает.

Неплохо чувствую. Все намечается. Но все это надо из меня вытащить. Есть инертность и не смелость.

Вначале плохо разбираюсь в пьесе, чтобы не сказать, ничего толком не понимаю. Нуждаюсь в истолкователе.

Силы в себе чувствую, а пробую играть, не получается. Нужен человек, который освободил бы меня от меня самого и от таких привычек.

Вялый я, ленивый. Необходим наблюдатель, организатор моей неорганизованной машины. Кучер с кнутом.

Просто я не актер, ничего не умею и не сумею, а фигурировать люблю. Нужен дрессировщик, натаскивательщик (это особенно часто с певцами. Голос бог дал, а талантом обидел. Глухонемой).

Я не культурен, грубый, невежда — нужен наставник, учитель, большая личность, вблизи которой и сам становишься лучше, чище, умнее и талантливее.

Талант есть, способности, желание огромное, но нет знаний, умения, опыта — нужен педагог, советчик.

Мы все хорошие актеры, но разношерстные, разнохарактерные. Приди и создай у нас единую атмосферу спектакля (режиссер-координатор).

Мы все хорошие актеры и даже режиссеры, мы могли бы общими силами, помогая друг другу и придумывая, создавать хорошие спектакли, но надо, чтобы кто-либо организовал нас, взял бы на себя эту скучную для нас работу и неприятную обязанность. Пусть сам он и режиссер не бог весть какой, и актер никудышный, только бы помог нам работать, не споря и не ругаясь. Взял бы он на себя разных электромехаников да портных. От них мы сразу соскучимся. Пускай в награду пишет себя на афише — нам все равно.

Роль пошла. А потом что-то вывихнулось. Нужен костоправ. Лекарь. Массажист.

Вот мое тело. С прекрасной мускулатурой. С тренированностью, ловкое, сильное. Но голое. Портной! Оденьте меня. Парикмахер! Постригите меня, побрейте.

И вот портной сшил такую одежду, парикмахер так разукрасил меня, что вышел я другим человеком и даже походку невольно изменил!

Вот что делают в буквальном и переносном смысле парикмахер и портной.

Красивый костюм. Очень бы хотел надеть его на себя, но никак не прилажусь, все в нем запутываюсь — может быть, кто-нибудь поможет мне разобраться да носить его на себе?

Я умнее, глубже, способнее многих актеров и хочу играть большие роли. Но как попробую — всё куда-то проваливается. Что-то мешает. Психотерапевт, психоаналитик, вынь душевные занозы, выпрями искривленную душу. И дай мне сделать то, что я могу сделать лучше

многих других, которые это делают. Делают, не имея на это тех данных, такого права, какие имею я.

О режиссерском насилии

Никогда из режиссерского насилия настоящего толка не было.

Беда в том, что как выходит спектакль из рук режиссера на публику, так и меняются все соотношения — играть-то спектакль все-таки ведь приходится актеру, а не режиссеру. Если актер бездарен, то он на публике не расцветет, а завянет. Если же талантлив — публика пробудит в нем собственное творчество, которое тем дальше уведет от режиссерского рисунка, чем более режиссер мучил им актера и, в конце концов, посеял в нем отвращение к своему рисунку, как бы хорош он ни был. Если же режиссер так малоопытен или ревнив, что будет требовать ценою чего угодно не отступать от своих драгоценных требований, талантливый актер обидится (и правильно сделает — не комкай природы моего творчества, не превращай меня в куклу), сожмется и будет делать все механично, и во всяком случае без огня и таланта. А представлений через десять ему все окончательно надоеет и осточертеет.

А режиссер будет метать громы и молнии — вот бездарности! Уж я им всё дал, а они ничего не взяли! Всю душу им, кажется, выложил — всё зря! Надо новых набирать!

Искусство режиссера нельзя сравнивать с искусством живописца, или скульптора, или исполнителя-скрипача...

Материал его *изменяющийся*.

Искусство режиссера скорее можно сравнить с искусством керамика-гончара, который должен знать, что непременно изменятся его краски при обжиге и как именно они изменятся.

Есть, правда, одно насилие, которое спасительно.

Насилие очень опытного, очень знающего, очень искушенного.

Когда спасатель приближается к тонущему, он должен быть с ним очень резок и даже, если нужно, груб, иначе тот в панике обхватит его и утопит. Не следует бояться оттолкнуть, даже ударить его и, изловчившись, схватить за волосы и тащить его таким унижительным образом...

С пьяным или душевнобольным тоже подчас не обойдешься без благодатного насилия — иначе натворят невесть чего.

С ленивым и трусливым конем тоже иногда без шпор и хлыста ничего не поделаешь. Если не ударишь его перед самым прыжком, так он, того и гляди, и не допрыгнет — сам ногу сломает и тебя изувечит.

Пишу это не без опаски. Так соблазнительно режиссеру свалить последствия своего неумения и своей неспособности на актера, что он все случаи будет причислять именно к этим — с хлыстом, шпорами и спасением утопающего.

А между тем их совсем не так уж много.

О режиссере будет разговор в свое время особый. Здесь я адресуюсь больше к актеру, чтобы он мог верно понять значение и смысл «хлыста». А также знал имена тем причинам, в результате которых берутся в руки хлыст и появляется на сцене режиссерская грубость и раздражение. Имена эти: лень, вялость, пассивность, сонливость, безответственность, близорукость, непонимание ближайших и основных своих задач и, вероятно, неверно выбранная профессия. Там, где нет активности, — какое же призвание?

Иногда есть одни способности, но нет других или мало подходящие физические качества. Упорные, упрямые — преодолевают, большинство — сдается.

Если сдался, значит ли, что взялся не за свое дело? Конечно, нет. Например, хороший удар кнута со стороны спас бы дело. Значит, дело за кнутом — от меня самого или со стороны — это все равно.

Не будем запугивать себя и забивать голову всякими сомнениями: индивидуальность ли я? Не простой ли самовар, который еще надо основательно очистить? Или пустая стекляшка?

Скажем себе так: вероятно, и то и другое. Чего больше, чего меньше — дело покажет. Главное — надо работать. Правда, работать не без толку, не чурбан катать, как крыловская обезьяна, а с умом, осмысленно и планомерно.

Тогда все скоро и прочно станет на свои места.

Режиссер приходит, читает пьесу, или, вернее, проигрывает ее «так, как надо играть все роли», и начинает рассказывать так называемый «план постановки».

Актер покорно слушает, наматывает на ус, подчиняется и пытается изобразить то, что напридумывал властный и, само собой, безгрешный «папа-режиссер».

На днях один из очень, по-видимому, уважающих себя режиссеров, с сознанием до конца исполненного долга, говорил, что характеристику такого-то типа он давал в течение двух часов...

Спрашивается, при чем тут актер? И что актеру после этого делать? Снимать по мере сил копию с режиссера?

Если актер сначала воображает образ, действие или картину вне себя, или, другими словами, ему нечто рисуется, а он потом пытается это, возникшее в его воображении, воспроизвести, — такое творчество не будет творчеством актерским. Оно не в природе актера. Это, по правде сказать, не более как извращение.

Актеру свойственна совершенно другая механика творчества: актер и мыслит действием. Его воображение и фантазия работают истинно творчески (то есть со всей неожиданностью и верностью интуиции) только в действии. Настоящее актерское дарование не только может не проявляться в хорошем, интересном рассказывании по поводу пьесы или в глубоком философствовании по поводу пьесы или роли, наличие этой способности

почти всегда указывает, что мы имеем дело не с актером, а с критиком или, может быть, литератором. Даже в том случае, когда несомненный актер слишком хорошо и слишком красиво говорит о какой-то роли, наверняка можно сказать, что он ее плохо играет, или по методам холодного представления (не участвуя на сцене в качестве творца, или, вернее, не выступая в качестве творца, а только как копировщик), или совсем не играет. Если он ее играет, он о ней, извините за выражение, трепать языком не будет. Почему? Что за сентиментальность? Причины две:

1. Почему-то инстинктивно не хочется, неприятно, что-то удерживает.

2. Опыт. Было несколько раз: поговоришь о роли, распустишь язык, смотришь, а она и нейдет. Нейдет и нейдет, хоть перестраивай ее.

Это не примета, не самовнушение, это — психологический закон. Закон «катарсиса». Художник-актер его чувствует обычно сам, без предупреждений, инстинктивно, а режиссер этого не знает, не чувствует. И своими «разъяснениями» и «характеристиками» губит творчество актера в самом корне (зародыше).

Но как же тогда, — могут спросить, — создавать? Без всякого плана? На авось, что выйдет? Так просто садиться за полотно и рисовать картину? Мазать красками —

что-нибудь да получится? Или брать в руки зубило, подходить к мрамору и колотить, что и как вздумается? Или садиться за письменный стол и писать то, что захочется, без всякого плана?

Одно дело — план или, скажем, эмбрион всякого произведения, другое дело — точный рисунок, чуть ли не со всеми деталями.

Слова Пушкина:

«И даль свободного романа,
Я сквозь магический кристалл,
Еще не ясно различал»

почти полностью отвечают чуть ли не на все поставленные вопросы.

Некоторая общая наметка, первоначальная идея, приблизительный план, который может остаться или видоизмениться до неузнаваемости, — разве это тот железный план, который считает своим долгом приносить режиссер на первую же репетицию?

Для Пушкина, например, было полной неожиданностью, что Татьяна вышла замуж. Известен факт, как, встретив на Аничковом мосту приятеля, Пушкин

бросился к нему расстроенный донельзя, как о великом горе, с волнением сказал: «Ты знаешь, какую штуку удрала моя Татьяна? За старика замуж вышла!»

Или другой пример: приятель встречает Теккерей на улице и, пораженный его необыкновенно убитым видом, спрашивает, что с ним случилось. «Я убил его!» — восклицает тот с отчаянием в голосе. «Кого?» — с ужасом спрашивает приятель. «Полковника Ньюкома!»²³ — ответил Теккерей.

Она, (творческая природа) <актера. — Ред.>, молчит, потому что ей есть о чем молчать, а он <режиссер> говорит... потому, что ему не о чем молчать.

Конечно, если бы по каким бы то ни было, хотя бы и вполне почтенным причинам, спектакль необходимо поставить за месяц или того меньше, то, конечно, пожалуй, не до «исканий».

Но тогда надо прямо и без обмана взглянуть на дело. Это не искусство и, конечно, не художество, а черновик, набросок, эскиз.

Как во всяком эскизе талантливого человека, тут могут быть блески художества*, но все в целом — только недоделок.

* По правде сказать, недоделок, эскиз — это еще ничего. Чаще режиссер или актер и не знают, что бы они стали делать, если бы им предложить: поставьте пьесу не за двадцать пять репетиций, как вы привыкли, а за двести! Проведя двадцать, ну тридцать репетиций, они уперлись бы в стену и стали бы топтаться на месте. Они не знают, что и как искать. С годами образовался трафарет — замажут они его весь подходящей краской, а там — чего же дальше делать? Разве что очищать, отполировать этот по трафарету выведенный рисунок? Это режиссеры-производственники, режиссеры-дельцы и, в самой своей сущности, — ремесленники. Это не люди искусства, не люди исканий, открытий, вдохновенных волнений и мучительных творческих сомнений. Для них большей частью все ясно, все просто и не представляет особенного труда и мучений.

О предварительном чтении пьесы

Предварительные разговоры несколько дней, не о пьесе, а о чем-то главном, что есть в пьесе, чтобы пьеса явилась выразителем всех накопившихся идей.

«Влюбиться» — при каких условиях это происходит? Предварительное состояние, тоска о любви, одиночество, жажда ощущения и выявления. Любимое существо с полуслова понимает все твои мысли; родное тебе. Все это или что из этого и — пьеса?

Надо предварительно в актерах вызвать мысли и чувства, которые бы в пьесе нашли свое выражение и завершение.

Что есть еще нового в технике режиссера!

Не рассказывать актеру роль, не толковать ее. У актера будет свое толкование — его собственное.

Лучше всего задавать вопросы, когда видишь, что он не видит и не понимает. Тогда заработает его собственная фантазия.

О ритме

Так ли, эдак ли, но надо если не написать, то упомянуть о ритме. А то, чего доброго, заподозрят в «отсталости».

Ритмы Зубова и Судакова, это одно из самых страшных орудий, разрушающих дарования актеров.

(Кое-что уже написано в главе о «подталкивании».)

Дать несколько вразумительных советов молодым и не молодым режиссерам.

Думают ли они о том, в чем причина: у актера более или менее выходило, а приложили они свою руку и стало скверно, перестало выходить.

Или о том: вот это начало делал режиссер, и оно скверно, а этот конец делал сам актер (потому что режиссеру надоело, и он махнул рукой на актера)— и конец хорош! В чем же дело?

Об этом режиссер обычно не думает или старается не думать. А следовало бы.

Фиксация приспособлений, интонаций... увеличение ритма... усиление и обострение задачи... Все эти вредоносные приемы узаконены, и режиссер даже и не подозревает, что они-то и есть самое зло. Яд. Смерть!

Как талант побеждает неверности школы

(единство противоположностей)

Со всеми занимались одинаково. Все играют не по-настоящему, и только один, скажем Добронравов в «Грозе» или Тарханов, играет творчески.

И тот и другой кое-что взяли от «анализа», от «кусков» и от «задач», но работают па своем. А остальные так и застряли в ошибках.

Глава 6

АКТЕР И ФОРМА

По правде сказать, актерское художество начинается только там, где переиграна форма, какая бы она ни была, то есть когда я не помню, что делал и как делал актер, я весь во власти его жизни духа — остальное для меня не существует.

«Трюки» (в спектакле) должны выражать внутреннее содержание. Есть спектакли, где кувыркаются, падают, поют, танцуют, а что к чему? Убей бог, понять невозможно.

Это не форма, не «театральность». Это просто трюкачество.

Как ни правилен ход от содержания к форме, то есть от живого ощущения к реакции, но, несомненно, имеет место и путь от внешней мертвой формы к живому ощущению.

Деталь костюма, осанка, гримаса, жест, интонация... все это может сразу дать живое ощущение образа, переживания, самочувствия.

Такая удачная, типичная, меткая деталь отпирает, как маленький, но как раз сюда подходящий ключик.

Вложишь его в громадный, никак не послушный замочнице... трик-трак... и замок разжал свои челюсти.

Если форма есть только путь к содержанию, то тогда она не опасна.

У актеров формы не хватает одного: они не умеют наполнить свою форму содержанием. Отсюда — она выхолащивается.

Теперь есть взгляд, основанный на внешних законах (мизансцены, логика речи). Когда плохо играют, так критики объясняют это неисполнением этих «законов».

Не забыть пример Гаррика, как он победил простотой. Сначала над ним смеялись, потом стали прислушиваться, наконец, пришли в восторг.

Как в Иванове, воспитавшись на грубой форме (до пулеметов в публику), публика не приняла никак Москвина ²⁴ .

Идти от формы, это посадить черенком. И вырастет все дерево, как из семени.

Форма тонкая и глубоко человеческая — форма, если так можно выразиться, (форма!) души. И форма более резкая, говорящая сама собой, с размахом, с шумом, с остротой — форма тела. Первая в звуке, музыке и насыщенности голоса, тончайшей мимике (тени на лице у Дузе). Вторая в выразительности мизансцены, в гриме, костюме.

Иуда Леонардо и Иуда Ге (Леонардо искал лицо, «душу» Иуды, а Ге этого совсем и не понадобилось)²⁵.

Чем больше в актере возможностей «первой» формы, тем больше ему мешает «вторая» (если она обязательна). Чем меньше, тем она ему необходимее. Для актера «первой» формы идеально минимум движения, грима, даже, может быть, и костюма. Актер «первой» — сам говорит. Для актера «второй» — (сам) почти молчит, за него говорят штучки и трючки.

Им ли они придуманы или даны режиссером, дела не меняет. Здесь, на сцене, его (собственное) творчество ставит себе чрезвычайно скромные задачи.

Воздать должное «второй» форме, конечно, нужно, особенно она ценна, когда актер болен, вял, словом, когда играет сама форма, но необходимо подчеркнуть, что путь «второй» формы очень скользкий. Он замаскированно ведет к уничтожению в актерском искусстве главного из главных: самого актерского творчества.

Может быть, есть, грубо говоря, только два типа, они друг другу почти враждебны. А гармоничное сочетание двух — чудо. Его что-то не видно.

Человек увидел что-то неожиданное. От удивления он может: 1. — раскрыть рот, 2. — раскинуть руки, 3. — отступить на несколько шагов и т. п. Если сзади него стояло какое-нибудь ведро с краской или кадка с водой, то ведро он мог опрокинуть и пролить, а в кадку с водой мог плюхнуться и сам. И чем больше с ним приключится всего, тем выразительнее по форме будет его удивление. А если он вылезет из кадки и весь мокрый, не обращая внимания на свое конфузное положение, будет еще пялить глаза на предмет своего удивления, то такое полное невнимание к своему бедственному положению покажет: до какой же степени, значит, поражен он и удивлен. Не будь этой кадки, удивление не было бы так подчеркнуто. Сделай человек от удивления несколько шагов назад или, стоя на месте, разведи руками... что же тут особенного? Это, конечно, выразительно, но не в такой исчерпывающей степени. А если от удивления только слегка поднять брови, так эта форма-степень выражения настолько бедна и слаба, что если человек при этом даже и потрясен (от удивления), об этом можно, пожалуй, и не догадаться.

Если же человек сдержан, «воспитан», то удивление можно с трудом подметить только по мгновенному изменению в выражении глаз, да и то оно сейчас же пропадет, скроется, как будто его и не было.

Тут уж форма настолько не выразительна, что с точки зрения театра, ее, можно сказать, и нет совсем.

В жизни такая скупая форма, может быть, наиболее совершенна, потому что целесообразна и выгодна. На сцене же ее незаметность, делает ее непригодной.

В жизни, может быть, хорошо, что человек непроницаем, непонятен и представляет для нас загадку, а на сцене такая непонятность вызовет только досаду. Для театра это — не сценично.

Для сцены нужно, чтобы сама форма выражения чувства уже говорила сама за себя. Нужно, чтобы зрителю было все ясно и понятно, а для этого все должно быть преподнесено в говорящей, выразительной форме.

Кроме выразительной формы для психических реакций и состояний, нужна выразительная, понятная и увлекательная форма обрисовки образа: характера, быта, народности, национальности, класса, степени культурности действующего лица. Нужно, чтобы внешне говорило все, начиная с костюма, грима, манер, привычек, кончая едва уловимыми изменениями в настроениях и взаимоотношениях.

Кроме формы видимой, говорящей глазу, есть форма слышимая. Звуковая.

Возьмем то же удивление. Внешняя видимая двигательная реакция может быть совершенно незначительной, но зато человек может от неожиданности так своеобразно и выразительно крикнуть, запищать, зафыркать или заговорить с такими небывалыми и многоговорящими интонациями, что будет не менее выразительно, чем падение в кадку со всеми дальнейшими последствиями. И никаких движений не понадобится. Все будет ясно. Наоборот, зрительное впечатление только помешало бы, отвлекло от выразительного звука.

К примеру, у Сальвини спросили: «Что нужно, чтобы играть трагедию?»

Он ответил: «Голос, голос и голос».

Как возникает действие, а, значит, и форма у актера?

Так же, как в жизни возникает всякая житейская реакция.

Этот вопрос, в сущности, можно переделать так: как возникает действие (форма поведения) в жизни у человека или животного?

Я спокойно сижу в кресле (лежу или стою). Кто-то вошел.. Не успел я ничего подумать, не успела мелькнуть мысль, как, оказывается, я уже повернулся или, еще более точно: сумел задержать свой невольный поворот, а наострил только одни свои уши и приготовился — слушаю.

У меня ведь не было никакого решения, все делалось само собой, прежде, чем я что-нибудь подумаю. То есть делалось рефлекторно. Другими словами, содержания (сознательного) не было! Содержание пришло само собой потом. Дело обстоит не так, что я решу не поворачиваться, а буду только слушать ушами —

притворюсь, а потом все это исполню. Дело совсем иначе. Если я оглянусь на

себя, то окажется, что я уже притворился! Уже проделал все, всю форму поведения. Остается констатировать.

Бывает форма, взятая не по силам. Первый выход актера производит огромный эффект (комический, героический, эстетический), а через несколько минут наступает разочарование, актер или актриса не подтверждают и не развивают первого впечатления.

(Поссарт, с накладной мускулатурой. Камерный театр со своими «Антигонами».)

«Синтетический» актер — всегда ли это полезно? (Микеланджело, его горькие упреки себе, что разбрасывался.) Полезно тогда, когда не понял сущности своего искусства и хочешь напихать туда всего со стороны, актерское искусство заменяешь театральным искусством.

У режиссера ли, у актера ли нет сил взлететь в трагедийные высоты, и вот делается все, что угодно, лишь бы приблизить пьесу к своей плоскости. Если нужно, перевернут ее вверх дном, вверх ногами, и это делается без зазрения совести.

Говорим как «художники»...

Что нам надо делать? Что искать?

Что такое формализм? Мертвая форма. Или она сразу дается мертвой, или она постепенно мертвоет (штамп). Можно ли бороться с ней тем, что будешь убирать мертвое? Надо внести свечку, то есть внести жизнь.

Что же есть жизнь в искусстве?

Все из говорящих заботятся о приближении к этой живости. Одни называют ее эмоциональностью, другие — правдой, третьи — органическим соединением формы и содержания. Думают же все об одном: о некотором моменте перехода из похожего в настоящее, из правдоподобия в правду, из мертвого в живое, из механического в творческое. Говорят о некотором пороге, который надо перейти.

До перехода через этот порог все искусность, искусственность, приблизительность, «вроде как». Вроде как люблю, а не люблю, вроде как волнуясь, а за сердце не ущемило, вроде как мне весело, а, пожалуй, я больше показываю, что мне весело. Говоря о нашей технике: вроде как вижу партнера, а что он думает, что чувствует — проходит мимо меня.

Если же говорить о другой технике, технике ловкого внешнего выполнения, которое бы производило впечатление жизни, но не жизнь, то это уже из другой области, из области фокусов.

Форма и содержание

Простая бутылка водки. Поллитровка. Только для заядлого пьяницы она сама по себе привлекательна и соблазнительна, большинству же приятнее, если водка перелита в графин, а еще лучше, если графин хрустальный и изящный.

Когда же графин оригинальный, с художественными претензиями, в виде какого-нибудь медведя, или обнаженной дамы, или рыцаря, то для «знатока» и «ценителя» это верх удовольствия. Водка уже кажется не водкой, а благородным нектаром.

Алкоголики собираются вместе, чтобы напиться, надрызгаться до положения риз. Но это алкоголики. Большинство же собираются, чтобы приятно «провести вечер». Они так же пьют водку или вино, так же перепьются, но все это делается в более «культурной», более эстетической форме: с изящными графинами, с красиво приготовленной закуской, может быть, даже с музыкой, а, в общем, смысл всего, цель всего и содержание всего одно — напиться.

В этой, с виду красивой, значительной и торжественной форме, содержание то же, что и у тех откровенных алкоголиков.

Так же, как и сама водка: в поллитровке ли она, в консервной ли банке или хрустальном графине — все водка.

Человек пришел наниматься на службу. Его очень хорошо принимают, любезно с ним разговаривают, льстят, говорят, что в ближайшем будущем без него не смогут обойтись, записывают его адрес. Он очарован, он сияет, и только спустя день-другой он соображает, что ему очень ловко отказали и больше ничего.

В другом месте ему отказали грубо, резко... Но и там, и здесь содержание одно: отказ. Разница только в форме.

Отказ мог произойти не только на эти два фасона. Что ни место, то, вероятно, своя форма отказа. В тысячах форм мог быть преподнесен отказ.

Так же, как в тысячах не похожих друг на друга форм могли происходить попойки, цель которых, причина которых — безволие, пустота жизни, плохие привычки, болезненное влечение алкоголика и десяток других менее важных.

Есть форма и есть содержание, то есть все, что в себе она содержит.

Сюда входит и идея.

Идея и оформление.

Идея и содержание.

Содержание и форма.

Есть идея, и есть содержание, и есть форма.

Идея «Войны и мира» одна, содержание романа очень сложное, а форма «роман», с таким-то планом, во стольких-то главах. Где диалог, где описание, где размышления автора.

Чтобы не было путаницы, все-таки необходимо сказать, что есть и идея, и содержание, и форма.

Отграничить их так, чтобы не было сомнений.

Можно начинать с формы, можно с содержания

Что же в творчестве появляется раньше: сначала содержание и за ним уже форма или наоборот — сначала форма, а затем в нее вкладывается содержание? Можно, пожалуй, сказать, что бывает и так, и эдак. Но это было бы верно по отношению к какому-то этапу, а не к самому началу творчества. Первая мелькнувшая идея — уже встреча формы и содержания. Все дальнейшее — только обнаружение (проявление) эмбриона

Чудесное взаимодействие между формой и содержанием

Режиссер с бойкой постановочной фантазией, прочитав пьесу, начинает представлять, искать, сочинять форму, в которой он будет воплощать ее. Остается только реализовать свои видения.

В художественном произведении, будь это живопись, роман, спектакль, форма настолько совершенно выражает всю глубину и все тонкости содержания, что другой нельзя себе представить.

Можно говорить отдельно о совершенстве формы и содержания, но самое главное не форма и не содержание, а нечто совсем другое: непостижимо чудесное взаимодействие между формой и содержанием.

Лежит груда пороха, а рядышком мирно тлеет головешка. Так может продолжаться долго, и ничего от этого не происходит...

А кинь-ка головешку в порох!

Вот это самое и делает художник в моменты творчества: сливает порох содержания с огнем формы.

Посмотреть на порох — ну что в нем? Так, сор какой-то. А на головешку? Вонь одна, залить поскорее, да и все тут.

А художник чует скрытые силы... чует сродство их и не может удержаться, чтобы не кинуть одно в другое!

Удивительно чутье этих скрытых сил!

Еще удивительнее способность угадать, что силы эти родственны.

А самое удивительное, это догадка, как соединить их, чтобы они ожили на вечные времена.

В этих-то трех и есть тайна художника.

В чем же тут дело? Дело в зарождении эмбриона.

Форма внешняя и внутренняя

Когда спектакль не производит достаточного впечатления и кажется скучным, может быть, дело не в слабости формы, а в том, что просто плохо играли?

Когда играют хорошо, то смотреть и слушать можно самую незатейливую «форму». Затейливость здесь не очень и нужна, наоборот, в этом случае она могла бы скорее помешать, отвлечь. В спектакле, в котором хорошо играют, вступает в свои права другая «форма»: не внешняя, а внутренняя, не физическая, а психическая.

Жизнь и персонажи, описанные Львом Толстым, так красочны и выразительны, мы представляем все так ясно и отчетливо, как будто видим их перед собой.

Персонажи Достоевского наоборот — мы не знаем, как они одеты, не можем ручаться, что видим их внешность, рост, и представляем каждый по-своему обстановку, в которой происходит действие... Можно ли на этом основании сказать, что для Достоевского форма — ничто?

Дело в том, что у Достоевского главенствует форма внутренняя, психологическая его героев, а у Толстого физическое, внешнее занимает далеко не последнее место.

И вот, в зависимости от того, где лежит центр тяжести, на внутреннем или на внешнем, на психическом или на физическом, — и являются на свет спектакли с яркой театральностью, театральной формой или со скупой, но насыщенной и перенасыщенной жаром чувства и глубиной мысли.

Которые из них лучше? Разве это вопрос?

Я не говорю о спектаклях просто скучных, плохих, где и форма и содержание вообразаемые.

Исполнители или режиссер думают, что их форма выражает одно, а на самом деле это только в их воображении: зритель чувствует совсем другое. Или они думают, что содержание преподносимого ими очень глубоко и важно, а зритель только недоумевает и скучает. Кто-нибудь из двух здесь, ясное дело, не прав. Конечно, режиссеру или актеру приятнее думать, что прав он, а не понимают его потому, что не доросли. Не доросли или переросли, не стоит об этом говорить. Помнить надо только одно - если художественное произведение требует объяснения, комментария и особых ключей для открытия его сокровищ, если само по себе оно не производит действия и впечатления, — оно просто не художественно.

Художественное тем и сильно, что действует одним своим появлением. Всякие критики или разборы только мешают: у меня отозвалась на него моя струна, она звучит, она стонет, оставьте меня в покое и не навязывайте мне своих суждений. Мои хоть и меньше, да мои. Пусть ваши волнуют вас, дайте моим волновать меня.

Глубокий, могучий автор найдет путь к моему сердцу, к моим тайникам и глубинам, он заволнует, всколыхнет меня. Если же не волнует, значит, недостаточно силен и искусен в своем деле, значит, ему нужна подмога — критик, который бы указал, разжевал мысли, запряжанные и засоренные другими, бросающимися в глаза и более выпуклыми вещами.

Если мысль сама по себе не действует, а надо ее раскопать да вытащить насильно, так есть ли она?

Каждая новая форма — есть новое содержание

Возьмите какую-нибудь хорошую классическую пьесу.

Ее можно очень толково, очень грамотно играть. Если она хороша сама по себе, будет приятно ее смотреть, приятно прослушать.

Если же актеры талантливы, если увлекутся, загорятся творческим огнем, то пьеса заволнует и произведет большое впечатление.

Для этой же пьесы можно найти и другую форму. Авторские заметки по поводу декораций, обстановки, костюмов и мизансцен могут не удовлетворить режиссера, ему, после прочтения текста пьесы, может представиться что-нибудь другое, более красочное, более сочное, более выразительное.

Когда режиссер видит форму, когда фантазия подсказывает ему ее, интересную, своеобразную, то не новое ли содержание он видит? Тема, фабула пьесы, то есть некоторая условно говоря, часть содержания может быть одна и та же, но другую «часть» содержания, ритмы, атмосферу, настроение, оттенки, а часто и саму идею пьесы режиссер игнорирует.

И, находя новые ритмы, новую атмосферу, новые оттенки и детали, дает, в сущности, другое содержание. Это факт, мимо которого большею частью проходят, когда говорят о новой форме — речь идет, в сущности, о новом содержании, о новой пьесе.

Что значит найти форму для хорошей пьесы

При Шекспире вместо декораций выносилась палка с плакатом и ставилась посередине сцены. На плакате надпись: «Сад», или «Дворец», или «Берег моря», словом, знай, где это происходит, и вообрази, как умеешь. Костюмы

актеров тоже не отличались большим разнообразием; во всяком случае совсем не так, как это делается сейчас: на каждую роль не только особый костюм, но даже бывает на одну роль три-четыре и больше костюмов. И так далее.

Сущность дела видели тогда в другом: во внутреннем содержании пьесы, в человеческих столкновениях, в силе страстей, в поэтическом и философском содержании пьесы (то есть во «внутренней форме»?).

В каких только «видах» можно увидеть сейчас, например, «Гамлета»?

Павильон, традиционное черное трико и рапира для принца, белый саван для тени отца его и т. д., словом, все условно, все традиционно, «театрально». Все, кроме, может быть, оживших под этими маскарадными тряпками актеров, кроме волнения их крови, полета их мысли и разбуженных, запыхавших страстей.

Или вот вам огромные золотые ширмы, такой высоты, что скрывают от нас самое небо. Куда ни посмотришь - золото: стены — золото, люди в золоте, речи о золоте, о благополучии, о власти. И только один Гамлет в скромной темной суровой одежде, чуждый блеску и золоту.

Не быт, не исторические приметы времени — философское и символическое решение трагедии в этом театре.

Третий Гамлет. Рыцарский замок с мостами, с лестницами, с бойницами, с пушками, с закованными в железо людьми, людьми с суровыми рыцарскими нравами.

Не рапира, не трико, а боевой меч и меховая теплая одежда, тяжелые сапоги воина, вот каков Гамлет. Спектакль быта, спектакль нравов, спектакль социальных столкновений.

И еще на тысячи ладов можно ставить и играть эту удивительную пьесу. И любая из найденных форм может показаться верной и увлекательной.

Нашел ли кто-нибудь самую верную форму? И можно ли ее найти?

Стоит огромный, почти шеститысячечетовый Эльбрус, утром один, днем другой, вечером третий, ночью четвертый. Зимой, летом, под солнцем, в ненастье, сверху, снизу, сбоку, с одной стороны и с другой стороны — все время разный и всё — Эльбрус.

Чем крупнее произведение, тем больше оно походит на такой Эльбрус. Любой из режиссеров, любой из исполнителей, как бы он ни оболещался мыслью, что глубже и умнее всех, вернее всех нарисовал нам Эльбрус, — он заблуждается. Хорошо, если он не подсовывает нам себя вместо Эльбруса, а нарисовал нам кое-что и в самом деле об Эльбрусе, но, конечно же, это не все о нем и не на веки веков самое главное.

То, что он сегодня видел в Эльбрусе, и то, что он передал нам, — это «форма», которая вскрыла одно из бесчисленных «содержаний» этой горы. И только. (Можно Эльбрус заменить морем.) Поставить по-новому старую хорошую пьесу (найти новую форму) — это вскрыть одно из бесчисленных ее содержаний. Забыв об остальных, и только.

Что значит найти форму для плохой пьесы?

Бывает так, что пьеса представляет собой только сценарий, только конспект. Если играть в таком виде, не будет еще ни пьесы, ни спектакля. Все в ней нуждается в доразвитии, в расширении, без этого — схематично.

Или в пьесе запутаны все внутренние линии, или много противоречий, словом, пьеса далеко не первосортная. Тогда, конечно, нельзя обойтись без вмешательства, и, может быть, необходимо все переделать и перекроить, как перекроил бы хороший портной неумелую стряпню и из негодного куля-сюртука сделал бы изящный фрак.

Но раз переделка — значит, в результате все равно получится другая пьеса.

Поставить убедительно и в интересной форме плохую пьесу, это — взять одно из путаных, неясных ее содержаний, выделить его, вскрыть, сделать отчетливым и зачеркнуть, затемнить все запутывающее.

Когда для хорошей классической пьесы ищется другая форма, то дело, вероятно, в том, что форма, заключенная в пьесе, не угадана. И вот пьеса показалась плохой, устаревшей, не модной, — ясное дело, надо все перекроить.

Что значит разноценность формы и содержания?

Когда говорят, что форма нравится, а содержание — нет (или наоборот), речь идет, очевидно, совсем не о том чудесном взаимодействии между формой и содержанием, которое одно и создает художественное произведение. Речь идет, очевидно, о двух разных содержаниях, о двух разных эмбрионах. А значит, о двух разных созданиях, которые попытались слить в одно — сплавить дерево и железо, несплавляемые материалы.

Причем одно из них, очевидно, более зрелое и готовое, другое — только намечающееся, не ясное, туманное и. может быть, еще путаное. Поэтому кажется хуже и слабее.

Возьми его сильный художник, оно окажется сильным и неотразимым.

«Фауст» Гёте. Содержание прекрасное (по крайней мере на ближайшие тысячу лет, после чего, возможно, будет казаться примитивным), а форма, по правде говоря, скучная.

Значит, нет чудесного взаимодействия между формой и содержанием? Значит, нет. Значит, «Фауст» не художественное произведение? Значит, не художественное.

Это философский трактат в более или менее беллетристической форме, только и всего (с отдельными удачными по форме сценами), вроде книги Станиславского.

Рядом с этим «Война и мир»: разве мало там философских мыслей огромного масштаба? А где скука? Мысли «входят в тебя» так, что и не замечаешь, как они овладели тобой, как ты меняешь свой взгляд на жизнь, на смерть, на добро и зло.

Отброшенное

(Сюда взять из «Эмбриона» о режиссере с постановочной фантазией).

Говорят: форма мне нравится, а содержание нет. Или: содержание хорошее, только форма слаба. И то и другое значит, что содержание никуда не годится.

Но так ли это до конца? «Блоху»²⁷ можно ставить и просто реально, и лубком — форма разная, а содержание?

Ямб, хорей, амфибрахий — форма, проза — форма.

Конечно, все оттенки содержания будут иные, настолько иные, что, в конце концов, может, останется общим — только идея.

Представьте себе хорошую классическую пьесу, для исполнения которой нужны сильные, взрослые, отборные актеры. Пьеса хороша сама по себе, ее надо только хорошо играть.

Но играть некому: у режиссера одна неопытная молодежь. И вот пьеса из «взрослой» превращается в «молодежную». Содержание делается, в сущности, совсем другим, но фабула, тема и идея все-таки остаются настолько близкими к основной пьесе, что ни у кого не возникает мысли, что играется не эта пьеса, а другая. На самом-то деле — другая.

Бывает так: форма настолько понятна, настолько убедительна, настолько интересна, своеобразна и так хорошо передает содержание, что оно входит в нас помимо наших усилий, помимо сознания, входит — не знаем как.

Ту же идею, то же содержание пытаются передать в другой форме, и получается скучно. В содержание надо вдумываться, идею надо раскапывать...

Но не значит ли это, что пьеса просто-напросто скверно сыграна?

Когда хорошо играется, то смотреть и слушать можно самую незатейливую форму. Затейливость не нужна, наоборот, она отвлекает.

Когда хорошо играется, там вступает в свои права форма психологическая, в противном случае необходима форма физическая.

Мелочи формы сильнее крупного

Копия с картины есть точная передача формы. Отчего же копия всегда слабее оригинала? Оттого, что совершенную, абсолютную копию сделать, по-видимому, невозможно.

Передать абсолютно точно краски и рисунок (или, другими словами, форму) сознательно нет возможности —слишком тонки и неуловимы оттенки, слишком нежны линии в своих изгибах, — уловить их нет сил человеческих.

И опять все та же парадоксальная мысль: сила только в мелочах. Действует больше всего только неуловимое.

Как сила тяжести — невидимая, неслышимая и вращающая миры.

Пример запахов, которые сначала бьют в нос и восторгают, а через несколько минут делаются тягостны и неприятны.

То же со вкусами. Первое мгновение сахарин приятен, а через минуту он противен и отвратителен.

То же и бьющая в нос дерзкая форма, прикрывающая своей дерзостью отсутствие или бедность содержания.

Сначала посмотришь на уходящую фигуру Иуды и даже ахнешь от восторга (описать картину Ге), кажется, нельзя сильнее передать: он уходит, он пошел предавать...

Пройдет несколько минут, и спина уходящего человека говорит вам все меньше и меньше. Она, кроме того, загорела чуть ли не всю картину и мешает вам смотреть... Через десять минут она уже надоела, и вы видите, что она совсем не выражает того, что показалось вам в самом начале. А если и выражала, то хочется повернуть его, этого негодяя, и взглянуть ему в лицо, чтобы прочесть там всю низость человеческого предательства. Но повернуть нельзя: художник так и вклеил эту сипну, как бельмо, в свое полотно.

Как нашел Ге эту форму? Усталость в исканиях и соблазнительность неожиданного прыжка вбок. Сам обманулся - думал, нашел гениальный выход, а на самом деле удрал от первоначальной и слишком трудной темы.

Единство формы и содержания. Содержание не есть протокол

Мирный житель идет по дороге. Вдруг сзади рывкает авто. У жителя с перепугу душа в пятки, и так он шарахнулся в сторону, что в канаву угодил. Другой житель от такого страха на месте застынет, дави его, сколько душе угодно. Третий замечется во все стороны и чего доброго под колеса угодит. А четвертый только вздрогнет от неожиданности и сделает два-три шага в сторону.

Вот какие разные формы выражения страха и разные формы реакций вызваны одним и тем же пугающим обстоятельством.

Можно сказать как будто бы так: содержание у каждого из этих людей было одно — испуг, а форма выражения — разная. Но это совсем не так: испуг был не одинаковый и, в зависимости от того, что горемычному жителю в этот момент почудилось, так он и реагировал.

Хоть мы и можем говорить отдельно о форме и содержании, но фактически отдельно форма и отдельно содержание быть не могут.

Когда говорят о «вложении» содержания в ту или иную форму, говорят, в сущности, сами того не подозревая, не о содержании, а о протоколе содержания.

Вот в этом слове протокол и заключается разрешение всех споров о том, можно ли вкладывать в разные формы одно содержание.

Одно и то же содержание, конечно, нельзя, но один протокол можно вкладывать во сколько угодно форм.

Шел человек. Сзади загудел автомобиль, человек испугался. Это не содержание, это безжизненный протокол. Если от неожиданности и страха человек чуть с ума не сошел, если ему показалось, что чуть ли не земля под ним проваливается, чуть ли не небо на него обрушивается, разве можно это состояние исчерпать одним словом -испугался? Тут нужно искуснейшее описание крупного мастера слова или же воспроизведение точнейшим образом всех тех прыжков, скачков, ужимок, нужна киносъемка, чтобы можно было судить о том, что испытывал человек в эту короткую минуту, — то есть точная, выразительная и вполне соответствующая случаю форма. Иначе — вы дадите понятие об испуге, но не этом, не этого качества и не этой силы, словом, не об этом содержании, а о другом.

Так же как протокол содержания, существует и протокол формы.

Человек со страху упал в канаву — разве этим сказано все?

Человек засмеялся... а как он засмеялся? Что было в его глазах, что звучало в его голосе? Миллионы раз засмеется человек и каждый раз по-новому.

Всё — только форма. Всё — только содержание

Говоря отдельно о форме и содержании, говорят, в сущности, только о самых грубых чертах того и другого.

Положение человека, мизансцены есть форма, его внешность — форма, его движение, жест — форма, а интонация той или иной фразы, сказанной им, разве не форма? А тонкости этой интонации? А едва уловимые тени на лице, зависящие от душевных движений — разве не форма?

Правда, это форма очень тонкая, трудно уловимая. Настолько тонкая, что, если не вдумываться, так хочется назвать это содержанием, а между тем это движение мышц, а не мысли, не духа — движение грубейшей материи, то есть изменение формы, по этим изменениям мы только и можем судить и догадываться о том, что происходит в человеке, то есть каково его содержание сейчас.

Вот и выходит, что все, что мы можем воспринимать своими пятью чувствами, все это относится к миру материи и явлений физических, а, следовательно, все это — форма. И есть ли что-нибудь для наших пяти чувств, кроме формы?

Только по материальным следам можем мы добраться до тайн нашей психики.

И эти материальные следы уже уловлены нашей техникой.

Напетая граммофонная пластинка — разве не пойманные материальные следы красоты голоса, совершенства исполнения и силы чувства?

Светотени кино — разве не уловленная техникой форма жизни природы и человека?

Для наших пяти чувств все только форма.

Но для нашей психики, для нашего душевного мира едва ли не наоборот. По мельчайшим движениям тела, мимики мы угадываем мысли и состояния души человека. Не верно ли будет, если мы скажем, что для нашего душевного мира все — только содержание. Форма — это только признаки, симптомы, по которым я сужу о содержании, о сущности.

И это — так.

Все-таки тут что-то не совсем то...

Раз к форме присоединяется движение, форма уже перестает быть формой. Она была труп, а тут, от движения, труп задышал, сердце забилося, и глаза открылись...

Виды театральных форм теперь и в будущем

Все виды владения формой — оживленная ли она, умершая или даже мертворожденная, все-таки форма данной идеи, данного спектакля.

Часто бывают спектакли, в которых одна форма, а содержания никакого и нет. Театр, скажем, ставит веселый спектакль — все почему-то кувыркаются, танцуют, поют и смеются. Уйдешь — видел что-то занятное и, кажется, веселое, но что? Ей-богу, не знаю. Рассказать своими словами не могу.

В самой форме должно быть содержание, и в самом содержании должна быть форма.

Говоря о театральном искусстве, следует сказать, что и его форма, то есть образ, мизансцена, ритм — только тогда имеет право на существование, если в

ней самой есть уже содержание, соответствующее смыслу данной сцены. И только за такую форму и можно держаться. Если же форма есть только форма, хотя бы и интересная, — она не художественна. Она — сама по себе.

(Цветы не плохая вещь, но если на портрете человека глаза загородить двумя цветками, так, пожалуй, это будет ни к чему. А в театрах это сплошь и рядом.)

Из всего этого следует, что форма должна быть живой, способной меняться, имеющей склонность меняться.

Интересно, в то же время: чтобы быть живой, форма должна быть очень точной. Расплывчатость — просто отсутствие формы (если только это не есть — сама по себе -форма). Как точны все контуры, объемы и рисунок у листа дерева, растения, цветка, у стебля, у ствола!..

(И не потому ли подлинно живое создание актера, говоря театральным языком, так выразительно, что в каждое мгновение своей жизни оно точно по форме?)

Мертворожденная форма — вот знак, вот принцип, движущий искусство некоторых театров (Камерный и проч.).

Умершая форма — знак большинства наших театров.

Оживленная форма — идеал лучших людей и художников нашего театра.

Жизнь формы — идеал будущих художников.

(Развить.)

«Живая форма», меняющаяся в зависимости от обстоятельств. Это самое современное - рассовременное, диалектическое решение вопроса.

Форма — во времени.

Эта мысль, которой я несколько боялся, как бы тупоумный цензор не усмотрел в ней мистики, эта мысль может быть одной из самых соблазнительных как для этого Цензора, так и для философа диалектика.

К главе «Как сочетаются форма и свобода»

Мысли, появившиеся во время чтения книги Дурылина об Олдридже.

Я очень увлекаюсь и ревностно проповедую свободу. При этом устраиваю целое гонение на твердо установленную «форму». Но так ли я делаю на практике при своих постановках? Ведь не так.

Правда, я не дрессирую на мельчайшее выполнение деталей, но все-таки наиболее выразительные мизансцены, наиболее говорящие и дополняющие текст мимические сцены и действия я ведь нахожу и забочусь о выполнении их актером.

Значит, я не совсем последователен? Не без того, конечно. Причины тут простые и сильно действующие.

Я гоню форму, я заклятый враг формы, потому что именно она губит теперь искусство актера. Найдут ее (или режиссер найдет) и жарят ее, пустую, без содержания, вхолостую. И говорят: вот искусство актера!

Я, однако, сам нахожу и добиваюсь формы... Потому что актеры еще плохи. Их нельзя пускать на полную свободу, они ничего крупного не умеют. И играть еще не могут, и я, стукнувшись не один десяток раз больно об их неумение, да и малую одаренность, —принужден был все-таки собирать по крупицам от репетиции к репетиции и форму, непроизвольно появляющуюся у них или видимую моим режиссерским глазом.

В Олдридже и видно соединение этих двух путей: его огромного дарования (способности загораться и отдаваться эмоции свободно и до конца), с другой стороны — точной, выразительной найденной ранее формы.

Моя система, мой метод дает актеру даровитость, получается диалектическое сочетание свободы и формы, огня и воды — пара и котла, собирающего его.

Глава 7

НЕСКОЛЬКО КРИТИЧЕСКИХ МЫСЛЕЙ НЕКОТОРЫХ ПРИЕМАХ И ТЕРМИНАХ В ГОСПОДСТВУЮЩИХ ТЕАТРАЛЬНЫХ ШКОЛАХ.

Объект

В актерскую жизнь, еще до появления книги К. С. Станиславского*, вошел целый ассортимент всяких терминов его «системы». От разговоров о них и тогда невозможно было уклониться, а теперь, когда все эти книги читали, вас засыпают вопросами о «задаче», «круге», «объекте», «действии» и проч.

Что тут, казалось бы, плохого?

А между тем, если искусно не отвести от этих разговоров, не минуешь превратить своего ученика в злосчастную сороконожку.

Главный вред всех этих терминов заключается в том, что их понимают часто неверно.

Возьмем, к примеру, «объект». Ваш партнер является для вас объектом. Это — факт. Но Иван Иванович ежесекундно меняется, то он весел, то загрустил... его нельзя остановить, как нельзя остановить движение картины кино — она умирает. Как только вы остановили движение — оно уже не жизнь. Остановите сердце — смерть...

Так что не Иван Иванович является вашим объектом, а изменения, которые происходят в нем непрерывно.

Вы скажете ученику: «Ваш объект — Иван Иванович». Он уставится на него. Но в следующее же мгновение того Ивана Ивановича, какого вы указали ученику, уже нет! Иван Иванович живет. А ученик невольно будет останавливать себя и заставляя видеть какого-то показанного ему Ивана Ивановича.

* «Работа актера над собой». — Ред.

И вот этот Иван Иванович — «объект» встанет между учеником и живым, ежесекундно изменяющимся Иваном Ивановичем.

Ученик сбит с толку, ученик изо всех сил старается делать то, чего в жизни никогда не бывает и быть не может. В конце концов, при настойчивости он все-таки привыкает к этому противоестественному занятию...

Чтобы возвратить его к нормальным, естественным, жизненным реакциям, приходится применять целый курс очистительного лечения.

Действуешь разными приемами, в зависимости от состава учеников. Но принцип их в общем такой: сопоставить непосредственно искусственное, нарочитое состояние, обычно проявляемое учеником, с его же вполне естественным и непосредственным — живым.

Например, так: «Давайте-ка со мной». Усадишь его напротив себя. «Вы говорите: объект? Ну вот, пусть я буду вашим объектом. Вы ведь знаете, что значит "взять объект"?»

— Да, конечно. Это значит сосредоточиться и быть к нему внимательным.

— Ну, вот и прекрасно. Сосредоточьтесь, будьте внимательны и держите меня в качестве вашего объекта.

Актер начинает меня старательно разглядывать, «углубляться» в меня... Я дам ему на это с полминуты времени, а потом каким-нибудь образом сорву его с этого занятия: спохвачусь вдруг, что, увлекшись уроком, я совсем забыл, что в это время у меня назначено неотложное дело, начну спешно выяснять, сколько сейчас времени? Не опоздал ли я? Что бы они сейчас могли делать без меня, чтобы не пропало время, если я уйду? И проч.

Или еще примитивнее: только что актер, «взяв меня за объект», ушел в рассматривание моего серьезного лица, а я возьму да и созорничая: хитро, плутовски подмигну ему. Он опешил, с недоумением и вопросом уставился на меня... В глазах моих он увидел веселый безыскусственный задор, не выдержал и фыркнул.

Я тоже хохочу и при этом добродушно спрашиваю: «Что же вы смеетесь?»

Он не может остановиться и сквозь смех пеняет на меня:

«Да ведь это вы сами... Первый начали...»

Когда мы оба поуспокоимся, придем в себя, все еще не нарушая веселости, спровоцируешь: «Испортил я вам спектакль... Все объекты ваши разлетелись».

— Да, я только что сосредоточился, а вы... я и выбился.

— А скажите, вот мы сейчас с вами разговариваем — я объект ваш или нет?

— Сейчас? Нет. Какой же объект?.. А впрочем... сейчас тоже объект.

— Ну, признайтесь: если там объект и сейчас объект — когда лучше, живее, правдивее?

Тут все ученики завопят в один голос: «Конечно, сейчас». Когда он смотрел на вас... надулся, как мышь на крупу.

— А сейчас?

— Сейчас просто говорил с вами.

— В чем же дело? Выходит, что там я был, а кроме меня, был еще какой-то «объект», который стоял поперек дороги? А выбил я его (актера) из состояния «сосредоточенности» своей шуткой-шалостью — «объект» улетел куда-то, и остался я. Когда это третье (должно быть, ненужное и даже вредное, как видите, существо) исчезло, то мы очень неплохо посмеялись и недурно побеседовали друг с другом.

Давайте-ка на время совсем откажемся от «объектов». Попробуем. Никаких «объектов»: просто я да вы.

Короче говоря, выгодно поставить ученика в такие условия, чтобы он испытал на себе одно следом за другим два диаметрально противоположных состояния — искусственное, надуманное, ложно-творческое и — подлинно живое. Испытал и сопоставил их.

Проведешь его через такую очистительную процедуру, смотришь — стал оживать человек.

Так одну за другой и вытаскиваешь палки, какие насовали ему в его колеса.

Внимание

Так лее обстоит дело почти со всеми остальными: с «задачей», «кругом», «действием»... О «задаче» и «действии» со временем мы будем говорить очень обстоятельно, а пока — «внимание».

В том виде, в каком этот прием преподносится (а преподносить его иначе, по-видимому, чрезвычайно трудно),

— другого вреднее его я что-то и не знаю.

Не правда ли, странно? Мы так привыкли думать, что внимание это — все... Кажется бы, как может помешать верному сценическому самочувствию совет быть внимательным?

А между тем — посмотрите, что происходит на практике.

Актеру говорят: «Будьте внимательны к объекту». Актер заставляет себя смотреть, слушать, будет вглядываться, и еще вглядываться, и опять вглядываться... А, как только что было сказано, «объект» за это время успел десять раз перемениться... вот актер уже прочно и засел в противоестественное и довольно бессмысленное состояние.

Теперь посмотрим, как происходит процесс возникновения внимания в жизни.

Ваш знакомый и сосед никогда ничем не выделялся. Аккуратно ходил на службу... скромный, тихий, незначительный. И вдруг сегодня в специальном техническом журнале во всю страницу портрет: инженер В. В. Гребешков. Перелистываете страницы — оказывается, весь номер посвящен изобретению, которое перевертывает технику целой отрасли. Что за изобретение, вы толком не разбираетесь, — эта отрасль вам чужда, а вот что касается «Василь

Васильича» — это совершенно все понятно, хотя и неожиданно: ведь это он автор изобретения — Василь Васильич.

Как это могло случиться?

Вы так же видите его в обычных местах ваших встреч — на лестнице, на остановке трамвая, но теперь он уже вас заинтересовал — это не какой-нибудь заурядный, простой обыватель. Вы смотрите на него совсем иначе. Он все такой же: то же поношенное пальтишко, те же разорванные и связанные узлом шнурки ботинок, тот же скромный и даже робкий взгляд. Но вы знаете, что за всем этим скрыта значительность, большое содержание, огромная воля, пылливость, дерзость мысли — где же они?

Да вот в том же потрепанном пальто, в оборванных шнурках обуви: ему некогда заниматься этими пустяками. Во что он одевается, что носит — ему, собственно говоря, довольно безразлично: было бы удобно и не бросалось в глаза. А когда еще думать обо всем этом... ходить по магазинам...

Взгляд его при встрече с вами, несколько рассеян и робок, Раньше вы думали, что это от ограниченности, а теперь за этой рассеянностью вы усматриваете другое: рассеян потому, что мысли его заняты своим, для него более важным; робок потому, что в нем, очевидно, два человека — один тот, который исследует, изобретает, смело, глубоко мыслит, другой — неприспособленный к быту, с плохой ориентировкой в жизни... Последишь за ним и видишь: в самом деле, разговаривал он с тобой — смущенно улыбался, подыскивал слова, чувствовал себя неловко, а отошел, уткнулся в какую-то книгу — совсем другое лицо — умное, волевое, спокойно-сосредоточенное.

Вы начинаете все видеть в нем куда лучше. А почему? Да потому, что заинтересовались. В жизни именно так и бывает: внимание появляется в результате заинтересованности.

Вы совсем не заставляете себя быть внимательным, наоборот, вы не можете удержаться, чтобы не заметить множества деталей, которые раньше проскакивали мимо. Вы не можете удержаться: Василий Васильевич так и тянет вас к себе... Вы раскрылись навстречу впечатлениям, исходящим от Василия Васильевича. Они попадают в вас и вызывают невольную реакцию — кое-что нравится, кое-что заставляет настораживаться, оно непонятно, удивительно и т. д. Внутри вас все время идет работа мысли и чувства... Появляется желание заговорить с ним... Теперь вы к нему внимательны по-настоящему.

И смотрите, как сложно ваше внимание, чего тут только нет. Начать с того, что он притягивает вас, а вам мало удерживать себя, ведь нельзя же прямо уставиться на него. Вы и смотрите, и соображаете, и сопоставляете, и чувствуете... А потому сказать актеру: «Будьте внимательны, как вы это делаете в жизни», это значит: 1. от человека или предмета пойдут впечатления; 2. дайте им доходить до вашей души; 3- когда это случится, начнется реакция; 4. не мешайте ей.

Другими словами, «быть внимательным» — это зажить по-настоящему.

Мудрено ли после этого, что краткий совет: «будьте внимательны» не приносят пользы, а чаще всего — вред. Актер берет его слишком буквально и, большей частью, начинает рассматривать, разглядывать человека, его морщины, волосы, пуговицы... Какое это имеет отношение к делу? Он только отвлечется от всех обстоятельств, в какие ставит его автор, расхолодит себя и больше ничего.

Конечно, мне скажут: «Внимание, о котором вы говорите, называется произвольное, то есть такое, каким мы не управляем, а оно управляет нами. А вот как обстоит дело с произвольным?»

При выходе на публику, естественно, наше внимание будет отвлечено от происходящего на сцене зрительным залом, это — такое сильное и такое новое впечатление, что закроет собой все остальное.

А ведь нужно быть главной своей частью на сцене, а не в публике.

Как тут быть?»

Очень просто. По поводу всего происходящего в пьесе у меня, актера, уже раньше сложилась целая многообразная воображаемая жизнь. И достаточно теперь лишь подумать о ней, лишь вспомнить — она меня сразу так захватывает, что публика уже нисколько не мешает мне.

Я сейчас выйду на сцену... А что было со мной, действующим лицом, перед этим? А откуда я иду? А куда? Что сейчас на сцене? Мой дом? Или что другое? И зачем я сюда иду? И что я встречу там?

Все это вводит меня в жизнь пьесы, идущую на сцене, все служит пищей для моего произвольного внимания.

Таким образом, произвольное внимание нам нужно только на несколько мгновений, лишь для того, чтобы вспомнить себя в пьесе и свое окружение в ней. А там вступает в дело основное наше внимание на сцене — произвольное.

Если же, наоборот, все происходящее как в пьесе, так и на сцене ничего для меня не представляет, оно мне не понятно, не близко, не нужно мне, то внимание мое, не находя подходящей пищи, тут же замирает. И если при этом и скажут мне: «Будьте внимательны к объекту (или партнеру)», это делу не поможет. К какому объекту? К какому партнеру? К каким обстоятельствам? Ни того, ни другого нет у меня, к чему же быть внимательным? А не к чему, так вот и буду рассматривать пуговицы партнера или абажур на лампе. Да еще хорошо, если буду рассматривать, — это все-таки живое. Не к делу, не к месту, но живое. Обычно же актер уставится глазами и изображает, таким образом, «внимание» в угоду режиссеру.

Ко всему следует добавить, что творческое внимание актера — не просто произвольное, а произвольное в присутствии публики.

Однако все эти и подобные им абстрактные термины извращают и засоряют верное представление новичка о творческом процессе актера. Надо преподавать и режиссировать проще, ближе к жизни, ближе к бытовому языку актера, не оттягивать его мысль в область отвлеченных, абстрактных понятий.

Проще это будет, конечно, только для ученика. Что касается преподавателя, оно много труднее. Чего бы легче: прочесть несколько лекций, и пускай себе во всем разбирается. А тут надо научить этим премудростям, привить ученику верные привычки и при этом стараться не говорить ни одного слова про эти премудрости...

Прошедший такую школу ученик умеет слышать, видеть, действовать и вообще жить на сцене в любых обстоятельствах. Для него это все так же легко, как нормальному здоровому человеку ходить по земле.

Что же касается теоретических обоснований, лучше, если они присоединятся потом, когда будет усвоено практическое умение.

Как случилось, что неверные методы привели к хорошим результатам? (О задаче)

У Художественного театра были прекрасные постановки, в Художественном театре очень хорошо играли, в Художественном театре и теперь хорошо играют в некоторых подходящих ролях некоторые наиболее одаренные актеры.

Все это хорошее достигалось и достигается совсем не методом «активности» и не методом «задачи».

«Раздевайтесь, полезайте в воду: ваша задача — купаться!»

«Позвольте, почему я должен купаться? Совсем не хочу».

«Купайтесь. Такова задача: купаться».

«Ну, ладно, Я человек подневольный, приходится "купаться". Ничего не поделаешь».

Здесь «купаться», там «прислушиваться», там «убедить партнера», там «вкрасться в доверие» — все это не убедительно, не увлекательно, не понятно и, в конце концов, скучно. Зачем я буду «прислушиваться» или «вкрадываться в доверие»? Зачем «купаться»?

И вот талантливый режиссер начинает всю эту скукоту разгонять, начинает наполнять живительным воздухом безвоздушное пространство.

Он рассказывает вам целую сказку; он заставляет вас всяческими ухищрениями почувствовать, что вы шли... несколько часов... по трудной дороге, в тяжелых сапогах... за плечами увесистая котомка, в руках палка...

Жарит солнце, пыль, каменистая дорога... вы спотыкаетесь от усталости... Путь ваш лежит через речку... Вот она — тенистая, качает тростником и пригибает прибрежные травы... разве не соблазнительно освежиться, смыть с себя пыль и пот, дать отдохнуть ногам, высушить и проветрить мокрую рубашку?

Руки сами сбрасывают тюк, обувь, одежду... ласковый ветер так хорошо обдувает, вода так приветливо зовет к себе...

Исполняю ли я задачу? Как будто бы исполняю... а как будто бы и нет. Как будто бы таковы условия, что все само собой делается без всякого задания и всякой «активности». Но делается все, вместе с тем, достаточно энергично и быстро, то есть активно, делается потому, что путь изрядно утомил меня и хочется побыстрее сбросить с себя и котомку, и обувь, и прилипшее мокрое платье. Хочется поскорее прикоснуться к чудесной влаге...

Так наталкивает вас на задачу талантливый режиссер.

А не талантливый будет от вас просто требовать исполнения задачи, да еще «активного» исполнения.

Талантливый инстинктивно обойдет саму задачу, он вас подведет к тому, что вам захочется купаться, вы будете не в силах удержаться, а не талантливый полезет напролом. Не талантливый всегда примитивен, ограничен и близорук.

Исследователь-изобретатель сказал: нужна задача²⁸. «Ну вот, — решает прямолинейный, — значит, прежде всего, надо всю роль разбить на задачи. Разбили, записали, теперь дело за пустяком — пусть актер выполняет задачи».

А верны ли эти задачи? Постоянны ли? Может быть, их следовало бы определить только приблизительно, потому что степени их меняются от самых ничтожных причин (например, настроение партнера). Куда там! Это уж - «тонкости».

А между тем подсказать человеку задачу, это хоть и помочь ему, но, вместе с тем, всегда — связать его по рукам и ногам.

Вы любите. Остались вдвоем. Чувствуете себя не очень спокойно, не знаете, что делать. Режиссер подсказывает: «Когда вы остались вдвоем с человеком, который вам так нравится, — какая у вас задача? Чего вам хочется? Вероятно, быть к ней поближе, коснуться ее платья, взять за руку».

Актеру стало легче, он старается быть ближе, исполняет то, что подсказано режиссером. Но через десять репетиций роль пошла вперед, и эта, спасительная раньше задача, теперь не удовлетворяет — надоела. Так и должно быть.

Да мало того, что она надоела, она, оказывается, неверна. Разве всегда, когда остаются вместе влюбленные, «хочется быть ближе и взять ее за руку»? Это бывает, это может быть, но... мол-сет ведь и не быть. Бывает и такая любовь, что я ни за что не позволю себе не только прикоснуться, а даже приблизиться. То, что я смотрю на нее, есть уже неслыханная дерзость. А куда уж тут «ручка»!

Или другая любовь: как увиделись, так сейчас же начинают ссориться. Вместе ругаются, а врозь невыносимо скучно, так и идет до самой женитьбы... Опять без «ручки».

В результате такой грубой и аляповатой режиссерской работы даже у способных актеров дальше прославленного «правдоподобия» дело никак не может сдвинуться. Правды же им не видать как своих ушей.

Задача не есть начало, задача есть результат и непрерывно меняется в зависимости от тысячи влияющих на человека причин.

Во все времена так было, что посредственность усваивала от своего учителя только его ошибки.

Иначе никогда не было.

В этом и заключается одна из причин падения и полного исчезновения таких школ, как школа живописи итальянского возрождения и многих других, как бы они ни казались законченны и совершенны.

Такова же судьба и всех театральных школ, начиная со школы Гаррика.

Через неверности своих методов талант перешагивает, он даже не замечает, что они — неверности. Сделает на первых порах ошибку, устроит себе такое препятствие, что кажется и не одолеть, подхватит себе совсем не попутный, а прямо встречный ветер и вдруг... начинает идти против этого встречного ветра, как идут хитроумно устроенные яхты, начинает лавировать вкось и вкривь и... в конце концов, попадает, куда ему было нужно.

Но посредственность этого сделать не в силах, нет у нее этого хитроумного «механизма», ведущего к конечной цели, и паруса у нее просто прямые и неподвижные. Достаточно сделать малейшую ошибку, она перешагнуть через нее никак не может, так и запутается здесь же, в начале, безнадежно и окончательно.

По правде сказать и для таланта не всегда безнаказанно сходят с рук его мало продуманные теоретизирования. Попутный ветер и ему бы, естественно, куда сподручней...

Будем, однако, продолжать о задаче.

Эмоционально-волевая (?) школа ставит ее во главу угла всего здания душевной творческой актерской техники. С чего начинать? С задачи. Что нужно знать? Задачу: чего я здесь хочу?

Так ли это?

Возьмем самый простой пример: у вас по спине путешествует блоха.

Какая задача? Чего вы хотите? Избавиться от блохи.

Верно. Только разве все началось с того, что вы захотели избавиться от блохи? Началось с блохи

Не будь блохи, разве вы захотели бы избавляться от нее? Вот сейчас у вас по спине ничего не ползет, — ведь у вас нет никаких желаний избавляться от блохи.

Посмотрим, как такие вещи происходят в жизни.

Вы сидели спокойный, занимались своим делом. Это первое.

Второе. Ваша спина ощутила какое-то неприятное ёрзанье, может быть укус... в ответ на это у вас совершенно произвольно задвигались плечи, лопатки, вы отрываетесь от своего дела. Все стихло и задачи никакой даже и не появилось.

Пойдем дальше. Блоха посидела, посидела спокойно и опять стала проявлять инициативу.

Что там такое? Опять и опять — не унимается. Блоха! Черт возьми! Надо от нее избавляться.

Вот когда появилась задача.

На первом ли она месте? Дай бог, на десятом.

Задача не только первое, с чего начинается жизнь, задача есть результат. И результат весьма отдаленный.

Когда это знаешь, делаются так понятны неудачи многих режиссеров и многие провалы ролей даже у способных актеров.

Но почему же, однако, этот метод задач так живуч, и почему он все-таки дает часто хорошие результаты?

Об одной из причин этого мы говорили: талантливый режиссер, дав задачу, сделав эту ошибку, начинает дальше ее исправлять. Он заставляет почувствовать и ощутить обстоятельства, подсказывает факты и таким способом делает с вами то, что задача у вас появляется. А вернее сказать, не задача появляется, а вы в ответ на подсказанные вам обстоятельства и факты начинаете реагировать, как если бы у вас была задача (помните «руки сами сбрасывают сумку, сдергивают с себя одежду» и т. д.).

Вторая причина: актерская талантливость, которая сама находит выход, без режиссерской подсказки. «Нужно купаться?» Ага... значит, жарко, устал... и фантазия рисует полуденное солнце, пыль, каменистую дорогу и т. д.

И третья причина: разбивание на задачи роли прекрасный прием для осмысливания роли.

Возьмем пример — сцену из «Венецианского купца».

Большей частью актер, прочитав текст роли, сразу начинает искать, с каким чувством и какой интонацией сказать ту или иную фразу текста. Это «на этом», это «на том».

Как же можно делать так?! Он еще не видит и не понимает всей сцены в целом, а уже ищет окончательные детали. Последствия бывают самые жалкие.

Тут-то задача и выводит его на верную дорогу. Заставляет его взглянуть поближе к корню дела.

«А что вы хотите? С одной стороны, выпросить деньги, а с другой — поймать в свои сети и отомстить за все.

Ну вот, ловите. Ваш злейший враг сам лезет в ваши тенета».

В самом деле, я, оказывается, этого главного не принимал во внимание, а ведь от этого все и пойдет. Я думал, что мне все ясно, остается только найти хорошие интонации, а, оказывается, я не понимал самого главного. Мне лишь представилось, что я это понимал и знал. Ведь все и дело-то в этом, чтобы поймать да отомстить злейшему врагу. А он сам лезет в тенета. Теперь понял и знаю, что делать.

Таким образом, метод разбивания роли на задачи чрезвычайно помогает осмысливать и понимать каждую сцену. Одно это уже имеет огромную ценность. За одно это задача должна восхваляться без конца. Талантливый, но неопытный актер не понимал и действовал наугад. Ошибка влекла за собой ошибку. Теперь он понял: «Надо ловить в свои тенета врага», и у него сразу возникают все обстоятельства, факты и проч., и он ожил, он сыграет.

Это талантливый, в минуты своих исканий, в том расположении духа, когда малейший верный подсказ все и решает.

Ну а когда нет этого благодатного расположения духа?

Осмыслить произведение, это еще не значит зажить им.

Знать, что мне надо хотеть, еще не значит захотеть.

Вот тут-то и начинается переоценка метода задачи.

Расчеты на актерскую или режиссерскую талантливость не очень-то свидетельствуют о безусловной и постоянной пригодности метода.

Вот вам пример.

(?) Эмоционально-волевая школа категорически запрещает подсказывание чувства: чувство искать нельзя, чувство есть результат.

Это верно, но ведь если и не в такой, но в близкой к этому степени и задача — результат.

Если, подсказав талантливому актеру задачу, вы ему помогаете, т. к. он ее преломляет в себе, и она теряет свое ядовитое качество, так же талантливому, в минуты его талантливости, вы можете подсказать и чувство. И, право, ничего особенно катастрофического не получится.

Я был свидетелем, как один из режиссеров Художественного театра делал подобным образом сцену свидания князя Шаховского с Мстиславской («Царь Федор Иоаннович»).

«Смейтесь, веселитесь!» Почему? Зачем? «Они молоды, влюблены, вот им и весело».

Актеры послушно засмеялись, потом посмотрели друг на друга — засмеялись еще больше... он тронул ее за руку, она вскочила, побежала, он за ней — бегут, хохочут, шалят... Разыгрались, разошлись и сцена получилась.

Конечно, нужно было быть такими способными и такими опытными, чтобы нехитрое и даже довольно опасное замечание — «будьте веселы» -- превратить в действие и жизнь.

Обычно, если вы таким примитивным образом подсказываете актеру чувство (здесь вам весело, здесь вы грустны и т. п.), вы портите все дело: актер сразу начинает пытаться внешне изображать чувство. А как его изобразишь? Актер на этот счет не очень мудрствует. Весело — он начинает улыбаться, грустно — он скорчит постную физиономию, и на этом все кончается. Сделанная ли улыбка, сделанная ли постная физиономия, — одинаково не задевают души актера, они остаются на поверхности и, как ненужные искусственные и фальшивые гримасы, только связывают и умерщвляют все живое, что могло бы появиться и проявиться, не нагородит он на пути таких препятствий.

Так бывает обычно. Поэтому серьезная режиссура почти никогда не подсказывает актеру чувство. Оно должно появиться «в результате верного исполнения верной задачи». Но ведь верное исполнение верной задачи. как мы видим, тоже результат. И с этого тоже начинать нельзя.

В минуту талантливости можно подсказать актеру все — самое рискованное, самое непедагогичное, — он подхватит и претворит в художественное произведение.

А вот как быть, когда еще нет творческого состояния? Когда талантливость куда-то улетучилась, как будто ее и не было никогда?

«Задача» в руках рядового посредственного режиссера, не умеющего своей талантливостью обезвредить ее, чаще всего — новое бревно, брошенное поперек пути жизни и творчества.

Лет двадцать назад Станиславскому ставили в вину, что при помощи своей «системы» он низводит искусство с его высот: если пользоваться его «системой», можно будет играть не имея таланта, на сцену пойдут все, кому вздумается, а это приведет к падению искусства актера.

Помнится, он сказал, приблизительно, следующее: «Наоборот — система только для талантливых».

Совершенно верно! И мало того: пользоваться большинством его приемов можно, как видите, только в минуты творческой готовности и творческого раскрытия.

Иначе в результате будет сушь, правдоподобие, скукота и марионеточность.

К задаче

«Задача берется сознательно, а выполняется бессознательно». Так говорил Станиславский.

Это что-то похоже на то, как человек, собирающийся жениться по расчету, ставит себе задачу ухаживать за невестой и показаться ей влюбленным в нее.

Конечно, это может удаться, невеста обманется. Но ведь это просто обман, ловкая двойная игра жулика. Разве таков наш идеал актера?

Единство противоположностей (совсем не сделано)

Активность — пассивность.

Давать — брать.

Хочу — хочется.

Противоположности, исключаящие друг друга. Одна школа верная, другая — нет. А, может быть, и так? Может быть, тут и есть единство в этих противоречивых противоположностях? Только в сопоставлении их, только в борьбе и получается верный результат? И я, желая уничтожить эмоционально-волевою школу, только укрепляю ее? Правда, она была не совершенна, и я значительно дополняю и видоизменяю ее. Но ведь все-таки ЕЁ, ЕЁ ненавистную?!

Это не была школа, как не было еще ног, когда была одна нога. Ходить на одной ноге (без костыля — костыль это хоть и плохая, но вторая нога) — не ходить, а прыгать на ней. А когда подставишь вторую, тут-то только и начинается ходьба.

Был чистый идеализм: делаю, хочу.

Чистый материализм — автоматически делается, хочется.

У Художественного театра были достижения, он понимал, что нужно и как нужно. Еще будто бы он даже разбирался во всем. Но запутался в идеализме: делаю, хочу. Стал это проводить в жизнь и уперся в стену. Наиболее чуткие стену обошли чутьем. Наиболее исполнительные и старательные погрязли в «академичности» (это ведь стало академизмом!). Разрешение вопроса в диалектическом подходе.

Но Художественный театр просмотрел аффект. Это преступление! Вот почему он частенько бывал скучен — вышеназванная «академичность» и отсутствие аффекта — букет бессмертников.

(Не увлекаться руганью — все равно не пропустят.)

«Система Станиславского» и новая «Школа»*

«Система» Станиславского — явление историческое: она была, сделала свое огромное дело, помогла осознанию пьесы и кое-чему из техники, но многое для нее совершенно непосильно. Непосильно воспитание таланта, интуиции, непосильна помощь в создании творческого состояния (разве что эту систему очень сильно перемешать с диаметрально противоположными приемами, но —лед плюс кипяток).

* Имеется в виду «Школа» Н. В. Демидова. — Ред.

Написать о том, что, советуя прием задачи, внимания и проч., старик²⁹ действует совсем другими приемами, и сам при этом ничего не замечает. Иллюстрировать примером. А лучше начать с примера. Описать, как здорово получилось и, в конце концов, разоблачить: достигнуто совсем противоположными методами.

Только у меня есть все-таки сомнение: а не из комбинации ли двух приемов получается, в конце концов, положительный результат?

Новое в технике, новая грамота... Старик — идеализм, новое - материализм и диалектика... А куда же девать старое? Не годится оно, что ли, никуда?

Никуда не надо девать. Надо только тем, кто хорошо знает старое, прибавить новое. Его не так просто усвоить.

Что усвоится, то вытеснит старое, что не усвоится — вреда не наделает.

Кроме этого, старое имеет свою цену как возбудитель мысли. Как постановщик творческих задач, как толкач.

Но, может быть, слияние двух методов дает самый верный эффект: «единство противоположностей» и проч.?

Подсказ задачи есть только вид толчка. Это «пустить себя».

Сам Станиславский на репетициях при всяком удобном случае повторяет, что «система» нужна только для того, чтобы ввести себя в творческое состояние, чтобы помочь себе в минуты беспомощности, а так — бросай все «системы» и играй, как играется.

«Задача» в руках рядового посредственного режиссера, не умеющего своей талантливостью обезвредить ее, — не только не панацея от всех зол, а, чаще всего, новое бревно, брошенное поперек пути.

К разделу «Некоторые критические мысли»

Анализ и синтез

Старик всю свою жизнь «разлагает на элементы» творческий процесс. И этим нарушает самое главное: целое. Нарушает общую структуру (см. структурная психология).

Зная по отдельности свойства любого химического элемента, никак еще нельзя себе представить, как действует сложная молекула, состоящая из нескольких элементов сразу. Нужно изучить еще и сложную молекулу.

...Лозунгом взять не правду (как у Станиславского), а творчество. С него и начать.

Можно ли исследовать части в отдельности от целого в творчестве?

Станиславский делает так: отрезает руку, она умирает, и тогда он исследует.

А ведь исследовать так можно только анатомию, а не физиологию. Не течение крови, не нервную систему.

Руку надо исследовать в соединении с целым.

Дополнение

Впевание и изучение трудных пассажей

Когда приходилось говорить об убийственном разрезании на куски с музыкантами и певцами, они хоть и убеждались теоретически, но практически все-таки недоумевали: ну а как же, если трудный пассаж или сложная колоратура? Значит, мне нельзя ее изучать и тренировать отдельно? Значит, это убьет мое творчество?

Возьмем для примера танцора.

Прекрасный танцор, но сегодня ему подсунули скверную обувь, в ней оказались огромные гвозди, которые впиваются в ногу. Может ли он сегодня творчески танцевать? Конечно, нет.

Но достаточно удалить гвозди, и дело пойдет на лад.

Теперь скажите, что это за работа, работа удаления гвоздей из обуви, — относится ли она к самому танцу?

Никак не относится. Это дело не танцора, а сапожника.

Вот так же и дело преодоления пассажей и всяких вокальных трудностей есть вынимание гвоздей своего неумения, неловкости, бессилия и чего там хотите. Это преодоление технической, мускульной неготовности. Просто сказать — нет техники. Паганини, вероятно, сыграл бы сразу.

Ну, если нет, — давайте приобретать, хотя бы для этого пассажа или для этого вокально трудного места. Эта работа совсем другой плоскости.

То же самое мы встретим у актера. Когда его психическая техника недостаточна или неверна (а это еще того хуже, потому что тогда с ним двойная работа: во-первых, надо его увести от его неверных привычек и, во-вторых, создать совершенно новые), тут волей-неволей приходится разлагать сцену на мельчайшие кусочки и преодолевать каждый кусочек в отдельности. А потом осторожно сливать кусочек с кусочком.

Но и это... не что иное, как «вынимание гвоздей».

Это совсем не входит в основные законы творчества.

Это отвлечение от прямого дела.

Пусть на практике такое отвлечение не только встречается на каждом шагу, но в него и уходит все время и энергия педагога и режиссера, все равно, это только «вынимание гвоздей». Это выучка невежественных, неумелых людей, которые берутся за крупное дело, совсем не будучи к нему подготовленными.

Почему в основу всего должна быть поставлена свобода?

Дело в том, что Станиславский работал над пьесой и над каждой ролью или даже каждой сценой, отсюда и «задачи», и «круги», и проч. Но никогда он не работал над талантом актера.

Если и работал, то только над тем, чтобы актер провел эту роль или данный кусок сцены хорошо или даже талантливо. Но как? Какими средствами и свойствами вообще надо обладать, чтобы и другая роль проводилась тоже талантливо, — этого нет и никогда не было. «Внимание», «круг», «ослабление мышц» — все это как будто бы и оттуда, но методы развития этого совсем не для театра, не для творчества актера на сцене. А какие-то... неизвестно для чего. Для данной сцены.

Станиславский как режиссер, всю жизнь выпускающий спектакли, не был теоретиком и педагогом, вырабатывающим главные свойства таланта. Он был педагогом для данной роли. Достигал хороших результатов он не тем, что открывал у актера истоки творчества, а тем, что «делал» ему роль, а что касается хорошего и верного самочувствия — он его или просто показывал, так как сам был хороший актер, или расшевеливал актера. А в чем тут все дело? Где главные пружины? Он и сам не знал, думая, что это или «задачи», или «физические действия». Но эти последние годятся только для данного места данной роли, а не являются созидающими талант этого актера.

Конечно, оттого, что актер сыграл двадцать ролей, да еще каждую по сто раз, у него укоренилась привычка быть более или менее правдивым — это если за ним наблюдать на каждом спектакле и поправлять, а то очень быстро все сползет к нулю.

Ведь главные-то свойства таланта не поставлены во главу угла! <...>

В дополнение ко всему: в «системе» Станиславского никакой свободы и произвольности и не было никогда.

О взлетах на репетициях

Иногда на репетициях «гениальные» проявления актера (Москвин) и — обязательное снижение в дальнейшем. За сим — попытка схватить секрет (так сыгранной) сцены — здесь, в этой попытке, было все, кроме поиска свободы и кроме поисков состояния творческого процесса, а в нем-то все и дело. Поэтому постоянной вдохновенной игры больше не было и быть не (могло).

Чаще же все эти «гениальные взлеты» творчества были оттого, что актер был доведен Станиславским до него. Но это было на один раз. Это гениальность, но не актера, а Станиславского, как режиссера.

Оглянувшись назад на Станиславского, видишь, что и его путь —

путь от «деспотизма» к свободе: он сам при взгляде на зажатого актера видел, что в ней <в свободе. — Ред> если не главная, то серьезная причина, сам показывал «свободу» (и Сулержицкий).

Станиславский видел связанность, злился на нее, смотрел на связанность как на «неспособность», «бездарность», «испуг» от публики. И боролся с ней «отвлечением» (паллиативом), и говорил, что всегда нужно иметь отвлечение (гвозди)³⁰. Верх отвлечения — его «физические действия», «добейтесь свободы!»

Все это не воспитание, а режиссерство (для данной сцены), — в другой раз опять все сначала.

Где-то сказать о связанности императивной школы: «надо», «надо», «надо»!

О значении свободы

Вот почему я ставлю ее во главу угла. Вот почему даже начинаю с ее развития.

Станиславский Хмелеву на одной из репетиций «Горячего сердца»: «Вы будете хорошо играть только тогда, когда добьетесь внутренней и внешней свободы».

«Вы добьетесь...» Почему «Вы»? Вы, а не я покажу Вам, как этого добиться? Потому, что он и сам не знал «КАК» и не знал, в чем секрет этого состояния и процесса «свобода».

Свобода есть сила, присущая жизни.

Необходимость (а также и время) есть сила, противодействующая свободе (силе жизни).

По Павлову рефлекс свободы — один из безусловных рефлексов.

Дайте свободу свободе!

Если встать на ту точку зрения, что свобода есть сила, то выйдет, что «система» убивает эту силу и мало-помалу превращает силача в маломощного паралитика.

Человек свободен. Что это значит? Свободен, чтобы идти по первому толчку физиологии, или свободен ограничить себя.

Для актера в роли в любом случае — не ты делаешь, а кто-то в тебе, помимо тебя. «Пусть оно»!

Дело не только в свободе, надо еще и управлять ею. Но одно управление без свободы — только сухое рассуждение.

Вот это управление без свободы и есть то, что породила «система» Станиславского.

Да и разница в «управлениях»: у него все сознательное, обмозгованное и решенное, а мое управление идет из глубины, от художественного вкуса и получает источник от задания. А задание перерабатывается творчески, а не рассудочно.

«Система» — аналитический режиссерский путь, а не путь к воспитанию творчества

1953 г. 16.1У.

Везде и всегда, едва лишь заходит речь о «системе» Станиславского — для подтверждения ее высокого воспитывающего значения — приводится пример «сквозного действия» и другие аналитические пути режиссерского построения роли и выдаются за пути и приемы актерского творчества. Это огромное заблуждение.

При работе над ролью, если нет привычки подходить творчески, конечно, такой аналитический путь и разумен и верен. Все это так. И «система», действительно, здесь делает свое полезное, нужное дело. Но нужен талант или необходимо на каждый кусок дать верное творческое самочувствие. Таланта может не быть (а чаще он запуган, загнан бог знает куда), и вот, наскочили на «физическое действие». Надо решительно во всем, или, вернее, надо подо все подвести физическое действие, тогда актер конкретно будет втянут в правду и органичность своего пребывания на сцене и действия там — в тех обстоятельствах. Как будто бы и волки сыты и овцы целы. Похоже на то, что можно обойтись и без таланта, лишь одними небольшими способностями... Похоже... Эрзац...

О так называемых «физических действиях»

Большая путаница происходит оттого, что все валится в кучу. А между тем есть:

1. Физическое действие — задача — развешивать фонарики, мести пол — осмысленное и нужное действие.

2 То же самое, но от нечего делать и между прочим — это физическая занятость.

3 Комкать в руках платок, ковырять пальцем стол, теревить скатерть - это дать ход физической нервности -пустить на мелкие движения.

Материалы для «физического действия»

Оно поддерживает его (актера) как стул, за который ухватился ребенок, только что начавший учиться ходить. И пока держится — он стоит, но едва отпустил стул — сейчас же падает.

И вот для того, чтобы он не падал, ему спешат подставить другой стул или табурет.

Такой «стул» и есть «физическое действие», а новый стул или табурет — новое «физическое действие».

Пока людьми, называющими себя последователями Станиславского, использована только первоначальная его мысль: физическое действие способно отвлекать актера от зрительного зала и вводить в окружающие его по сцене обстоятельства. А также делание всего только при помощи сменяющихся физических действий.

И они стараются всю роль насытить такими физическими действиями, которые, с одной стороны, не мешали бы ходу событий, с другой — были бы типичны для действующего лица и выражали бы его характер, настроение, а также и содержание сцены. Чтобы у актера не было пустых мест, падений и провалов, делается так, чтобы одно «физическое действие» беспрерывно следовало за другим и, по возможности, логически вытекало одно из другого<...>.

Иными словами, продолжая наше сравнение с не умеющим ходить ребенком, если он и может стоять, то только ухватившись за стул. Если же намерен двигаться по комнате, то пусть двигается только от одного соседнего предмета к другому, перехватываясь руками и ни на секунду не выпуская из рук предмета, за который он держится.

Для ребенка такое стояние, при поддержке стула, не что иное, как лишь подготовка к тому, чтобы он научился ходить без всякой поддержки, и такая стадия «стояния у стула» — нужна и необходима. Главная же цель: хождение без всякой помощи и поддержки.

С актером же получается наоборот: ни о каком свободном «хождении» и речи быть не может. Признается только переползание при поддержке. Без искусственной поддержки все объявляется ошибкой...

И у актера воспитывается глубокое убеждение, что без сознательного действия, да еще и действия физического, пребывание на сцене непременно будет пустым и фальшивым.

И вот вся роль слепляется из беспрерывно чередующихся физических действий, одно за другим.

Во время верно выполняемого действия актер оживает, начинает ощущать все необходимые по сцене обстоятельства. От этого у него возникает естественная творческая реакция на них - появляется потребность соответствующим образом ответить на них, что-то сделать...

Словом, началась творческая жизнь. Надо бы дать ей свободу — раз началось движение (физическое или психическое) — пустить себя на него. Но теперешние приверженцы и популяризаторы приема «физических действий» не признают никакого иного творческого состояния, кроме того, которое возникает у актера во время искусственно придуманного и заранее решенного физического действия, и не дают хода этой пробудившейся творческой жизни. Они считают, что появилось что-то лишнее, не нужное, оно не входит в роль, оно возникло, как они говорят: «без всякой логики».

Тем, что они не дают ему хода, останавливая его, — они уничтожают, умирщвляют его. А оно-то и нужно, в нем-то и все дело.

«Ребенок» не только стоял у стула, он уже «пошел», надо бы радоваться и поощрять...

Результаты такого воспитания сказываются в том, что актер теряет свою индивидуальность и творческую силу.

Физическое действие — одно из средств. Есть и другие, а их не знают. Не знают свободы творчества.

Причины ошибок — склейка спектакля. А надо — воспитание, создание актера (творца) <...>.

Станиславский на репетиции доводил до «гениальности», а ведь актеру надо научиться самому доходить до этого.

Тут начинается удвоение пути:

1. Путь Станиславского — путь создания спектакля и роли.
2. Путь Демидова — культура дарования актера и вскрытие этого дарования.

Установки кедровцев

В жизни все делается само собой, мы об этом и не думаем.

Станиславский говорил, что так естественно жить на сцене всё мешает, и надо создать условия, чтобы все-таки жить на сцене было можно.

Кедровцы же взяли только первую часть: то, что на сцене вообще нельзя жить свободно, как живется в жизни, что это все знают, что это само собой разумеется, что это аксиома, не требующая доказательств.

Поэтому они считают, что для сцены всё надо решить и разработать заранее. И вообще, следовательно, нельзя, чтобы там делалось само собой.

И вот — делают. По логике действий...

Но, чтобы было «переживание», ведь надо все-таки, чтобы было «само собой» («как в жизни»), — для этого в тренировывают (действия). Это для актера противоестественно, поэтому — «через не могу» и «через не хочу». Когда все в тренировано, автоматизировано (на репетировано) — оно делается <механически, как бы. — Ред.> «само собой».

Надо, чтобы в действиях была логика. Тогда, по их мнению, она вызовет и в актере правду (зритель не будет смущен).

Станиславский мог любым физическим действием довести до «я — есмь». И когда таких «я — есмь» в роли много, то вот и делается «я — есмь» всей роли. А не мозаикой физических действий.

Главная «новость» новой (нашей) школы заключается в том, что оказывается «само собой», и жизнь и действия на сцене идти могут, так же как и в быту, в жизни. Только в жизни все действительное, а здесь воображаемое как бы действительное), в этом только и разница. Так что эта «аксиома» (кедровцев) — просто ерунда.

Но она привела к главной ошибке — к отрицанию творческой свободы.

Они говорят о свободе. Но на самом деле все время запрещают ее.

У них (и у Станиславского) главное: действовать. У нас — воспринимать. У них разумная, обдуманная императивная активность. У нас — предлагаемые и возникающие по ходу дела обстоятельства.

У них тоже (как требует «система») должно быть «общение». Но какое же это общение, если реакция возможна только самая ограниченная, а главное все превращено в действие.

Если взглянуть лучше, то их действие — замаскированное восприятие.

Они говорят о свободе. После каждого налаженного действия появляется свободно возникшее поползновение к дальнейшему, к продолжению жизни. Ну хорошо, действуй. Актер бросился к другу, обнял его, но... «само собой делаться на сцене не может», — это «аксиома», и, понятное дело, он останавливается. В жизни бы не остановился — там идут живые впечатления и извне и изнутри, а тут как же? Их ведь нет, вот он и встал.

Значит, все дело только в том, что в жизни есть впечатления, а здесь нет, в жизни имеется «я — есмь», а здесь нет.

В жизни все время идут живые впечатления, а на сцене их нет. Поэтому актер после физического действия и останавливается — «а дальше что?» «Само собой» на сцене не делается, не хочется, не живется — это (для них) «аксиома».

Что делаем мы? Мы воспитываем сразу:

1. Задание — я актер и сейчас буду творить.
2. Я есмь.
3. Воображаемое как действительное.
4. Свободу произвольной реакции. И, значит, вообще — творческое состояние актера на сцене.

Станиславский: «Научитесь не играть, а правильно действовать на сцене, и вы будете готовыми артистами».

А, может быть, научитесь правильно воспринимать — это вернее? Действуется-то само собой. Только дай ему свободу. Для действия нужен только первый толчок, а там начинается восприятие и дальше действие будет как реакция.

Что значит правильно действовать на сцене? Исходя из верных предлагаемых обстоятельств? То есть из верного и энергичного восприятия.

Все должно быть ощутительно до физиологичности. И действие важно своим ощущением, то есть восприятием.

Ощущать можно непосредственно или беспредметно, или при помощи воображения, то есть пользуясь второй сигнальной системой.

Вот тут-то и путается Станиславский, называя это физическим действием.

«Система» Станиславского — старая Птолемеяева система.

На самом же деле не обстоятельства «вертятся» потому, что мы этого хотим, а мы «вертимся» под влиянием обстоятельств.

Выработанная Художественным театром школа поступает так: делит все на мельчайшие куски, находит для каждого куска форму и содержание, фиксирует в таком виде, актер «вживается» в каждый кусок по отдельности и во всю цепь кусков, — и дело сделано.

Нового содержания, никаких новых оттенков и иного перелива чувств и мыслей быть не может: чувствовать и думать можно только так-то, точно установленным здесь образом.

К анализу

Первые анатомы думали, что достаточно вскрыть труп и все будет ясно — узнаешь все секреты жизни организма. Оказывается, не тут-то было!

Вскрыли живот, вскрыли сердце, вскрыли самый мозг и решительно ничего не узнали!..

Так и анализ Станиславского:

«Музыку я разъял как труп...>>

Конечно, не только один я почувствовал всю тягость и вредоносность «системы» задач и анализа. Например, Сушкевич тоже, по-видимому, не очень-то большой приверженец своей прежней воспитательницы (т. е. «системы»).

Но ведь этого мало — увидеть непригодность и вредоносность — надо выход найти.

У меня все и началось-то с выхода. И когда он был найден, то этим самым он вытеснил и прежнее.

Выход этот — выработка качеств. Качеств свободы и произвольности. Когда они есть, эти качества, то делают понятным путь «без задач» и «без анализа».

Сначала воспитать произвольность процесса и свободу.

А затем, частично вмешиваясь и подсказывая («отпускание» или «неперестройку»), культивировать эту свободу при публике, с чужими словами.

А дальше присоединять новые приемы («дыхательная техника» и проч.)³¹.

Но все это на основе свободы, воспитанной раньше.

Из сложного и неделимого процесса выделить поддающееся наблюдению:

Что на него влияет?

Что его поддерживает?

Чем портит?

Наша возможность вмешательства.

Как мы вмешиваемся — портим.

Станиславский — режиссер. Я — педагог. Вот разница целей и, от этого, подходов. Свободой я сразу создаю творческое состояние. Начинаю с маленького и дохожу до большого — «процесса художественного творчества».

Станиславский — режиссер. Его цель — спектакль. Как должен выглядеть в нем этот персонаж, какой должна быть эта сцена. Режиссеру без этого нельзя. Он связан результатом.

Педагог — цель его сделать не спектакль, а человека, актера. Их цели разные, Что там за спектакль (учебный) получается — не это важно, — важно, чтобы пробуждались и развивались основные органические творческие качества актера.

Идет творческий художественный процесс — пусть он и идет, пусть актер и растит в себе его свободу, прочность и силу.

У художественного процесса есть свой план — он по плану и идет.

Пусть и привыкает отдаваться и художественному процессу и плану.

Потом можно подсказать ему другой план, увлечь его другим планом — он и по нему пойдет. Привычка идти творчески свободно и по плану (хотя бы и не зная его, а только предчувствуя) — у него есть.

Цель поставить спектакль заслоняла собой культуру свободы актера, — «не важно, что ты, актер, хочешь, а то важно, что должен хотеть персонаж» — и наблюдение за свободой выпадало. Больше того: <по их мнению. — Ред.> ее и быть не должно. «Должна быть свобода в этой сцене. А откуда она — я не знаю, что такое вообще — "свобода". "Произвольность"? Наоборот: все произвольно, все заранее продиктованное».

У Станиславского — актер для данной сцены.

У педагога — сценический материал для актера. («Сделать слова роли своими»... это ведь только расчет на талантливость, а то, как это я — и вдруг Любим Торцов? Сдвиг себя в «него»... или «его» — в себя?)

Оказалось, что и в самой работе над ролью, в репетиционных поисках эта свобода совершенно необходима.

Без нее вся работа совсем не творческая.

Предполагалось <у Станиславского. — Ред.>, что свобода — нечто вроде шлифовки. Что это, как работа над музыкальными пассажами — сначала с потом и трудом, а втренируешься — можно играть и шалить. Композитор написал, и надо усвоить все трудные ритмы, нюансы, быстроту переходов.

И здесь (в актерской работе) как будто бы то же — партитура режиссера, и ее надо разжевать и усвоить, а потом уже и освобождайся в ней.

Психологи не могли разобраться. Павлов уцепился за одно явление <факт.— Ред.> и при помощи его вскрыл механику нервной деятельности.

Станиславский попытался вскрыть творческий процесс актера и уловить его законы. Материалом для исследования у него были актеры в репетициях над спектаклем.

И он волей-неволей должен был вести свои исследования и свои занятия с уклоном в создание роли и пьесы. То есть создания сложного художественного произведения.

При этой сложной задаче не могли быть уловлены и прослежены главные исходные (основные) законы творчества актера, так как исходное (коренное) заслонялось сложностью работы над всем художественным произведением в целом. И выделенные им «элементы» творчества не являются исходными, причинными <для возникновения процесса творчества. — Ред.>

Произошло это еще и потому, что Станиславский воспитанием актера как такового (то есть школой) никогда не занимался. Он готовил актера только как исполнителя данной роли, то есть работал с ним и над ним только применительно к роли.

Это не затрагивало главных творческих качеств актера того, что и создает актера — его силу, его способность к совершенному художественному перевоплощению, то есть, короче говоря, качества, которые, вместе взятые, создают талант (дарование) актера.

В школах культивируют выделенные как «элементы» творческого состояния: внимание, круг, общение, задачу, действие, и занимаются постановкой отрывков, то есть обычной режиссерской работой.

Все это не приводит к тому, чтобы набранные ученики, отобранные как лучшие из лучших, скоро и успешно развивали свои особые специфические актерские качества, за что их и взяли в театральную школу и что их выделяло из остальных экзаменуемых.

Наоборот, опыт показывает, что при такой обработке,

дарование не развивается, а блекнет.

И вот в 1921 году, занимаясь с учениками, <Демидов. — Ред.> наскочил на очень удобный вид тренировочных этюдов, никогда до сих пор не применявшийся.

Об этюдах как материале для изучения творческого процесса

— Почему вся ваша книга написана только какими-то примитивными «этюдами»?

Так сетовал один теоретик, которому случайно попала в руки книга («Искусство жить на сцене»), задолго до ее издания.

Иначе говоря, почему не рассуждениями, не привычными театроведческими теоретизированиями, не обильными сносками на «литературу», не выписками из всевозможных стенограмм? И не ерунда ли, наконец, все эти пустяковые этюды по сравнению с полновесным сценическим творчеством?

Ответ на это очень простой: не рассуждения, а факты, только факты, способные вскрыть истинный ход происходящего.

Беда в том, что не так-то легко увидеть факт.

В крупном, сложном явлении, каким на деле является спектакль, подлинные факты, составляющие процесс нашего творчества, бывают обыкновенно так заслонены или даже так изменены всеми окружающими их явлениями, что их и узнать нельзя. В таком сложном произведении, как роль, кроме внешних и внутренних особенностей действующего лица, должны быть установлены все мельчайшие условия его жизни, а также жизни пьесы и ее быта. Этого всего так много, что «за деревьями не увидишь леса». Поэтому необходимо создать условия, которые были бы наивозможно простыми и в то же время содержали бы все основное.

Такие условия и удалось скомпоновать в этих этюдах. А через них уже оказалось возможным усмотреть как основные двигатели творческого процесса, так и многое, мешающее ему. Словом, все, что раньше ускользало от наблюдения.

Таким образом, читателю следует иметь в виду, что они не случайны и не примитивны. Они такими кажутся только при крайне поверхностном взгляде. На самом же деле они полностью заключают в себе весь творческий процесс актера. И при описании того, как они проходят в школе, можно передать все главное, нужное для верного творческого состояния на сцене.

Наш театр может гордиться тем, как много открыто у нас для анализа пьесы и роли. Но надо сознаться, в деле исследования самого творческого процесса актера основное и существенное остается до сих пор неизвестным.

Всем нашим наблюдателям мешало и до сих пор мешает именно то, что объект для их наблюдений недостаточно прост. Его сложность и сбивает их с пути.

Работая над таким многосторонним и противоречивым явлением, как спектакль, они хоть и ищут основ творческого процесса актера, первоисточков его, но дело подвертывает им вместо первоисточков творчества — «элементы» работы над созданием роли, «элементы» постановки, то есть, в сущности, — анализа пьесы (задача, куски, действие, объект, публичное одиночество, круг, сквозное действие и другие).

Только находка не такого малоподходящего объекта для наблюдения <как спектакль. — Ред> может повернуть дело и дать ему настоящее направление.

Таким <подходящим. — Ред.> объектом и являются эти особым образом сконструированные и особенным образом проводимые, этюды.

Все, замеченное при работе с ними, переводилось на практическую репетиционную работу в театре и полностью оправдало себя.

Но теперь точка зрения на истоки и процесс творчества актера становилась совершенно другой.

Этюды и научное изучение творчества актера

У нас немало было талантов, даже гигантов сцены, таких как Мочалов, Ермолова, Стрепетова, Варламов, Давыдов.

Станиславский первый взялся понять и разгадать эти явления актерского дарования.

Для исследования он взял то, что было у него под руками: самое крупное и сложное проявление творчества актера — роль, спектакль.

Но скоро он убедился в том, что нельзя понять явление, если брать его всё целиком.

Он стал выделять из всего этого крупного явления — художественного творчества, роли — отдельные «элементы». Им выделено много таких «элементов». Это: «внимание», «объект», «круг», «ослабление мышц», «задача», «действие» и проч.

Но ученики, как было описано, тренированные в этих «элементах», не обнаружили развития своего таланта.

Теперь понятно почему.

Выделенные элементы были элементами главным образом построения роли, а не элементами творческого процесса актера.

И вот в 1921 году, как было сказано, предлагая ученикам упражнения в школе, удалось наскочить, а затем и сконструировать особый вид «этюдов», в

которых были решительно все условия, вызывающие у актера его творчество на сцене.

В таком виде эти «этюды» представляют собой простейшие случаи сценического творчества и, при известном подходе к ним, дают возможность проследить все действительные элементы творческого состояния актера.

Но как бы ни были, благодаря этим этюдам, интересны, значительны и практически полезны все находки и выводы, как бы ни казались они наконец-то избавленными от идеализма, в дальнейшем исследовании пора перейти за грань эмпиризма и вступить в область строгой науки.

Теперь это более возможно, чем раньше, так как найдены условия, при которых неминуемо появляется творческое состояние актера, и оно, по желанию, может быть воспроизведено на практике в его простейшем виде.

Это является важнейшим условием для того, чтобы были возможны дальнейшие изыскания. Исследовать можно только при помощи простейшего, в котором видно всё главное.

Имея перед собой такое грозное, величественное проявление, как молнию,— человечество могло только издали наблюдать его. Взять его в руки и изучать его законы оно не могло и помыслить.

И только тогда, когда стало понятным, что искра, вызываемая трением янтаря о шерстяную ткань, есть не что иное, как та же молния в крайне малом размере, но, по существу, ничем от нее не отличимая, — только тут и могло начаться исследование явлений электричества, приведшее нас к таким победам над ним.

Взрывы творчества Мочалова, Ермоловой, Стрепетовой — это огромные молнии, они только поражают своим величием и красотой. Взять их в свои руки мы никогда не могли.

И вот теперь найдено и «взято в руки» простейшее проявление творчества актера — та «искра янтаря», которую мы по желанию воспроизводим и которой уже управляем. Остается только не терять, а использовать до конца эту находку.

А то может получиться так же, как с искрой янтаря. 2000 лет знали об этой искре, и только совсем недавно отнесли к ней с должным вниманием. До тех пор она была не более как забавная игрушка.

Новая «система»

При этой, указанной самой природой системе, нет никакого насилия. Требования императивной системы (внимание круг, объект, я есмь и проч.) — обращения не к творческому аппарату, а здесь именно к нему. За этим и пришел сюда актер. Чтобы превратиться в большой, сильный талант — в атлета сцены.

Но в «атлета» его не превращают, потому что не умеют и к этому не стремятся. Обучают приличию сцены — прилично (правдоподобно) держать себя на сцене и поддаваться обработке постановщика-режиссера. То есть убивают в нем художника.

Эта же, новая система воспитания как ученика, так и актера, имеет своей целью развитие (раскрытие) именно таланта в творчестве актера. А еще точнее, цель — талант творчества актера.

И творчества не только на репетиции, но и на спектакле, на публике. Она (система) научна (Сеченов, Павлов). Как подтверждение этого — из нее выросли новые приемы, как «свобода мелких движений», «отпускание», «неперестройка», «доживание»³². Приемы, ставшие необходимыми в репетиционной работе.

Только в соединении с этой новой системой могут быть пущены в практический ход приемы «если бы», «предлагаемые обстоятельства» и некоторые другие. А главное то, что только при участии ее может быть использовано все наше воображение и, наконец, вся наша вторая сигнальная система.

Важно, что вся новая система основана не на прибавлении требований (надо то, надо другое), а на удалении многого, что непременно появляется и мешает.

При преподавании «системы» <Станиславского. —Ред> и при режиссуре по ее канонам я все время следил за тем, что должно было быть, и чего не было — задача, действие, внимание и проч.

Потом стал смотреть за тем, что есть — произвольность внешняя и внутренняя — и чему надо дать ход — не мешать.

Основное различие по самому существу дела между «Системой Станиславского» и Новым путем

Система Станиславского	Новая система
Чего не хватает? (Внимания, общения, круга, объекта, задачи и пр.)	Всё уже есть и этим существующим надо пользоваться. (Естественные живые процессы)

<p>Творческое состояние складывается из отдельных элементов. Их надо развивать, каждый по отдельности</p>	<p>Если в творческом состоянии и можно искусственно выделить те или другие «элементы», дело не в их развитии, а в гармоничности их работы. Того внимания, какое есть у всякого данного актера — вполне достаточно. Лишь бы нормально шли все процессы. (Что касается «внимания», например, необходимо пускание на реакцию)</p>
<p>Творческое состояние надо создавать, складывая из элементов</p>	<p>Творческое состояние — уже есть — надо только не мешать ему неумелым вмешательством или предохранять от его собственных самозарождающихся ошибок (торопливости, подталкивания и проч.)</p>
<p>Искусственное создание жизни</p>	<p>Использование идущей, протекающей сейчас в актере, жизни. Когда первый этап пройден и произвольность более или менее крепка (надо все время проверять и обновлять), тогда можно приняться и за элементы, но не те, что у Станиславского (внимание и проч.), а другие: «неперестройка», «отпускание», «бестелсность», «дыхательная техника» и проч. И третий этап (его понемногу можно вводить вместе со вторым): при работе над ролью подсказывать задачу, и объект и куски. Но при этом неотступно следить за техникой произвольности и свободы</p>

Мой новый путь вначале мне казался единственно верным и полностью уничтожающим «Систему Станиславского». Затем я увидел, что без него невозможна никакая «система». Без выполнения законов творчества невозможны никакие «задачи» и проч. (Поэтому «система» и проваливалась.) Таким образом, он как бы только подсобие и дополнение.

Однако первое мое ощущение было самым правильным: мой новый путь исключает «систему» и формализм. Беда только в том, что неопытные не могут обойтись без подпорок «системы» или готовой формы.

О названии моей системы

Система Станиславского рационалистически-императивная. Это точное и исчерпывающее название. А как назвать мою? Название «эмоционально-синтетическая» никак не годится. Тогда уж противовес - «аналитическая».

Скорее «подсознательно-биологическая». Но, конечно, это не годится. И коряво и не исчерпывающе.

«Эмоционально-интуитивная» ?

Вот «эмоционально-волевая» больше всего, пожалуй, подходит к моей. Как это ни странно.

«Система Станиславского» вызвала много всяких нападков, «разоблачений» и издевательств. Мне не по пути с этими врагами и ее «критиками».

Они поносят и порочат ее совсем не потому, что слишком хорошо ее знают, постигли до конца, до дна, обдумали и выверили на себе и на других каждое из ее положений. В лучшем случае они лишь только притронулись к ней и отскочили: слишком трудно — надо работать, думать, перевоспитывать себя... А некоторые даже и не притрагивались, а «знают» ее только понаслышке, с чужих, извращающих ее, слов.

То, к чему привела автора <Демидова. — Ред.> в деле воспитания актера многолетняя работа, — это, по своим принципам и приемам, нечто почти противоположное тому, что он (автор) делал вначале; раньше казалось, что оно родилось совершенно независимо от «системы» Станиславского и никак с ней не связано или же в противовес ей, — настолько оно противоречит рационалистическому духу «системы».

На самом же деле сейчас, больше чем двадцать лет спустя, видно, что это новое родилось в самых недрах «системы» Станиславского, выросло, как ее естественное и неизбежное продолжение. Не пройди автор через нее, не стукнись больно лбом о некоторые ее рационалистические увлечения и поспешные теоретизирования, — он, может быть, никогда не пришел бы в такой отчетливой форме к выводам и методам, изложенным здесь.

«Система» Станиславского и «Школа» Демидова 1931 год

В сущности... какая разница между Станиславским и мной? Он хочет правды, и я хочу. Он хочет творческого состояния, и я хочу. <...>

Теперь я понял разницу между тем, к чему стремлюсь я (и к чему уже имею первые пути), и тем, к чему привык он. Именно привык. Раньше ведь он хотел большего, да и теперь все время говорит об «актерской свободе

творчества», о «большой правде», но на практике этого нигде около него нет: жизнь и театральные опыты это съели...

Он с гениальным провидением выдумал для более скорой и верной работы с актером над пьесой все эти свои «задачи», «общение», «я — есмь» и прочее, стал их разрабатывать, внес в них истинную жизнь... Но истинную жизнь надо, должно быть, начинать все-таки не с того конца, а со свободы.

Вот тут-то и вкралась, лежит основная ошибка, а в результате ее — он толкует уже тридцать пять лет актерам о правде, а они ограничиваются правдоподобием, он говорит о живой задаче, а у них задача переходит в стаптельность и нажим. Он мечтал о творчестве на сцене (на самой сцене), а они заботятся только об «оправдании» режиссерских указок или хотя бы и своих репетиционных находок. Москвин на репетициях (пока ищет) гениален, а начнет играть — представляльщик и штукарь.

Как же так случилось? Как совершился этот переход?

Думаю, что вся беда — в публике. Начали с «производства» — со спектаклей. Можно ли положиться на случайности? Вот и стали фиксировать*.

А раз фиксация — вот и недоверие к творчеству. А раз недоверие, вот и смерть его. Живое «я» действующего лица искали — это правда. Находили, это тоже правда. Но заставляли его <актера. — Ред.> делать одни и те же вещи: одни и те же действия, подчиняться одним и тем же толкованиям сцены, хотя бы им самим когда-то облюбленным, — вот живой образ и мертвел. Понемногу, едва заметно, совсем неуловимо: он только лишился одного, самого маленького — все, кроме этого маленького, было незыблемо, а это маленькое — свобода. А в свободе — ответственность за все и за эту самую свободу в том числе. А творец всегда творит свой целый мир со своими законами. А тут законы чужие — вот я уже и не творец сегодня.

Актер мертвел, терял свою душу. Но войдите в положение режиссера, не имеющего под рукой таких надежных актеров, чтобы можно было их пустить на эту совершенную свободу. Как быть? Таких актеров не было. Таких актеров нет и сейчас.

Таких актеров не будет никогда... если мы пойдем по линии «кусков», «задач» и вообще отдач, а не восприятия.

Таких актеров не будет никогда, если не изменить в главном принцип воспитания (актера); если не ввести в корень его свободу, культуру «свободы», «пассивности», «отдачи своим ощущениям», «своим мало осознаваемым движениям», «веры в себя». Если не поставить главной

* Фиксировать все: самочувствие при помощи задач и даже (упаси Боже) по системе Волконского; рисунок пьесы при помощи мизансцен" и точно предрешенных и найденных по форме кусков.

целью воспитание интуиции на основах полной за нее ответственности.

Я делаю ставку на гениальность, сидящую в глубине каждого человека и появляющуюся только при абсолютной свободе и при чувстве абсолютной же ответственности.

А у него — на способность, отшлифованную подходящими приемами.

Есть и еще отличие.

Может быть, пять-шесть лет тренинга в спорте, а может быть, и некоторые глубже лежащие и присущие мне качества, а может быть, все это вместе, соединившись в одном устремлении, породили во мне бесконечную веру в возможность переделки себя, развития и раскрытия себя до самых крайних пределов, о которых в начале не смеешь и мечтать, — голова кружится.

Он тоже верит в тренинг. Но внимание его почему-то задерживается на областях, с моей точки зрения, внешних <...>.

О «Системе Станиславского»

Многие талантливые актеры ее ругают и считают вредной, например, Леонидов и другие.

Тут есть, с одной стороны, непонимание, а с другой — неумение ее объяснить.

1933. 30.III.

Старик так вел себя всю жизнь на репетициях, что каждый актер превращался в неопытного пригостишку — трусил, сжимался и делался самым жалким посредственным материалом. Художник, индивидуальность (я не говорю уж — гениальность) — все это исчезало бесследно.

И, в результате такой тактики, актер для него не только бескрылое и пока еще безногое существо, а ползающий ребенок. И надо его приставлять к стулу, чтобы он держался, а то упадет (физические задачи), надо давать ему проходить от стула к стулу — маленькие переходы (элементарно-психологические задачи)... и так далее, не хочется в этом застревать.

Все это верно. Все это нужно. Все это педагогично. Даже — чудесно. Но плохо и преступно исключать ради этого другой путь и другую «технику».

Путь приготовления своего субъекта, изощрение его, истончение, превращение в тончайший чутчайший электроскоп.

Технику — «восприятия и «отдачи», технику «пассивности». Что касается режиссерской «тактики», то и здесь такая же ошибка — односторонность.

Когда работаешь над «качеством», над субъектом, можно и нужно относиться как к ученику. Когда же работаешь над художественным произведением, надо относиться как к гению.

И во время самой репетиции это можно совместить: делай поправки в субъекте («азана» и проч.), но не трогай объектов. Объекты — это уже творчество самого художника.

Немирович — актер, а Станиславский гораздо меньше актер, больше режиссер.

Вот почему Станиславский «системщик», и «системщик» мелкий, ему нужна помощь в элементарном. Не в истоках, к истокам склонность может быть только у актера, ведь у него элементы делаются сами собой (пример удара в «Пугачевщине»)зз. Станиславский многое хорошо играет и играл так смолоду — это не противоречие. В какой-то степени он актер, но главное — режиссер. Это во-первых, во-вторых же, только в некоторых ролях он чувствует себя актером, остальные ему приходится создавать насильно. Слеплять чуть ли не механически и, во всяком случае, мозаично, а не органично.

Больше же всего это (различие Станиславского и Немировича) видно из разницы их режиссерских приемов.

Когда на сцене затор, Немирович обычно говорит: «Дайте-ка я сам попробую, в чем тут дело... почему не выходит?» Идет на сцену и ищет, куда его потянет.

А Станиславский начинает искать типичность. Или дает какую-нибудь задачу, главным образом физическую. Или предлагает: ну, а как еще он (она) может это делать? — Ищите. Ну, а еще? А еще? И так далее.

И он, как будто бы, даже больше любит работать не с актерами по инстинктам, а с такими же режиссерами, как он сам. Встречаясь с явлением настоящего актерства, он, конечно, радуется и наслаждается (он же — художник), но немножко и теряется — не знает, что ему делать, и, пытаясь что-то еще прибавить, часто портит.

Основная ошибка Станиславского в том, что он смотрел на всех как на действенно-волевых. И действовал на всех методами действенно-волевыми.

Он не был всеобъемлющим, каким он ошибочно мнил себя.

Те, кто будут обливать грязью, вероятно, тоже не смогут простить, что обнаружена их некоторая односторонность и узость.

Покряхтит, пораздражается, а все-таки, в конце концов, сдается — таков Станиславский. Таков всякий истинный художник, для которого важнее всего его дело. Испугается, от этого раздражится, оскорбится и начнет огульно все отрицать и обливать грязью — такова реакция лентяя и самовлюбленной посредственности.

Я не сомневаюсь, что книга⁴⁴ через двадцать, тридцать, а то и пятьдесят лет займет свое место у ищущих истину.

Утихнут страсти, погаснут вспышки личного самолюбия, и все предстанет в своем истинном свете.

Сейчас слишком многое будет задето, слишком многое «не устроит», слишком неудобно сдвигаться с насиженного места... это не может не вызвать нежелания понять. Уверен, что не пожелают понять даже то, чего не понять невозможно, и постараются понять шиворот-навыворот то, что ясно, четко и просто, как день.

Будут всяческие громы, молнии и окачивания грязью. Напрасное беспокойство. Тем, что я говорю, Станиславский не умяется. Как был великим, даже величайшим мастером театра, так он и останется таковым.

Ведь «Чайка» и все чеховские спектакли созданы до появления «системы». Вся беда в том, что К. С. не написал главные свои книги: работа над ролью и режиссура.

Это он должен был сделать прежде всего. Сорок лет он занимался этим и только этим.. Это его стихия, это изучено им в совершенстве. А школы, как таковой, как и было сказано, он никогда не вел. Актеров он учил на вещах, на ролях со специальной целью: для данного спектакля. А развитием определенных «качеств» в актере, в порядке общего повышения его квалификации, он не занимался.

Годное в «системе» Станиславского

Вообще она — мешанина: «я емь» и рядом «внимание»; «общение» и рядом «излучение»; «если бы» и рядом «задача» и так далее.

Ее спасает больше всего «распатывание» актера, подобное мичуринскому распатыванию природных качеств растения, после чего оно может воспринять и качества, которые ему навязывают.

Принцип ее — беспринципность. «Правда», «переживание» рядом с «Законами речи» Волконского, «если бы» — с «аксиомой» и проч.

«Система» только в кавычках — набор противоречивых приемов.

У меня написано, что Станиславский хотел создать крупного актера. Это совершенно неверно.

Он ставил спектакль, и если видел при этом, что актер делает глупости, он его выправлял, налаживал и получалось правдоподобно (а иногда, у «Москвинных», и правда).

Словом, он верен себе: был постановщиком спектакля. Постановщиком скрупулезным.

И только по мере работы над актером, он увлекался больше и больше поисками правды и насакивал на подходящие приемы. Основной его прием (никем не опознанный) раскачивание. Затем всякие «элементы» и, в конце концов, «физическое действие».

В процессе их применения при раскачивании актера (по Мичурину) он достигал у актера и взлетов, но не относился к ним серьезно, а как к единичному вдохновению, которого больше и не будет. Короче говоря, он был все-таки профессионалом своего дела*.

***«Вот-вот, в этом-то и беда»
(Как все возражения моему принципу являются
помощью ему, а не возражениями)***

1. Что главное: спектакль или актер? — «Конечно, спектакль». Вот-вот, в этом-то и беда, в этом-то и причина неверности прежнего метода. Делается все для спектакля, а не для воспитания актера.

2. «Иногда, на репетиции, актера можно довести чуть ли не до гениальности, но это только на раз, а там все пропадает...» Вот-вот, «иногда», при особой обработке его, да и то на один раз. А надо ведь на много раз. Да и без особой обработки перед каждым спектаклем. Если на один раз, то — для съемки кино.

Станиславский — режиссер для кино, а не для театра

Работа с актером Станиславского или, точнее, «система» его работы с актером, больше годится не для театра, а для кино.

На репетициях он иногда доводит актера до высокого творческого состояния, а потом, оказывается, повторить этого актер никогда не может. Это вдохновение актера было единственным и неповторимым. Совсем как для съемок в кино: довести актера до того, чтобы он сыграл великолепно, — снять, а больше от него исполнения этой сцены не понадобится.

В театре все наоборот: играть надо не на репетициях, а в спектакле, да и не на одном, а, может быть, не на одной десятке или даже сотне...

Для этого не над отдельной (данной) сценой надо работать и этим ограничиться, а, прежде всего, развивать это качество. Только тогда спектакль и будет расти, иначе неминуемо будет расшатываться и падать. Чего же не хватает в его «системе» работы с актером (да по-видимому, и во всей «системе»? Развития творческой свободы как качества. Как качества, без которого актер уже не может быть на сцене.

* Дела постановки спектакля, а не воспитателем (или создателем) крупного актера. — Ред.

Вывих «по-академически»

Вся «система» на практике есть не что иное, как подталкивание, насильничание над собой.

Наши чувства, мысли, наши поступки, все проявления возникают как ответ на воздействия жизни, как реакция.

А по «системе» пытаются сделать совершенно обратное.

Толкать себя на действия, которые мне сейчас чужды и непонятны, заставлять меня проявлять то, чего во мне сейчас нет и быть не может, — это создавать двойственность и противоречие: с одной стороны — во мне то, что я чувствую, что хочу и вообще то, чем я живу в данный момент, — с другой стороны — я заставляю себя делать то, чего не хочу и чему мой организм всячески противится...

Таким образом, образуется двойственность и противоречие — состояние противоестественное и невыносимое.

Но главная беда в том, что, когда эту операцию со мной проделывают изо дня в день, — я привыкаю к этому противоестественному состоянию, оно становится моей второй натурой: пройдут годы — лишь только я шагну на сцену — во мне уже по привычке совершается этот профессиональный сдвиг. Что это? Да все тот же знакомый нам вывих.

Творчество есть полное и гармоничное слияние воедино всех психических сил. А тут наоборот: полная дисгармоническая разобщенность и разнбой...

Но... так как дисгармония и разобщенность ловко прикрываются видимостью «правды» (правдоподобием), то это благополучно сходит за искусство.

Таких актеров много, очень много... Они на сцене не могут просто и без затей быть и жить естественно и произвольно, питаюсь обстоятельствами пьесы, а непременно им надо предварительно точно знать: что в этом куске они «должны хотеть» (то есть какая у них «задача»), что в этом куске они «должны делать», к чему они «должны быть внимательны» и так далее. Если же они не знают, на что им нужно толкать себя, — они беспомощны.

Очень понятно: для них пребывание на сцене — всегда насильничание над собой. Когда оно есть — они спокойны. Когда насильничания нет, и все идет как в жизни, где никаких себе «задач» в «кусках» мы не ставим, где не задумываемся о том, какое «действие» здесь будет уместно, а просто действуем, хотим и чувствуем, потому что таковы окружающие обстоятельства и потому что сами мы именно такие или эдакие.

Но это простое и естественное кажется им трудным и даже невозможным.

Все живое из них вытравлено... Они теряются... не знают как быть... и чувствуют себя хорошо только тогда, когда у них уничтожена даже самая тень свободы.

А делается это очень просто: она вытесняется сотней всяких обязательств: здесь он должен одно, здесь — другое, здесь — третье и так далее, до полной нагрузки...

Самое же огорчительное в том, что все это делается именем Станиславского. А он, хоть и говорил о «задачах» и «действиях», но проделывал это «озадачивание» и «активизирование» совсем иначе (об этом сказано в специальной главе о Станиславском)³⁵. Как бы то ни было, эта экзекуция проделывается его именем, и притом в огромных масштабах.

Конечно, если актер по-настоящему одарен, то при такой практике очень скоро наступит момент, когда его верный актерский инстинкт шепнет ему: «Эй, парень! Тут что-то не совсем так, как нужно! Берегись!» Он, может быть, и выступит даже с робкими вопросами... Но авторитет высоко аккредитированных режиссеров, да еще подкрепленный ссылками на непогрешимого учителя Станиславского, заставит его сконфузиться и замолчать.

А Станиславский, который всю жизнь потратил на то, что гонялся только за одним: за безусловной и беспредельной правдой на сцене, будь он жив и присутствуй при этом, конечно, встал бы на сторону этого задерганного, заторканного и сбитого с толку актера.

Дело разворачивается, обычно, таким образом, что надо или сдаваться, или уходить из этого театра. Наиболее сильные уходят, а слабые остаются, и их планомерно и без помех доламывают до конца.

У меня, в моей школе, я говорю о «подталкивании, когда потянуло», как об ошибке. Между тем вся интеллектуально-волевая школа основана на том, что там подталкивают на то, чего вообще нет, к чему нет никакого поползновения. Все начинается с этой ошибки, и все на ней основывается как на незыблемом фундаменте. Как на обязательной привычке.

Там нет никакого «пускания» (хотя они могут говорить: «Помилуйте, у нас тоже!»). В «активности» — только насилие, только навязанное действие. И тем, что это действие навязанное, нарушается основной закон жизни. Навязанное действие останавливает произвольный процесс (по Кречмеру, «Об истерии»),

В интеллектуально-волевой школе что, прежде всего, надо? Надо выработать в себе привычку к подталкиванию.

У меня наоборот: надо, чтобы подталкиванием и не пахло.

Не надо винить в этом Станиславского, надо винить людей, не понявших Станиславского.

Из Дополнения

Суммируем все ранее сказанное.

Существует процесс творческого художественного переживания. Он является основой творчества актера на сцене.

Метод, предложенный в этой книге, имеет целью привести актера к усвоению этого процесса и ознакомить на деле с законами его зарождения и течения.

Этот метод возник в самой практике преподавания и воспитания, выкристаллизовывался в течение не одного десятка лет.

Пусть он нуждается в доработке и пополнении, принцип его и те результаты, какие он дает, являются действительными находками на пути изучения и овладения процессом художественного творческого переживания.

Основные положения этого метода:

1. Обработка непосредственно самого актерского аппарата, а не драматургического произведения, которое осуществляет актер (чем ограничиваются обыкновенно в театральных школах и на репетициях).

2. При вскрытии и развитии дарования не оказывать никакого насилия — только искусно убирать все, что мешает проявляться творчеству актера, и поощрять это творчество.

3. Как результат описанной здесь культуры творческой свободы появляются: а) самопроизвольно являющееся художественное перевоплощение; б) свобода первой реакции; в) благоприятные условия для жизни актерского воображения; г) беспрепятственное влияние второй сигнальной системы.

Как же реагировал Станиславский на все это новое?

Когда он столкнулся с утверждением, что истинная причина неудач преподавания как в студиях, так и в школе была совсем не в спешке, не в театральном профессионализме и в недостаточной одаренности учеников, а также, когда он получил предложение попробовать воспитывать актеров по-другому, совсем по-новому, — он удивился и возмутился: как так? Ведь это получается без «задач»? Без «объектов»? Без «внимания»? И вообще без «элементов»? Что же это будет?! Такими огромными усилиями положено начало науки искусства актера, а теперь все зачеркнуть? Была — любительщина, ее уничтожили, а теперь вы предлагаете вернуться к ней?!

Он возражал, он не хотел слушать, он бурно негодовал и решительно всеми мерами противодействовал.

Словом — началась «война». Обостряясь и смягчаясь, она длилась не менее десяти лет. Немало крови и нервов стоила она той и другой стороне. При неравенстве сил больше, конечно, страдала сторона «несовпадающая».

Так шло до тех пор, пока Станиславскому не была показана одна группа учеников, — не специально отобранные таланты, а просто группа молодых людей, стремящихся к театру и случайно соединившихся. Эта группа занималась под моим наблюдением с моей ученицей Е. Д. Морозовой (той, которая в последние годы жизни Константина Сергеевича записывала за ним его репетиции и беседы с актерами).

После трех-четырёх месяцев занятий, два или три раза в неделю, по вечерам, в свободное от службы время, — молодые люди показали такую готовность приступить к работе над пьесой, какой Константин Сергеевич раньше не наблюдал в театральных школах после года работы и больше. Это заставило его присмотреться к делу ближе и многое передумать.

Книга его «Работа актера над собой» подходила в это время к концу, надо было сдавать ее в печать... а эти новые факты угрожающе говорили, что выпускать ее в таком виде нельзя, что в ней чего-то не хватает и не хватает существенно важного... Возникали даже мысли о полной переписке всей книги. Но, во-первых, на такое серьезное дело надо много времени, во-вторых, нужно собрать предварительно большой фактический материал, а на это надо времени еще больше... И вообще, мысль о такой капитальной переделке ужаснула Станиславского. Ведь он потратил на свою книгу более двадцати лет!

И вот, хорошенько подумав и видя, что идеал как старой «системы» так и новоявленной, в сущности, один и тот же: художественная правда на сцене, он несколько успокоился, ему даже показалось, что основных противоречий между ними двумя и нет. Просто надо дополнить свою книгу о «системе» кое-чем проверенным новым. Старое и новое мирно сольются, и будет то, что нужно. Так он и попытался сделать.

В какой мере ему удалось эти дополнения и поправки, вы сейчас увидите.

В книге 575 страниц. Из них первые 500 страниц (точнее — 490) посвящены знакомым нам принципам преподавания его «системы», но в последних 70-ти—80-ти страницах что-то совсем уже другое.

Эта книга — дневник ученика. День за днем, урок за уроком описывается весь путь, пройденный учеником в театральной школе.

Вдруг, на одном из последних уроков (за каких-нибудь 25 страниц до конца книги), преподаватель Торцов, то есть сам Станиславский, преподносит ученику «очень большую и важную новость», без которой нельзя познать «подлинную правду жизни изображаемого лица». «Если бы вы знали, до какой степени эта новость важна!» — восклицает он. Эта новость — «доведение до предела» каждого из психотехнических приемов.

Доведение до предела, — говорит он дальше, — «способно втянуть в работу душевную и органическую природу артиста с ее подсознанием! Это ли не новость, это ли не важное добавление к тому, что вы уже узнали!»³⁶

Тут еще ничего особенного нет, как видите: ведь каждый урок приносил ученикам что-нибудь новое, чего они до сих пор не знали. Но дальше... дальше все идет вверх ногами: «В полную противоположность некоторым преподавателям, я полагаю, что начинающих учеников, делающих подобно вам

первые шаги на подмостках, надо, по возможности, стараться сразу доводить до подсознания. Надо добиваться этого на первых же порах... <...> Пусть начинающие сразу познают, хотя бы в отдельные моменты, блаженное состояние артиста во время нормального творчества. Пусть они знакомятся с этим состоянием не только номинально по словесной кличке, по мертвой и сухой терминологии <...> Пусть они на деле полюбят это творческое состояние и постоянно стремятся к нему на подмостках»³⁷.

Что же выходит? Ученик сидел целый год в школе, и в один из последних уроков ему преподносят новый прием, которого он до сих пор не знал: «очень большую и важную новость», и тут же говорят — начинать надо с этого.

Вопрос: почему же со мной, с учеником, так не начинали? Значит, эта школа неверная? Без этого «чрезвычайно важного» приема и, даже можно сказать, принципа, я, значит, «знакомился со всем важным только номинально, по словесной кличке, по мертвой и сухой терминологии»? Да не только знакомился, а и тренировался неверно: втренировывал в себя ошибку?

Такова одна переделка в книге, или, вернее, одно ее дополнение. Другие переделки рассеяны всюду по мелочам, чтобы сгладить противоречие всего ранее написанного с этим кардинальным дополнением. Усиленно, курсивом, предлагается очень серьезно вдуматься в «последний XVI отдел книги»: «К этой ее части следует отнестись с исключительным вниманием, так как в ней — суть творчества и всей "системы" »TM, — говорит Станиславский. Он, видимо, спешит уберечь читателя от увлечения всем без разбора, написанным в книге, и призывает руководствоваться, главным образом, последними главами. Главами, где описана «важная новость», «существенное дополнение». В его книге и во всей практике преподавания «системы» была неполнота, нехватка. Достаточно прибавить это, как он думал, «доведение до конца», и все будет полно и без ошибок.

На самом же деле «дополнение» является не чем иным, как отрицанием основных принципов, до сих пор лежавших в основе всего здания «системы», начиная с искусственного разложения неделимого творческого процесса на «элементы» и многого другого.

Как так вышло? Почему Станиславский не учуял этого кардинального поворота?

Причин для этого достаточно. Одна из них та, что и сам автор <Демидов.— Ред.> этой книги в то время, вероятно, не сознавал еще полностью всего значения тех своеобразных фактов, какие он подметил в своих работах, и не сделал еще окончательных выводов.

Были также и причины, хоть лично для Станиславского игравшие и большую роль, но принципиально не столь серьезные, поэтому их не стоит описывать, это было бы только впутыванием в дело мемуарных подробностей.

О стадийности

«Доведение до предела» по практике Станиславского — не есть ли это перескок через стадийность? Человека за волосы вытащили из воды, подержали на воздухе, он почувствовал себя орлом, а только отпустили — он и бултых! опять к земноводным...

Культура свободы дает силы к росту и развитию (эти вещи разные) организма по обычной планомерной нормальной стадийности. Методы же Станиславского насильнические, без стадий.

Стадийность у растений:

1. весеннее движение соков;
2. распускание почек; 3. цветение; 4. созревание плода;
5. опадение его; 6. потеря листвы и централизация соков;
7. зимнее средоточие.

У человека — тоже

В творчестве — тоже. Надо проследить.

И для каждой стадии — свои благоприятствующие и вредоносные обстоятельства.

«Чутье не было научным методом». Что же, без чутья обходиться? Снайпер действует научно, но не без чутья. Режиссер, педагог — это снайпер.

«Подсознательное творчество природы через сознательную технику». Какая разница с нами? (Никакой.) Только техника-то его неверна.

Несколько слов о его школе*

К сожалению, и ее постигает та же участь, какой не избежала ни одна из школ. Хотя бы самых величайших.

Она сделала колоссальный сдвиг, после нее уже нельзя возвратиться ко многим прежним ошибкам и примитивам. Но самое главное, самое дорогое для ее создателя, самый трудно передаваемый аромат, самое волшебство — оно, понемногу, выветривается.

* Станиславского. — Ред.

Пока сам художник жив, пока он имеет около себя группу своих учеников («сектантов»*), то силой своего воздействия, какого-то гипноза передает им свои мысли и тайные ощущения. Часто тут не в словах дело: многозначительное молчание, неповторимое движение головы или руки скажет столько, сколько не перескажешь в целой книге.

И пока такой художник с ними, он тянет их за собой, наэлектризованные обаянием его личности, в его присутствии они превосходят самих себя, делаются способны к восприятию таких тончайших и глубочайших впечатлений, которые, не будь его, никогда бы им и не снились.

Превращенные его присутствием и близостью в каких-то других людей или, выражаясь термином, который у меня уже встречался в начале, — повернутые к жизни, к искусству и друг к другу своей особой самой богато блестящей гранью, они заражают своим подъемом и друг друга, и его самого, образуя все вместе живой неразрывный круг.

Таков период расцвета школы.

По тем или иным причинам эта связь ослабевает или нарушается, — люди возвращаются к своим более уютным положениям, поворачиваются своими будничными гранями и, несмотря на то, что живут, может быть, и вместе, но связаны друг с другом скорее привычкой да необходимостью делать одно общее дело, которое к тому же теперь их очень хорошо кормит.

А так как театр нуждается в большом количестве людей, то поступают и новые. Они совсем не получили того закала, какой имеют первые, прокаленные в одной общей печке, на первом, самом горячем огне. Атмосфера понемногу разжижается, и от начального творческого подъема, от восторгов совместного искательства, от безумной любви к Искусству, делу и друг к другу остается одно легендарное (трогательное) воспоминание, как о первых неделях или месяцах влюбленности, испарившихся и оставивших после себя не всегда свежий запах привычки и терпимости.

Самые интимные, самые дорогие и чудесные приемы, переданные учителем в минуты его творческого подъема и уловленные учеником в особом состоянии абсолютной веры в него, полной своей душевной раскрытости, когда каждое слово попадает прямо в самое «святая святых», — все эти «приемы» потускнели. Словами их рассказать, пожалуй, можно, но что-то уже не действуют они так, как действовали раньше в его присутствии. Помертвели, отодвинулись куда-то далеко, далеко...

* За Художественниками первых годов укрепилась (кем-то брошенная) кличка: «буйные сектанты». Может быть, она пошла со слов Бурджалова «мы были секта, верящая в Станиславского и его идею».

Можно, пожалуй, их и другим передать, только... какие-то они не те... И так передаются в выхолощенном виде прекрасные мысли, постепенно превращаясь в мертвую традицию.

Проходят года, иногда века, — появляется новый гений, и, по оставшимся обрывкам: воспоминаниям друзей, сохранившимся разрозненным заметкам или по некоторым уцелевшим произведениям великого художника, как по древним письмам хоть отчасти умудряется прочесть чуть не погибшие окончательно тайны.

...Ведь самый надежный способ сохранить мысли в тайне — высказать ее простыми, всем понятными словами. В этом виде она кажется такой сама собой разумеющейся, обыденной, что совсем не останавливает на себе ничего внимания...

Многие подумают, что цель всей моей книги — полемика со Станиславским, или с Дидро, или с кем-то еще.

Цель совершенно другая: дать руководство, продиктованное самой жизнью — практикой.

Глава 8

ЭМБРИОН

Что такое эмбрион? — Зародыш. В курином яйце есть маленькая мутная точка, это — зародыш будущего цыпленка; в желуде есть зародыш будущего дуба.

Поместите яйцо в подходящие условия, пятнышко будет увеличиваться, увеличиваться, и через определенное время из яйца вылупится цыпленок. Заройте желудь в землю, дайте срок — и из земли появится росток. А пройдут годы — люди уже будут сидеть под тенью этого дуба.

Вот что такое зародыш.

В зародыше все. Посмотреть на него — ничего не увидишь, хоть под самые сильные микроскопы помещай, ничего в нем нет, что походило бы на будущую курицу или дерево. А дай время да подходящие условия — все без нас с вами сделается.

Как создается художественное произведение? Идея его, предчувствие его и даже больше: живое ощущение уже существующего реализованного художественного произведения — оно приходит сразу в одно мгновение. Об этом говорят все крупные создатели великих художественных произведений во всех искусствах.

«Я слышу свое произведение целиком. А потом только пытаюсь записать его» (Моцарт)³⁹.

Достоевский. Письмо Ап. Майкову от 12 января 1868 года:

«...всегда в голове и в душе у меня мелькает и дает себя чувствовать много зачатий художественных мыслей. Но ведь только мелькает, а нужно полное воплощение, которое всегда происходит нечаянно и вдруг, но рассчитывать нельзя, когда именно оно произойдет; (Еще не эмбрион. — Н. Д.) и затем уже, получив в сердце полный образ {Эмбрион! — Н. Д.), можно приступить к художественному выполнению. Тут уже можно даже и рассчитывать без ошибки»⁴⁰.

Ему же — в письме от 27 мая 1869 года:

«...поэма, по-моему, является, как самородный драгоценный камень, алмаз, в душе поэта, совсем готовый, во всей своей сущности, и вот это первое дело поэта, как создателя и творца, первая часть его творения.

Если хотите, так даже не он и творец, а жизнь, могучая сущность жизни, Бог живой и сущий совокупляющий свою силу в многообразии создания местами, и чаще всего, в великом сердце и в сильном поэте, так что если не сам поэт творец (ас этим надо согласиться, особенно Вам, как знатоку и самому поэту, потому что ведь уж слишком цельно, окончательно и готово является

вдруг из души поэта это создание), — если не сам он творец, то, по крайней мере, душа-то его есть тот самый рудник, который зарождает алмазы и без которого их нигде не найти.

Затем уж следует второе дело поэта, уже не так глубокое и таинственное, а только как художника: это, получив алмаз, обделать и оправить его. (Тут поэт почти только что ювелир)»⁴¹.

Чайковский. Письмо к фон Мекк от 17 февраля 1878 года:

«Обыкновенно вдруг, самым неожиданным образом, является зерно будущего произведения. Если почва благоприятная, то есть если есть расположение к работе, — зерно это с непостижимой силой и быстротой пускает корни, показывается из земли, пускает стебелек, листья, сучьи и, наконец, цветы. Я не могу иначе определить творческий процесс, как посредством этого уподобления. Вся трудность состоит в том, чтоб явилось зерно и чтоб оно попало в благоприятные условия. Все остальное делается само собою. Напрасно я бы старался выразить Вам словами все неизмеримое блаженство того чувства, которое охватывает меня, когда явилась главная мысль и когда она начинает разрастаться в определенные формы...»⁴²

Позднее Чайковский уже больше не упоминает о зерне он говорит об эмбрионе — «у меня появился эмбрион романа», «эмбрион симфонии». Конечно, это сравнение куда более точное. Дело ведь не в зерне как таковом или в яйце, с его шелухой, оболочками, белком, желтком, а все дело в этом зародышевом пятне, в эмбрионе. Он — средоточие и начало жизни, а все остальное сгинет, в лучшем случае послужит вначале для питания этого эмбриона.

Поэтому и выбирать нечего. Надо остановиться на этом слове. Оно удивительно точно передает суть дела.

Мне удалось услышать из уст Станиславского такой, очень интересный, рассказ о зарождении пьесы у А. П. Чехова.

На настойчивые просьбы написать новую пьесу для Художественного театра, Антон Павлович долго отвечал отказом: у него ничего нет, писать не о чем и, вообще, надежд никаких. А потом вдруг, неожиданно и торжественно объявил: «Есть!» — «Что есть? Пьеса?» — «Да». — «Уже написана?» — «Еще не написана, но все равно — уже есть. Все главное уже есть». — «Что же за пьеса? Расскажите». — «Представьте себе запущенную помещичью усадьбу. Старый дом. Открыто окно, и через него в дом, в комнату из сада просовывается огромная ветка цветущей вишни». — «Ну, и что?» — «Все». — «Как все? А где же пьеса?» — «Вот это пьеса и есть. Тут — все».

Таков эмбрион «Вишневого сада».

Для постороннего человека этот образ цветущей вишни, пробравшейся сквозь раскрытое окно в комнату, скажет очень мало: красочно, ароматно... но и только. А для Чехова, очевидно, в этом действительно было все: и уходящая, по-своему красивая, но никчемная паразитическая жизнь, обреченная на уничтожение, и новая, идущая ей на смену, более сильная, практическая, но... грубоватая, жестокая. И постоянное, из века в век, самоизживание — старение

и человека, и целых поколений, и, наконец, целого уклада жизни — все старится, все изживает себя... А вместе с обветшалым и ненужным выбрасывается много прекрасного и неповторимого. В этой ветке был для него весь тот бесконечный кругооборот жизней, когда одна сменяет другую, а эту, другую, сменит третья... И так было, так есть и так будет долго, долго... тысячелетья.

Эмбрион... Что это? Мысль? Чувство? Воля? ... Я уже говорил: да... только все вместе: и мысль, и чувство, и воля, и еще сотни неизвестных сил и явлений. Где это? В мозгу? — Да... в мозгу, в сердце, в крови, в симпатической нервной системе, и еще в десяти, в сотне мест, не нам судить — слишком мало мы знаем.

И вот, когда это дойдет до сознания и, главное, очутится на деле, — тогда ученик <актер. — Ред.> другими глазами взглянет на свой творческий процесс.

Он уже не будет гордиться своим обыкновением разрезать на частички живой процесс и ковыряться в нем. Он поймет, что до сих пор он занимался убийством. И первое, что он делал, он убивал самый зародыш — эмбрион.

Конечно, по незнанию — он хотел хорошего: хотел вскрыть секрет природы и помочь ей, но губил все дело. Расковыряй иголочкой зародыш — вот и убьешь. Он это и делал.

Техника обращения с эмбрионом

Итак, эмбрион есть «что-то», из чего развивается художественное произведение. Он — неперемное условие творчества.

Как же зарождается это «что-то»?

Так же, как происходит всякое зарождение в органическом мире: от столкновения и слияния двух родственных, дополняющих друг друга и в то же время прямо противоположных сил.

Что же за силы сталкиваются и сливаются в нашем случае?

Первая сила — «я» актера — все содержание его личности, все его явные и скрытые способности и свойства, его жизненный опыт, его многовековой родовой опыт, его состояние сейчас, в эту минуту, и его готовность и расположение к творчеству.

Вторая сила — сила извне. Это материал, который попадает в душу актера. В наших этюдах <у актера в пьесе. — Ред.> это — текст, это — заданные действия, это — обстоятельства, обусловленные раньше или возникшие по ходу этюда <сцены. — Ред.>, это — окружающая обстановка, партнер.

При соприкосновении всего этого материала с содержанием личности актера, происходит слияние, взаимодействие и зарождается эмбрион.

Не нужно думать, что эмбрион актера будет каким-то конкретным отчетливым «образом», вроде описанной раньше цветущей вишневой ветки. Эмбрион актера — это уже проявления, проявления и влечения, невольные, неосознанные. Появился эмбрион — это значит, началась жизнь роли, жизнь личности артиста, творчески слившаяся с воображаемой личностью действующего лица.

Но присутствие эмбриона еще не решает дела. Надо уметь воспользоваться его появлением и дать благоприятные условия для его развития. Секундное промедление, и эмбрион безвозвратно погибнет. В природе многое гибнет, она не боится смерти и убийства, — ведь не из всякого яйца выходит птица и не из всякого семечка вырастает злак или дерево.

Художник не может быть столь расточительным. Хотя бы потому, что век людской и век природы различны в своей продолжительности. Природа может швырять направо и налево и жизнь, и смерть, и красоту, и ужас, в конце концов, через миллионы столетий что-нибудь все таки получится... А у человека — всего-то навсего 4—5 десятков коротких лет... Да еще с болезнями, страданиями, катастрофами... А дела столько, что и не обнимешь.

Умение целиком и без оглядки отдаться тому, что возникает в тебе, умение не мешать ничему, что идет из тебя, как было сказано в главах о «пусканье», одно из самых главных качеств актера. Умение же почувствовать эмбрион и смело, безраздельно отдаться ему, — это главное качество художника-актера. Актера-творца.

Наши простенькие упражнения, кроме всех прочих нужных качеств, вырабатывают в актерам и это драгоценное качество.

Из всего, только что сказанного, видно, что эмбрион — это нечто свежее, новое, только что зарожденное, на свет еще не появившееся.

У нас — актеров и режиссеров — это то первое, что зарождается после прочтения вещи, или даже еще во время прочтения ее. То, что мы не можем еще высказать словами, и даже то, чего мы в себе еще и не подозреваем. Кстати сказать, и не следует стараться вытаскивать эмбрион раньше времени на свет божий. Вытащишь — убьешь. Он сам проявит себя, — в процессе исканий и проб.

Как же определить момент его зарождения? И как помочь ему развиваться? Повторяю еще раз: эмбрион актера не есть какой-то образ, который появляется в моем воображении, как что-то вне меня находящееся (как образ, который мне надо потом скопировать), эмбрион актера — это предчувствие нового «я».

Но не думайте, что это новое «я» так вас целиком и захватит. Его, вполне сложившегося, еще нет. Есть только предчувствие: зародыш, эмбрион.

И теперь забота, как бы помочь ему вырасти и реализоваться.

Теоретически этот вопрос пока еще не разрешимый, а практически — он решается как нельзя проще.

<...> Дайте ход всем этим росткам, больше ничего и не требуется. Пошли мысли? — Пусть идут. Возникли чувства, ощущения? — Не мешайте им, пусть появляются потребности, неосознанные влечения, не стесняйте их.

Вырываются разные мелкие автоматические движения? — Дайте им полную свободу. Целиком отдайте себя на волю решительно всего, что есть в вас и что просится из вас.

В эмбрионе заключено все. Все художественное произведение, с его содержанием и формой. А также и со всеми установленными и не установленными «элементами» кусками, задачами, сверхзадачей, сквозным действием, ритмом и чем только хотите!

<,..> Если начать в нем копать, растаскивать его на частички, поранишь или совсем убьешь.

Отдайтесь с полным доверием, без колебаний и сомнений. В этом один из величайших секретов нашей «техники».

Собственно говоря, та «техника», которая сейчас описывается, кажется повторением: в главах о «начале», о «непроизвольных движениях» и некоторых других это, как будто, было уже описано... Да... только там не было еще сказано этого многозначительного слова — эмбрион. Теперь, когда оно сказано, творческий процесс становится совсем понятным. А то, в самом деле, откуда что берется? Почему? <...>

Некоторым ничего не надо. После сказанного текста (сказанного в этюде или прочитанного в пьесе) начинается сама собой жизнь, ну и конечно, все ясно. Они отдаются этой жизни.

А попадают и дотошные: им необходимо узнать все досконально, найти всему название, прилепить ярлык.

Так что же все-таки это, что сразу «появляется»? Сквозное действие? Сверхзадача? Идея? Образ?

А аналитики разлагатели? Уж откуда это у них? Благоприобретенное или собственное природное? Может быть, они больше исследователи, чем актеры? Ну уж коль занимаешься с ними, отвести их от этого разлагательства необходимо и, хоть и не следовало бы, вредно теоретизировать при обучении, но приходится сказать: не сквозное действие, не сверхзадача и т. д. появляется сразу, а эмбрион.

В нем — все, все сразу.

Вся сила органической жизни на сцене заложена в эмбрионе. Надо позаботиться о том, чтобы появился эмбрион, и не мешать ему действовать. Если же не появилось, не пробудилось, если, так сказать, анархия, значит — эмбрион уничтожили.

Ну, хорошо. Допустим, от неумения или от неверностей школы мы уничтожили эмбрион. А если его вообще не было?

Вот мы и подошли — это, собственно говоря, самый существенный вопрос и есть, вопрос возникновения эмбриона.

Тут тоже можно было бы без конца теоретизировать, но практика отвечает на этот вопрос гораздо проще.

Если вы сейчас перестанете читать эту книгу и отложите ее в сторону, дадите себе полную свободу, то начнется ваша личная жизнь; если книга вас утомила и не нашла отклика в вашей душе, то вы станете думать о том, что вас действительно интересует. Если же она задела вас за живое, вы будете пересматривать ваш личный опыт в свете новых мыслей, уловленных вами из книги.

Словом, она все-таки будет идти — ваша личная индивидуальная жизнь.

Творчество это не только ваша личная индивидуальная жизнь. Это создание чего-то нового.

Чтобы зародился эмбрион, как уже было сказано, должны встретиться две силы: мое личное «я» (с моей прошедшей и настоящей жизнью) и «материал» со стороны (текст автора, партнер и проч.).

Они встретятся, сольются, произойдет взаимодействие, и возникнет зародыш.

Итак, для возникновения зародыша необходимы эти две силы.

И эти силы всегда есть.

Всегда есть мое личное «я», всегда есть авторский текст и партнер.

...И все-таки, может быть скажете вы не без ехидства, не всегда происходит зарождение!

И всегда, — скажу я, — происходит зарождение! Но вы прозевываете. А прозевываете потому, что совсем не так представляете себе эмбрион, как должно. Эмбрион это — уже действие, уже проявление, уже — жизнь. Нет смысла повторять - это описано неоднократно и особенно обстоятельно в главе «О начале» («как все проявляется само собой», туда вас и возвращаю)*.

Уничтожить эмбрион очень не трудно, вначале в нем нет никакой защитной силы, достаточно наступить ногой на любой росток и все, для него все кончено. Но дайте ростку время, и он расщепит надвое скалу, из трещины которой он показался, а пройдут годы — и вырастет такой гигант, что ни вдвоем, ни вдесятером вы и не шелохнете его.

То же и в психической жизни: поступок, даже случайное прикосновение вырастает в губительный порок. Неясные, вначале, страсть и мысль, развившись, приводят людей на костер.

Такова сила эмбриона на вершине его развития, и такова слабость его вначале.

* Т. 2. «Искусство жить на сцене». Вторая часть, гл. 7. Третья часть, гл. 13. — Ред.

В работе с большинством актеров неизбежно приходится находить все-таки «линию», не ждать, что она появится, а разыскивать ее и строить по ней. Почему? Потому, что эмбрион бывает уничтожен с самого начала. Петров остается, а Степанова в Петрове нет, если он и был, так выветрился. Степанова теперь можно только рассматривать со стороны. Рассматривать и соображать: как бы он мог тут поступить? И подбирать сценку к сценке, кусок к куску, и, найдя подходящее, — фиксировать.

Толстой (пиши как пишется):

Когда дело касается материала, переделать который трудно или даже невозможно, как, например, камень, мрамор, даже картину, нарисованную на полотне, я не говорю о целом здании, воздвигнутом из камня, железа и дерева, — каком-нибудь соборе, — в этих случаях начинать постройку с одним эмбрионом дело рискованное. Скульптор, архитектор и живописец делают предварительно массу набросков, эскизов, и только когда этот предварительный период закончен, приступают к самому произведению.

У нас, у актеров, репетиции являются набросками и пробами. Нам нечего бояться делать неверные шаги, наоборот, только через эти неверности и можно иной раз прийти к верному. Интересно, что такой режиссер как Станиславский говорил неоднократно, что «то, что приходит сначала и сразу — никогда не бывает верно и хорошо; надо сделать десяток неверных построений, чтобы, в конце концов, добраться до верного».

Если десяток неверностей необходим каждому художнику, то не менее он необходим и актеру. Не понимать этого — значит, не понимать сущности творчества актера. А требовать от него сразу окончательного результата, «верного» — значит, требовать слишком малого.

Может показаться противоречивым: как это — то появляется эмбрион, в нем все верно, только отдайся ему, то Станиславский говорит, что все, что происходит сразу, — никогда не верно. Противоречие!

Никакого противоречия нет. Эмбрион — это семя растения, из которого, при благоприятных условиях, вырастет само растение никогда внешне не похожее на свое семя. Но оно — порождение этого семени.

С камнем архитектора неудобно возиться, да и сам он (камень) ничего и не прибавит, кроме того, что мы о нем знаем: тяжесть, крепость, цвет... Актер же весь неожиданность; и что он чувствует от тех или иных обстоятельств, нам не может быть известно.

Эмбрион надо ловить, иначе он исчезнет.

Когда вы что-то прочли, и это вас тронуло, то возник эмбрион. Возник и исчез. И каждая реакция может быть эмбрионом.

- Как? Каждая? Но почему же так мало художественных произведений?

- А разве из каждого яйца обязательно выходит курица? Или из каждой шишки вырастает ель или сосна? Или из каждой икринки — рыба?

Большинство пропадает.

Так и с нашими идеями-эмбрионами.

Вот, главным образом, почему все писатели всегда имеют с собой записную книжку, куда и вносят немедленно всякую мысль, которая пришла в голову, всякий факт, который, им кажется, имеет интересное значение. Вот почему Леонардо не расставался со своей памятной книжкой, куда он зарисовывал все, что казалось ему примечательным, и записывал всякое новое приходящее ему в голову соображение.

Если хоть немного прозевать, не записать, понадеяться на свою память, — оно и улетит бесследно.

И не только потому, что «память плохая», мысль вы можете и помнить, но когда ее спустя некоторое время попытаетесь записать, то окажется, что она что-то потеряла в своем содержании: стала бледной, скучной, безжизненной.

Почему? Да очень просто: был эмбрион, зародыш целой новой творческой идеи. Надо было ухватиться за кончик нитки, потянуть и перемотать весь клубок скрытых мыслей и чувств сюда, в новый моток, для всех видимый и объективный. Надо было дать эмбриону немедленно развиваться. Не дали. Он и умер. Осталась одна мертвая протокольная мысль или выцветшее воспоминание -шелуха от эмбриона.

Крупные писатели, поэты, художники это хорошо знали, они ловили драгоценные эмбрионы, не позволяя им ускользнуть.

Известен такой случай. К Гёте пришел сам герцог Веймарский. Вдруг, среди разговора, Гёте встал, извинился и вышел. Ему нужно было записать мелькнувшую мысль. Герцог вынужден был ждать и коротать время в одиночестве.

Если не дать ходу, если не дать свободно воплотиться, эмбрион пропадает бесследно. Но и этого мало. Эмбрион, уже достаточно развившийся и наполовину воплощенный, умирает, если пропустить время и отложить его полное воплощение (Пушкин, Сцена у фонтана).

Есть и еще: какая-то бессознательная целомудренность. Она и не позволяет говорить о своей картине, о своей повести, о своей роли.

Расскажешь, и как будто что-то потерял. Расскажешь и выпустишь какой-то заряд. Расскажешь и уже не можешь, не хочешь ни играть, ни писать, ни рисовать.

У этого явления свои законы, и в ближайших книгах об этом будет подробно.

В работе над отрывком и ролью:

Непременно сюда же, к эмбриону, присоединить и «встречу мыслей».

«Встреча мыслей» и есть момент оплодотворения яйцеклетки сперматозоидом.

Верный эмбрион режиссера вырастает из соприкосновения автора, его и труппы. Без этого неминуемы ошибки.

А еще: режиссер приходит с готовым планом. Все решено и подписано: и образы, и толкования, и мизансцены. Как тут быть? «И даль свободного романа...»

Или прочитаешь роль, а она — дрянь. Никакого эмбриона не зародилось, кинул бы ее в печку — самое ей там место!

Изучение материала. Пушкин изучал пугачевщину, а родилась «Капитанская дочка».

Эмбрион художественного произведения (то есть и формы и содержания). Тайна формы

От содержания к форме или от формы к содержанию?

Пушкин вдохновенно писал свои стихи, а потом поправлял, переделывал, перемарывал. Искал ли он форму?

Актер репетирует, я смотрю, и по ничтожным движениям, по мелькнувшей по лицу тени я угадываю, куда его «потянуло» — только он не осмелился себя пустить. Я останавливаю и показываю, как нужно бы вести дальше. Откуда это у меня? Я чувствую форму? Нет, я зорким глазом увидел намеки на начавшееся движение у актера и угадал по нему, как должна дальше развернуться сцена. Я угадал форму, которая уже намечается у актера, хоть он того и не подозревает.

Остановишь его и спросишь: скажите, вот после этих слов вас потянуло встать, пойти туда-то или сделать то-то — почему вы себя удержали? Актер замрет на секунду от неожиданности, страшно обрадуется: да, да, верно! Это было! Как вы узнали?

Он сам, оказывается, и не заметил. И сейчас ему нужно сделать большое усилие, чтобы вспомнить: было или нет.

Вот это слабое, почти незаметное движение есть хрупкий, слабый росток той формы, которая намечается и которая будет.

Человеку 50 лет. Та форма, какая у него сейчас — его тело — существовала в нем 25-летнем. Она же была и в пятилетнем, и в пятимесячном, и, наконец, в только что оплодотворенном яйце в утробе матери.

Очень важно уяснить для себя, что форма будущего уже есть в яйце. Как будущее гигантское дерево все уже заключено в зерне.

И дело в том, на какую почву упадет это зерно (а, может быть, и это уже «заключено» в нем).

«Каков ты есть, таким и должен быть...
И от себя уйти никак не можешь!
...Так изрекли сивиллы и пророки...
И формы жизненной не сокрушить на части
Ни времени и ни единой власти!..»
(Гёте)

Переделка и перекройка своих произведений Пушкиным — есть только высвобождение и выведение на свет того ростка, который во мгновение ока «выстреливает из земли» в минуту вдохновения. В нем — пред существует уже все содержание и вся форма.

Процесс переделки, перекройки и вообще работы над произведением не есть искание какой-то формы, а освобождение той, которая предчувствуется. Это появление на свет и выращивание зародыша, эмбриона, который уже существует. Как показывает практика, дело это не легкое и редко удается до конца.

Л. Н. Толстой пишет в своем дневнике о работе над рассказом «Набег»: «Писал целый день описание войны. Всё сатирическое не нравится мне, а так <как> всё было в сатирическом духе, то всё нужно переделывать».

Дневник 30 ноября 1852 г.⁴³

О работе над темой декабрьского восстания: «Молюсь богу, чтобы он позволил мне сделать хоть приблизительно то, что я хочу».

1878 г. Письмо к А. А. Толстой 44.

И еще — о работе над «Воскресением»: «Я теперь совсем здоров и очень деятельно занимаюсь "Воскресением". Удивляюсь, как я мог так скверно написать то, что было написано. Надеюсь, что теперь оно получит более приличный вид».

1898 г. Письмо к Г. А. Русанову 45.

Этот процесс творческих родов и выращивания своего дитяти, процесс переделки, перекройки и доработки, само собой разумеется, не есть только процесс усовершенствования и изощрения формы. За каждой новой формой скрыто ведь новое содержание. Значит, «примеривая» ту или иную форму, поэт примеривает и более или менее отличное от первоначального содержание. Другими словами, работая как бы над формой, в сущности, он все время работает над содержанием, видоизменяет, улучшает, уточняет его.

Написать «по первому разу» — это только приблизительно записать то, что должно быть. Записать, чтобы не забыть. (Это — о том, но еще не то.)

Это только попытка ухватить зародыш, эмбрион. Попытка наспех записать его.

Что такое эмбрион по отношению к форме и содержанию? То чудесное взаимодействие между формой и содержанием, о котором говорилось несколько страниц назад.

Эмбрион постановщика

Может быть и другое. Актер репетирует, я смотрю. Что он чувствует, куда его «тянет» и толкает его скромная фантазия, мне не интересно. Я слышу захватывающие слова, вижу волнующую меня декорацию художника, то и другое будоражит мою режиссерскую творческую фантазию, мне рисуются картины, люди, их жизнь — и я, как на бумаге художник, делаю на сцене свои наброски, расставляя как мне нужно артистов и заставляя их играть то, что представляется моей фантазии. Потом я буду это развивать, доделывать. Если актер угадает меня и будет подбавлять от себя подходящий материал — спасибо, если же нет — пускай, мне это не важно, лишь бы делал то, что мне нужно. Если актер талантлив и индивидуален, он мне может даже и помешать, — зачем мне чужое творчество? Пусть оно и не плохое, но ведь не мое! Для меня оно не верно, меня оно не увлекает.

Это режиссер, про которого обычно говорят: он прекрасно чувствует форму.

Форма, которую он чувствует, не зависима от того, волнует ли она актера и по силам ли она ему, и, значит, верна ли она при данных обстоятельствах.

Это творчество специфически постановочно-режиссерское.

У такого режиссера есть свой эмбрион, его он и хочет вывести на свет.

Считаться с особенностями актерского материала для него настоящая мука. Такие режиссеры в наиболее трудные минуты своей деятельности с великой тоской восклицают: «Ах, почему актер не марионетка! Какие прекрасные спектакли можно было бы ставить!»

Плохие режиссеры этого типа ограничиваются внешней дрессировкой актеров.

Те же, что получше, пытаются оживить актера, увлечь его, сделать его правдоподобным.

Хороший, послушный и тренированный коллектив выполняет с честью задания режиссера. Театр делает свое дело и... даже похож, как будто, на творческий.

Механика и техника творческого созидания

Механика создания художественного (или научного) произведения заключается:

1. В восприятии своей или чужой идеи, мелькнувшей иногда, как молния или как отдаленный неясный звук или шорох.

Идея эта может быть эмбрионом, т. е. зародышем со своей уже существующей, хотя еще и не ясной и, как будто, примитивной формой.

Может быть обрывком формы, по которому я могу догадываться о содержании, — как ветка цветущей вишни, влезавшей в окно, у Чехова, как кость мамонта у Кювье.

Следует подчеркнуть, что вначале воспринимается не содержание, а идея или эмбрион. Что же касается обрывка формы, он наталкивает тоже не на форму и содержание, а именно на эмбрион.

2. В оформлении идеи, в реализации ее.

В редких случаях первоначальная идея ясна, отчетлива (и недостижима только в реализации) как «явление» мадонны Рафаэлю. Чаще — она туманна, бесформенна и только притягательна какими-то еще не выясненными возможностями. Она манит, как неясный зовущий огонек, звук, запах.

И тогда, только во время работы, она постепенно раскрывается, приближается и расцветает. Часто она настолько изменяется, модифицируется, что в конечном виде так не похожа на саму себя, как дуб на породивший его желудь. Так и должно быть.

В связи с такой механикой и техника должна делиться на технику восприятия идеи (или эмбриона) и технику реализации, выявления ее.

Почему так долго готовят спектакль художники — режиссеры и актеры?

Почему переделывают, меняют, отказываются от того, что утверждали в начале?

Неумение?

Станиславский как-то сказал: «Первое, что приходит в голову, никогда не верно, только переделав несколько раз, можно найти то, что должно тут быть».

Почему Леонардо 17 лет пишет Монну Лизу, а Гоголь 8 лет «Мертвые души»?

Неумение?

Черновики Пушкина говорят о невероятной кропотливой работе, все перемарано, перечеркнуто, опять зачеркнуто и опять, и опять...

Наши профессиональные «производственные установки» не принимают во внимание, что не переделывать нельзя — это свидетельствует о бедности художественных критериев, фантазии или, вернее всего, об установленном шаблоне. О потере художественного чутья.

Конечно, практически нельзя готовить вещь несколько лет, но ляпать ее сразу по намеченному плану — это тупость.

Когда архитектор строит здание, и к концу видит, что можно сделать лучше, конечно, разрушать здание не стоит,

но переделать спектакль, это не здание разрушать.
Здесь живой текучий материал, а не камни, бетон и тысячепудовые стены.

Впихивание так называемого «содержания» в новую занятную форму, т. е. полное пренебрежение к содержанию и эмбриону

Эмбрион художественного произведения, его восприятие и осуществление у исполнителя.

Исполнитель должен угадать эмбрион и дать ему воплощение в новом виде искусства.

Драматургический эмбрион переходит в драматический. Композиторский — в артистический, музыкальный.

Ложка дегтя портит бочку меда, что же делается, если туда целое ведро вкатили? И это видишь каждый день, всюду.

Искание эмбриона — редкость. Чаще технически выполняют бойко и машинно форму, присоединяя видимость волнения. Или насильно вылупят мнимое содержание и преподносят его нарочито грубо.

Художник-исполнитель — режиссер, актер, чтец, певец, музыкант — больше всего на свете должен заботиться о том, чтобы уловить этот эмбрион.

Только тут начинается слияние двух художественных сил и одна оплодотворит и поддержит другую.

Если автор, прослушав или просмотрев исполнение, скажет: «Вот именно, именно это я и хотел написать! Только у меня ничего, как следует, не вышло, одни намеки, я недоволен, а вы!.. Вы сделали не только то, о чем мне мечталось, но даже больше. Вы вскрыли даже то, о чем я и боялся мечтать!»

Если автор скажет так, это, в сущности, единственный стоящий исход. Достойный двух художников.

В наше время халтур и спешного «производства» мало кто об этом заботится, — когда тут!

Вникать! Да еще до эмбриона, до зародыша! Уж очень все это тонко — некогда!

Надо проще и, главное, поскорее. Выполнил бойко и механично форму, не перепутал нигде, не наврал, да еще умудрился кое-где присоединить видимость волнения, вот и хорошо: артист и мастер.

Да это еще ничего — правда, бездарная форма... правда, труп, но все-таки труп того существа, какое было создано автором. Бывает и хуже.

Берут произведение искусства и, не заботясь о его скрытых достоинствах, ради которых оно и на свет-то создано, пускают его в ход для своих, самых примитивных целей.

Надо кого-нибудь для вразумления или, скажем, для эффекта покрепче по голове ударить — выхватывается из футляра скрипка и превращается в таких руках в дубинку. Можно, конечно. Только изобретательность ли это? В лучшем случае, мол-сет быть, просто невежество, а во всех остальных — преступление.

Раньше такие вещи по невежеству проделывались в глухой провинции: брали Шекспира, Бетховена, Чайковского и раскомаривали так, что чертям тошно.

Сейчас это поощряется, считается достижением в самой Москве. Хорошо, что великие произведения записаны, — а то беда, — одни бы щепки от некоторых скрипок остались.

Почему все это?

Очень просто. Чрезвычайно просто. Проще простого — легче!

Белинский в какой-то из своих статей, кажется, «Уголино», указывает на разницу между произведением поэтическим и произведением художественным.

Поэтическое — не живописует, оно передает мысль, передает чувство, передает устремление. Такое состояние души может посетить разных людей, — оно безлично. Можно менять костюмы, обстановку, время, оно ко всем подойдет, не подходя ни к кому до конца и конкретно. Язык отвлеченной мысли, отвлеченного чувства и воли.

Художественное произведение живописует, создает не отвлеченных, а живых, подлинных людей своего времени, места и обстоятельств, и то, что они так конкретны и подлинны, это-то и дает им жизненность, убедительность, правду и понятность на вечные времена. В этих произведениях форма (конкретна?).

Попробуйте-ка войти в психологию того Гамлета, какой написан Шекспиром: принц... да еще датский... то да се...

А если всю трагедию поставить по-современному: во фраках, в пиджаках, Офелия — с короткими волосами (это ничего, что — цитата).

Отец Гамлета — в генеральской форме (слова о латах можно вычеркнуть или так проговорить, что их никто и не разберет).

Чем не открытие? Гамлет из «тьмы веков» приближен к современности! (Это было сделано несколько лет назад на Западе. Да предполагалось и у нас в одном из театров.)

Но это ничего: все искупается новизной формы и занятностью спектакля.

Есть такие трафареты для фотографий: цветок, а сердцевина пустая, и в это пустое место впечатывается лицо. Скажем, ваше лицо, а из него во все стороны лепестки анютиных глазок, — разве плохо?

Коля розан,
Коля — цвет,
Скажи, любишь
Или нет?!

Об «Эмбрионе» и «Зерне»

Зерно Немировича, которое он так легко определил словами (зерно «Врагов» — будто бы — «Вражда классов»), не имеет ничего общего с эмбрионом. Эмбрион словами неопределим.

У Немировича зерно равнозначно или заглавию пьесы, как во «Врагах», или самой теме пьесы. То же и в роли: зерном может быть «обманутый муле».

— Ах, это я знаю... — вырвалось недавно на одном таком уроке у ученика.

— Что вы знаете?

— Это я читал... слышал... Это — «зерно».

— Ну, расскажите, где и что вы читали или слышали. Может быть, это действительно одно и то же.

— В одном театральном журнале, не помню уж в каком... Так сказано, что для работы над ролью непременно надо сначала найти «сквозное действие» и «зерно».

«Сквозное действие» — это главное действие, это действие, которым человек занят во все продолжение пьесы. Все остальные действия вытекают из этого сквозного главного действия.

А «зерно», это — какой он. Каково его внутреннее содержание, его душевное состояние, каковы его основные качества, особенности.

— Ну, какой-нибудь пример.

— Сразу не знаю, не помню. От актеров я часто слышал это слово: зерно роли, зерно пьесы. Они говорят: я играл не то зерно, а режиссер мне подсказал другое, и теперь все стало хорошо.

— Ну, все-таки, пример какой-нибудь.

— Да вот, я читал, что в одном театре режиссер давал, например, такое разъяснение. Ставились «Враги» Горького. Когда младший режиссер сдавал пьесу, старший сказал ему: «У вас не то зерно пьесы. Здесь зерно — "вражда классов", а у вас что-то мало понятное...» Или в пьесе «Анна Каренина», актеру, репетирующему Каренина, режиссер сказал: «Вы играете зерно — "обманутый муж", а надо — "бюрократическая машина"». Актер поправился, и роль пошла.

— Может быть, вы знаете еще примеры «зерна»?

— (Примеры):

Ежегодник Московского Художественного театра. 1943 год

С. 154. Немирович: «И вот я ставлю первый вопрос: в чем зерно спектакля, какая идея его пронизывает? Мечта, мечтатели, мечта и действительность. И — тоска: тоска по лучшей жизни. И еще нечто очень важное, что создает драматическую коллизию — это чувство долга. Даже долга, как необходимости жить. Вот где нужно искать зерно».

С. 266. Немирович: «"Зерно" Вожеватова — "мне все удастся". Однако это не удача игрока. Он осторожен, коммерчески осторожен. Он негоциант с ног до головы, но удачлив».

«Зерно Карандышева — зависть. Он снедаем завистью. Это жалко и мерзко.

Зерно Огудаловой — барыня с расчетом».

С. 278. Немирович о «Грозе»: «Зерно пьесы — гроза, как выражение предрассудка».

С. 355. Немирович: «Вот одно из самых ярких и легко понимаемых зерен спектакля: "Враги" Горького. Зерно крепко, четко, уже в самом названии пьесы... Но все участвующие в спектакле должны быть охвачены сильнейшим чувством враждебности двух лагерей».

С. 357. О «Трех сестрах»: «Схватить сущность этого зерна — "тоска по лучшей жизни" — вовсе не так легко. Опять-таки легко понять это разумом, но охватить это в личных переживаниях, — для этого нужны были и усилия и настойчивость.

Приходилось все время повторять актерам: не верьте, что вы полностью уже прониклись этим чувством. Давайте поговорим, что это такое — тоска по лучшей жизни?..»

С. 358. Об «Анне Карениной»: «Какое зерно в нашей постановке? Страсть, всесокрушающая страсть, страсть, ломающая все устои, основы общественные, семейные; страсть, как пожар, охватившая Анну и Вронского, страсть, которая не приведет ни в коем случае к хорошему концу и пожрет самое себя. Это основное зерно для двух главных исполнителей, а для всех остальных — отношение к этой страсти. <...>

"Воскресение" Толстого. Здесь я опять-таки шел от зерна, на которое указывает само название романа».

— Судя по вашим примерам, практика театрального дела показывает, что верно определить зерно роли или пьесы, называть его удачным, выразительным словом — это установить главное, основное в роли, найти ее суть.

В особенности если эта суть сама собой не дается актеру, если он ее не чувствует. Тогда подсказ этой сути сразу направляет актера на верный путь.

Не кажется ли вам только, что сравнивать основное душевное содержание роли, ее суть, с зерном едва ли будет верно.

Роль - это или законченное, завершенное произведение, или еще только растущее. Если продолжить наше уподобление (помните?), то роль — это дуб, а зерно дуба — желудь.

И когда режиссер говорит актеру: вы играете зерно — «обманутый муж», а надо играть зерно — «Бюрократическая машина», то он, собственно говоря, определяет так: «вы играете березу, а надо — дуб. По-видимому, у вас заброшено зерно "березы", потому что получилась именно береза, а нужно — зерно "дуба". Береза здесь не нужна...»

Мы в этюдах забрасываем не образ, не эмоцию, а только голый текст. В этом тексте может быть и «зерно», т. е. нечто сформировавшееся, законченное микрообразование, но забрасываем мы только материал для «зерна».

«Зерно» надо опускать внутрь себя, а прорастет из него уже только то, что должно прорасти. Во время роста можно помогать, но помогать естественному развитию. Если сейчас режиссеры и актеры все это опошлили и упростили, доведя сложный и скрытый процесс до обозначения «темы» и «вывески», — это обычное снижение сложности посредственностью. А по сути дела, это опускание зерна внутрь себя, — это ведь задание] Задание, которое совершается в наших этюдах, когда мы задаем себе текст. Задание не образа, а зерна (эмбриона). Потому, очевидно, и потребовалось ввести слово «зерно», а не ограничиваться словом «образ».

Говорят: он играет образ такого-то... Как этот образ возник у него?

Или потому, что «образ» составлен, состряпан, «выстроен» из мелких, «найденных», состряпанных деталей и подробностей — это одно.

Или потому, что заброшено им такое именно зерно, что из него и получился такой образ, вырос из него естественно.

И так же, как нельзя обнаруживать зародыша, иначе он умрет, так же нельзя и называть эмбрион роли. Вернее, назвать, конечно, можно, — только назвать, это еще не есть способ «зародить», а, тем более, пробудить к жизни. Или утвердить. Это, скорее, — расковырять.

Впрочем, если давать название роли, выделять ее главные качества — это не повредит, это нужно. Только какое же это зерно роли!

Недаром Станиславский употреблял это слово в начале появления его в практике театра, а потом никогда и не пользовался им, потому что называть его нельзя, а назовешь — извратишь. Да словом-то и не определишь его.

Главное в роли, конечно, нужно. Плюшкин — скряга. Скупой Рыцарь — скупой, жадный к деньгам... Но какое же это зерно!

Желудь — это, действительно, зерно. Зерно дуба. Только ведь выросшее из зерна никогда не бывает похоже на зерно и никогда даже не напоминает зерна.

А у вас (в примерах, которые вы приводили) что-то получается совсем не так. У вас это — заглавие. Тема. Название основного душевного состояния. В лучшем случае название ядра, сердцевины этого человека...

У вас это — надпись над ролью, ее вывеска. Вывеска для зрителя: вот что нужно играть, вот о чем нельзя забыть, вот что главное, что должно быть ясно для зрителя в этой роли.

У Станиславского — «Я — есмь». У Немировича — «зерно».

Назвал одним словом зерно роли и, значит, все определил, теперь будешь без ошибок репетировать.

Не надо ли историю всего этого слова?

Вначале зерно имело смысл того же зерна, что и у Чайковского, а потом, постепенно, оно стало упрощаться и дошло, через «ядро» и «сердцевину», прямо к «теме», к «заглавию», к «характеристике»...

Вы чего хотите? Чтобы из зерна выросло что полагается? Или пустить его в обиход без всякого дальнейшего прорастания! Вырастить из яйца курицу? Или сделать из него гоголь-моголь?

Вывеска роли... Хорошо, если вывеска полностью соответствует картине (ее сути), а если вывеска - только предупреждение: «се лев, а не собака».

Глава 9

СИНТЕЗ И ОБХВАТ

«О сквозном действии»

Возьмем жизнь любого человека, всю ее можно рассматривать, как ряд случайностей, но можно в ней видеть и одно целое.

Скажу хотя бы о себе — встреча с Сулержицким на борьбе, не есть ли случай? Что Станиславскому нужен был гимнаст для сына и сюда попал я, не случай? И ведь встреча с Сулержицким повлекла за собой очень много дальнейшего: Поль, Меркуров, Георгий Иванович Гартман, Ухтомский и еще, чего-чего только нет.

Если же припомнить, что все это идет от спорта, Петлясинского, Лебедева, то еще удивительнее...

Вот и в пьесе надо уловить внутреннюю связь, а не случайность, эта внутренняя связь и будет основная веревочка — сквозное действие.

Я хочу (может быть, бессознательно) — у меня есть внутренний заряд — мое неосознанное устремление, и вот встречаются люди, которые, не зная сами того, «служат» мне, повинуюсь моим затаенным планам (если хотите, можно сказать, повинуюсь плану моей судьбы). Я сам чувствую, как по щучьему велению подворачиваются люди и обстоятельства. А Мильфорд прямо дает рецепт умело «ждать».

С другой стороны, я чувствую, как сам являюсь пешкой и являюсь для кого-то, говорю для кого-то. Мое знакомство с Григорьевым не есть ли случай, где я играл всецело пассивную роль, роль передатчика. Романовская, Игорь и много других более или менее разительных.

И вот в пьесе есть люди, управляющие пьесой, а есть, в данном случае, пассивные. Они могут быть сильнее основных действующих лиц, интереснее, но в данном сцеплении обстоятельств они пассивны, они повинуются сквозным силам, сквозному действию пьесы. Оно их связывает, только через него они имеют право появляться на сцене. Только оно создает то, что называется ансамблем. Ансамбль — это не есть нечто выдуманное, это необходимая сила жизни.

Двигателем, центром пьесы может быть человек, но может быть и целое течение, например революционная волна. Правда, это целое течение иногда может идти только об руку с человеком и служить ему.

«Сквозное действие» и «сверхзадача». Как путь к синтезу

Первая попытка при помощи «сквозного действия» перейти к синтезу

Всякий, за исключением только особо одаренных людей, способен познать какую бы то ни было науку, какой бы то ни было предмет только в тех пределах, в каких он принял их.

Что же касается посредственности, в огромном своем большинстве она принимает в себя значительно меньше того, что ей дают, и усваивает не до конца.

За этим идет более или менее удачное использование приобретенного.

Одаренность поступает иначе. Во-первых, она старается постигнуть предмет до конца, до самой его сущности. Не только то, что ей преподают, но и дальше. Во вторых, постижение она признает только реальное — в практике. И вот тут-то, когда она пытается постигнуть предмет в совершенстве, и теоретически и практически, тут-то она неминуемо переходит за грани того, что ей преподавали и что она усвоила. Она делает невольно еще шаг дальше.

И, таким образом, происходит странное парадоксальное явление: желая до конца постичь свою область и укрепиться в ней, человек вопреки своим намерениям вступает в новую неизведанную область.

Так низшая математика перешла в высшую, и химия вступила в область физики. То же происходит и в искусстве.

То же произошло и в нашем искусстве при разработке так называемого «сквозного действия». Разница только в том, что здесь сам художник-изобретатель превзошел свое собственное изобретение. И вышел за грани, положенные им самим.

Когда Станиславский, приспособляясь к слабостям эмоционально-рассудочных актеров, шел по пути непрерывного анализа, в конце концов (грубо говоря) он оказывался перед зарезанной, убитой пьесой, перед зарезанной, убитой ролью, и он, как никто, конечно, понял неловкость своего положения.

Где же роль? Где же пьеса? Все превратилось в какие-то независимые друг от друга обрывки. А когда-то, в самом начале, роль предчувствовалась как нечто одно.

И вот он снова прочитывает пьесу, он старается вспомнить свое первое впечатление от нее, которое совсем померкло и стерлось. Он задает вопрос — что же в ней главное, основное?

(Как задача переходит в сверхзадачу, как действие переходит в сквозное действие. Действую, а зачем?)

И видит, что пьеса имеет свою собственную мысль, у нее своя собственная задача. Все остальные задачи входят в эту главную, как кирпичики, из которых создается, в конце концов, здание.

«Борис Годунов» — в чем главная мысль пьесы?

«...ничто не может нас
Среди мирских печалей успокоить;
Ничто, ничто... едина разве совесть.
Так, здравая, она восторжествует
Над злобою, над темной клеветою.
Но если в ней единое пятно,
Единое случайно завелось,
Тогда — беда! Как язвой моровой
Душа сгорит, нальется сердце ядом,
Как молотком, стучит в ушах упрек,
И вес тошнит, и голова кружится,
И мальчики кровавые в глазах...
И рад бежать, да некуда... ужасно!
Да, жалок тот, в ком совесть не чиста».

Вот главная мысль всей пьесы, вот задача всей пьесы, вот задача над всеми другими задачами — сверхзадача пьесы.

Как только ее проморгашь, так вся постройка пошла вкривь и вкось.

Каждая роль служит постройке этого сложного здания, и каждая роль выполняет свою специальную, особую задачу в этой постройке.

Что же такое роль (если взять ее отдельно от пьесы)?

Роль — это вся жизнь действующего лица, цельная, неделимая, начиная с первых дней его существования, кончая последним вздохом.

Автор показывает только одну какую-нибудь ее часть, иногда год, иногда неделю, день, а иногда только час.

От этого ничего не изменяется. Один день жизни Чацкого есть день выхваченный, вырезанный из его жизни. Это день, который мы видим, а дни и годы, которые были до и будут после этого дня, мы хоть и не видим, но они существуют. Так же, как существуют мои и ваши дни и часы до и после того, как я пишу, а вы читаете эти страницы. Ваше чтение, а мое письмо есть только один из эпизодов нашей многосложной долгой жизни.

Поэтому, если мы хотим, чтобы наша роль, которую мы играем в пьесе, была более или менее живой и правдивой, мы должны знать, чувствовать и ощущать в себе всю жизнь действующего лица в целом.

Эмоционально-рассудочный художник это знает. И для того, чтобы почувствовать и ощутить всю жизнь, прибегает к приему, подходящему его эмоционально-рассудочной природе.

Жизнь, как ему представляется, состоит из влечений, желаний, решений, действий... И он рассуждает дальше так: у каждого человека, кроме мелких желаний, задач и действий, существует и главная задача всей его жизни — «сверхзадача», и главное действие всей жизни — «сквозное действие».

Какова, например, сверхзадача всей жизни Бориса Годунова? Достичь власти? Пожалуй, что так и есть.

Еще в детстве, играя с мальчишками в бабки, он, вероятно, был коноводом и хитрым законодателем всей уличной ватаги. Еще в юности он сдерживал порывы своих страстей и выбрал жену по расчету... И до последнего вздоха, неотступно, постоянно, неуклонно — власть, власть, власть! Вот чего хочет он во что бы то ни стало, вот что затмевает у него все остальное. Вот задача над всеми задачами его жизни. А, вернее сказать, вот задача, которая порождает все другие задачи.

Одного надо испугать, другого подкупить, третьего приласкать, четвертому польстить, пятого убрать с дороги, и так без конца, все для того, чтобы укрепить и увеличить свою власть.

Как будто бы с самых ранних лет сидит в его глубине мотор и вертится, вертится... вырабатывая одну и ту же энергию — волю к власти.

И эта воля действует непрерывно, неусыпно, неустанно... Она действует через всю жизнь, через каждый поступок. Она проходит незримо через все его мысли и дела.

Вот главное, что он делает в жизни, вот главное его действие, сквозное действие всей жизни: достижение власти.

Как же пользуется эмоционально-рассудочный режиссер (и актер) этой находкой?

Он предлагает вот что: давайте пересмотрим с этой точки зрения всю роль по кусочкам, давайте «пронижем» каждый кусочек этим сквозным действием, давайте задачу каждого маленького, среднего или большого куса согласуем с главной задачей роли, со сверхзадачей ее — «хочу власти».

Это нанизывание разрозненных действенных кусков на одно «сквозное действие» изобретателю показалось похожим на нанизывание рассыпанных и разрозненных по столу бусинок, Бусинки голубые, белые, красные, продолговатые, гладкие, граненые... Все рассыпаны без толка, без порядка...

Беру бусинку за бусинкой в том порядке, в каком следует, нанизываю на общую нитку, и вместо беспорядочной кучи, получилось красивое ожерелье.

Однако при таком подходе к роли самого главного все-таки не получалось. Роль тщательно просматривалась с точки зрения сверхзадачи и сквозного действия, каждая бусинка (задача) пронизывалась ниткой, находила свое настоящее место... Вместо рассыпанных в беспорядке и не связанных друг с другом кусков-бусинок, — получилось красивое ожерелье... но — чудотворной искры жизни через все не проскакивало. Роль не оживала.

Она перестроилась, стала более осмысленной, понятной... Все части ее стали более подходить одна к другой... Со временем эти части шлифуются, и все в целом может производить впечатление похожего на живого «правдоподобного» человека.

Но... и только!.

Удивляться тут нечему. Так оно и должно было быть.

Когда изобретатель этого приема сравнил его с нанизыванием на нитку бусинок, — он был гениальным провидцем. Сам того не подозревая, он этим сравнением вскрыл всю механистичность этого приема. Мертвые бусинки нанизывать на мертвую нитку можно — получится ожерелье. Мертвое? Так ведь никто и не ожидает, что мертвые стекляшки оживут!*

А с разрезанной на куски птицей дело обстоит совершенно иначе: ее ведь надо оживить. А как? Приладить крылышки, вставить вынутое сердечко, прикрепить мертвую головку и все пришить друг к другу — мало.

Гальванизировать можно... только ведь этим способом воскресения и жизни тоже не получишь...

Однако бывали и удивительные случаи. Например, одна очень известная и талантливая иностранная артистка пожелала изучить «систему Станиславского». Она занималась этим с одним из его бывших учеников. Ученик этот передал ей все аналитические приемы (как это полагается), вся роль была добросовестно разбита на куски, на задачи... все по отдельности было разработано досконально и добросовестно... А в результате... прекрасная актриса стала играть плохо...

Огорченная, она приехала с другого конца света к самому учителю. Он просмотрел ее и сказал, что ошибок, собственно говоря, нет никаких, не хватает только одно о — сквозного действия. Она исполняет такую-то, допустим, задачу, а ради чего она ее исполняет? Ради высшей своей задачи, сверхзадачи.

Так была пересмотрена вся роль, и когда актриса попыталась ее всю сыграть, то получилась замечательная, даже вдохновенная игра.

Это — факт. Тут ничего не выдуманно.

О чем этот факт свидетельствует? О непреложной силе этого приема? Конечно, нет— ведь на тысячах других примеров видно, что он далеко не всемогущ.

Этот факт свидетельствует только об огромном даровании этой артистки. Ей нужен был один малейший толчок в правду. Этот толчок был ей дан, и она пошла. Подобный же толчок мог быть ей дан и другим советом: может быть другим, лучшим толкованием ее роли или подсказом интересной близкой роли характерности.

Как, например (это часто бывает), когда вся роль внутренне прожита и все в ней понятно, — достаточно удачного грима, — и все сразу станет на место. Так было и с этой даровитой актрисой.

* Станиславский удалил этот пример из своей книги после того, как я указал на его предательскую механистичность.

Поиски переходов с механического на органическое

Огорченный всеми этими малоутешительными результатами, изобретатель «сквозного действия» стал искать других путей для соединения разбитых и разрозненных кусков пьесы и роли. Он перестал «пронизывать» все задачи одним «сквозным действием», а начал соединять несколько задач в одну.

Этот процесс прекрасно описан на страницах 552—554 его книги «Работа актера над собой». Там он (этот процесс) произведен на материале разговора Яго и Отелло.

Чтобы не повторять всем известного описания, проделаем подобную работу над другим материалом.

Меня, Шейлока, приглашают войти в помещение суда. Какие у меня задачи? Убедиться, здесь ли все, кто необходим для суда: дож, Антонио, его друзья?

В каком настроении каждый из них? Нет ли чего опасного? От них только того и жди. Они смущены, серьезны, беспокойны, Антонио покорен и печален— очевидно, мое дело выгорит. Надо ли им показывать и мое первое беспокойство, и дальнейшее успокоение? Нет, конечно. И, отсюда, еще задача: скрыть от всех мое истинное самочувствие. Кроме того, в глубине души я их всех презираю, ненавижу и с наслаждением бы уничтожил... Можно показать это? Нет, наоборот, надо скрывать и, может быть, изобразить на своем лице улыбку любезности (еще задача).

Вот уже больше десятка отдельных задач.

А теперь, когда актер все эти задачи хорошо, по отдельности одну за другой выполнил несколько раз, может быть, все эти мелкие задачи можно заменить одной: выйти на суд к врагам, которых я победил их же законом! Сюда, само собой, войдет и необходимость ориентироваться и рассмотреть каждого из них в отдельности, и уловить общую атмосферу, и необходимость скрыть от них и мое первое беспокойство и дальнейшее торжество, и постараться задобрить судью своим покойным смиренным видом.

При исполнении этой большой задачи, она одна будет сознательной, а другие, мелкие, как говорит Станиславский, будут бессознательными, они будут выполняться сами собой, о них не нужно будет специально думать.

Дальше Шейлока начинают уговаривать отказаться от своих притязаний. И тут он исполняет тоже большое количество самых разнообразных задач. То он разыгрывает истинно преданного Богу иудея: я поклялся и не могу поступить иначе; то, чувствуя свою силу, объясняет капризом, то качествами своей природы, которая не терпит Антонио, как некоторые не терпят крыс или свиней (тут, кроме того, задача ловко поиздеваться над попавшим в его лапы беззащитным врагом). То он просто отшучивается, то отказывается от того, что было для него до этого времени самым дорогим — от червонцев, то отклоняет от себя соблазн получить общее уважение и благодарность, лишь бы он оказал

милость. Милость — дело монарха! То, наконец, угрожает: если не сделаешь так, как следует, по закону, я плюю на ваши законы!

И все эти задачи вместе, после того, как они будут выполнены, каждая по отдельности и усвоены в том порядке, в каком они существуют у автора, все они могут быть заменены одной — отразить натиск своих явных и тайных врагов.

Когда актер начинает теперь играть всю эту сцену, то, во-первых, все мелкие задачи хоть и будут так же хорошо исполняться, но о каждой из них не придется думать специально. Они войдут в одну общую задачу; а во-вторых, все они видоизменяются, обогатятся, потому что к ним прибавится одно важное обобщающее обстоятельство.

И так со всеми остальными задачами: десятки мелких задач объединяются в одну общую задачу и превращаются в один общий кусок.

Таких кусков в сцене может оказаться 5, а может быть, 10, а, может быть, и больше.

Но ведь они могут быть соединены между собой по паре, по три, по четыре...

Например, здесь: всё до прихода нового судьи, это — борьба с известными своими врагами, которых знаешь вдоль и поперек, но появился новый юрист, — кто он, друг или враг? Он ученый, он страшнее всех. Следует кусок изучения опасного человека.

За ним кусок восхваления и поощрения гениального судьи — Даниила.

За ним кусок полного упоения победой и предчувствия небывалой в истории мести.

Но... ведь и эти так сильно различные куски можно тоже объединить по два, по три...

Разве все эти куски — не война за право отомстить?

И вот, когда каждый из выше разобранных или только упомянутых кусков хорошо актером пройден на практике, можно сказать ему теперь — все эти куски вы объедините в один: вы воюете за ваше законное право отомстить разом за все обиды, несправедливости, гонения, оскорбления... Во что бы то ни стало вы должны отвоевать право отомстить!

И вся сложная сцена превратится в один-единственный кусок.

Но в роли ведь еще много сцен! Так же можно расправиться и с каждой сценой.

Но и этого мало. Можно соединить несколько сцен в одну. Мечь Шейлока не только в этой сцене на суде, она проходит через всю пьесу: сеть, в которую он ловит свою жертву, плетется с первого акта.

И так, сливая друг с другом задачу за задачей, кусок за куском, мы окажемся, в конце концов, перед тем, что в роли мы будем иметь всего-навсего две-три задачи. А остальные входят в эти главные две-три.

Этот прием «сращения задач» и «переведение сознательных задач в бессознательные» — уже прием не аналитический, а синтетический.

Вероятно, у многих возникнет мысль: хотя это и синтез, но для того, чтобы подойти к этому синтезу, понадобилось сначала проделать анализ. Не значит ли это, что для успешного выполнения синтеза необходим все-таки предварительный анализ и расчленение?

Пока на это отвечу только по-прежнему: все живое, индивидуальное зарождается и развивается в природе из зародыша, эмбриона, — будет ли это растение, животное или человек. И для его зарождения, появления на свет и развития — расчленения не требуется.

Живое «сквозное действие» — неопределимо. Определенное — оно уже не то, оно — другое

Однако, как бы мы ни сращивали задачи, как бы мы ни сокращали таким образом, все-таки, в конце концов, хоть две, хоть одна («сверхзадача») да останется и будет сознательной.

А раз хоть одна задача сознательна, это уже не соответствует законам жизни и творчества.

Как так?!

А очень просто. У каждого из нас есть своя «сверхзадача» и свое «сквозное действие». А знаем ли мы их у себя? Посмотрим-ка на деле, на опыте.

Актриса И. М. отдает всю жизнь искусству. Она сама говорит, и всем другим ясно: искусство — цель жизни! ...

Она выходит замуж, у нее рождаются дети... она по собственному желанию оставляет сцену, и вся отдается счастливой семейной жизни.

Что случилось? Изменилось сквозное действие? Если изменилось, так, значит, оно не сквозное.

Просто ни она, и никто из окружающих не угадали его.

Было стремление к творчеству, к созиданию, к красоте. Подвернулось искусство. Оказались актерские способности. Человек через искусство стал реализовывать свое сквозное действие.

Появилось на пути другое: реальная любовь, возможность создать красоту в самой жизни, к созданию этой красоты оказалось еще больше способностей, и человек бросил сцену.

Иначе и быть не могло, он ехал на тарантасе — и пересел в международный вагон курьерского поезда, разве это не лучше?

Будем откровенны и признаемся: сами мы не знаем ни своего сквозного действия, ни сверхзадачи. Скорее, кто-нибудь со стороны может определить нам их.

Допустим — поймали, определили. Моя сверхзадача не красота, не истина, не создание вечных вещей и не познание мира через свое творчество (как это

было у великих художников всех времен), а просто карьера! Слава, блистание, почет, деньги, общее признание и почивание на лаврах.

Сам я этого в себе, может быть, и не предполагал: говорю о высоком искусстве, о вечности, о морали, а в душе — карьерист, и в этом весь смысл и вся цель моих ухищрений. Не знал, не предполагал... а вот теперь, после задушевного и крепкого разговора с каким-нибудь сердцеvedом, пришлось сознаться: да, так!

Оглядываюсь на свою жизнь и вижу: все, чем гордился, имело совсем другую подоплеку и двигалось совсем Другими пружинами, чем казалось и мне и другим...

Где-то в глубине души у меня, пожалуй, было какое-то смутное чувство... потому что, когда сейчас я услышал обо всем этом, то, хоть я и протестовал, но я не удивился... должно быть, где-то там, в самых недрах души это было известно. Но только в недрах. Открыто я этого в себе не знал.

И сейчас... разве я сознаю сейчас эти пружины? Они движут мною, они заставляют биться механизм моего сердца, но я ведь не сознаю, не улавливаю их.

А как только я их осознал, как только получил возможность посмотреть на них со стороны, так этим самым и остановил их.

Моя сверхзадача — карьера, мое сквозное действие — «забираться все выше и выше...»

Не будем морализовать и рассуждать о том, плохо это или хорошо, — карьера так карьера!

Раз мы знаем главную цель своей жизни — мы можем теперь смело пустить себя на этот путь.

Как будто бы так?

А на поверку выйдет иное. Когда ни вы, ни другие не знали истинной вашей сверхзадачи, и вы, и все думали, что цель вашей жизни искусство, служение и прочие высокие слова, ваш скрытый карьеризм незаметно, в потемочках, делал свое дело, но как только его обнажили, он стал совсем другим. Как только я понял, что, собственно говоря, до искусства в глубине души мне нет никакого дела, — так что же мне себя обманывать? Ну, других — еще туда-сюда...

А если я обманываю только других, а сам про себя знаю всю свою истинную и тайную сущность, так вот, сквозное действие и сверхзадача моя уже и другие: не просто карьера или «бессознательная карьера», а «карьера во что бы то ни стало», «карьера любыми средствами!»

Мы многое делаем только потому хорошо, что делаем это или бессознательно (подчиняясь инстинктам или рефлексам), или полусознательно.

Возьмем простой пример: бег. Ясное дело, что в беге задействованы больше всего ноги. Но думаем ли мы о них, когда мчимся что есть духу?

Попробуйте подумать, последить — сразу споткнетесь или отстанете.

<Приписка сбоку, карандашом. — Ред.>:

(А как по отношению к «образу»? Ведь оно есть и не мешает. Значит, и знание сквозного действия может быть и не мешать. Ответ такой: не столько знать, сколько полусознательно чувствовать. Знать, да еще красиво болтать о таких вещах — это потерять их. См. дальше. Иметь в виду, что «отношение к образу» описано много дальше.)

Вот и выходит, что сквозное действие — только тогда истинное сквозное действие, когда оно не осознается, а, в крайнем случае, только предчувствуется. Достаточно его выполнить — как живое, как истинно действительное оно пропадает.

«Воля к власти» Бориса Годунова (так же, как только что описанный карьеризм) для самого Бориса неуловима и неопределима.

Но раз актер назвал ее себе — вот и примешал к непосредственному чувству нарочитость. К нежному органическому — грубую материальную химию.

Вот потому-то, когда актер очень хорошо говорит о роли, поэтому-то и не может ее сыграть.

А когда говорят: «Он даже и не знает, что играет», и думают этим уничтожить, стереть с лица земли, а это — лучшая похвала. Яблоня тоже не знает вкуса своих яблок.

Путь «задач» (К интеллектуально-волевому)

Когда сидишь на хорошем спектакле, то думаешь: «Все это страшно легко, вот, пойду и так же сыграю. Они ведь там ничего особенного не делают! Просто ходят, сидят, разговаривают друг с другом как им вздумается и вообще чувствуют себя как дома, "без всякого усилия". Что же тут трудного?»

Но достаточно встать, сделать один шаг, как что-то в тебе свихивается, начинаешь наблюдать за собой, стараться изо всех сил... В аппарате происходит что-то совершенно непредвиденное и весьма неприятное... И, в конце концов, поборовшись с собой довольно безуспешно, заключишь: «Это, оказывается, чертовски хитрое дело!»

Но, если я актер, ведь бороться все-таки надо! А как? Прямо идти на врага? Оказывается, не выходит ничего...

Нельзя ли отвлечь как-нибудь свое внимание от публики?

Если ребенок набьет себе шишку и неутешно заплачет от боли и обиды, то опытная мамаша сейчас же ему под нос погремущку, Она повернет ее, пошумит ею — «вот смотри, какая игрушечка, вот смотри... красивая игрушечка... агу!.. агу!» Он вытаращит на погремущку глазенки, потянется к ней и... забыл про шишку.

Может быть, можно позаимствовать у мамыши этот прием?

И вот актеру, чтобы отвлечь его от публики, предлагают заняться чем-нибудь, начать «действовать», начать делать то, что должно бы (или могло бы) сейчас делать на сцене действующее лицо.

«Действие» заполнит актера, и он забудет о присутствии публики.

То же самое и с «задачей», надо «захотеть» того, что хочет действующее лицо, от этого начнется действие, и опять, актер заполнен и отвлечен от зрительного зала.

А раз отвлекся, забылся, то чувство связанности и неудобства пропало само собой.

Средство хорошее и проверенное, если его делать по всем правилам. У него только один недостаток: на каждые две-три минуты (или даже меньше) нужно придумывать новое отвлекающее средство, новую «задачу» и новое «действие», а то, едва выполнишь одну задачу (а другой еще нет), образуется пустота, а из нее на незащитного актера так и кинутся всяческие страхи: «ай, на меня смотрят, ай, что же делать дальше, ай, как бы побороть свое смущение и т. д.». Правда, если все задачи хорошо найдены и правдоподобно вытекают одна из другой, а еще лучше объединены одной общей задачей («сверхзадачей»), то самочувствие актера заполняется ими, и пустоты не образуется.

Больше того, при многократном повторении задачи возникают непроизвольно по привычке, сами собой, актеру уже нет необходимости вызывать их в себе.

Как мы, проснувшись, невольно и по привычке взглядываем на часы, сбрасываем одеяло, делаем привычные гимнастические упражнения, умываемся, одеваемся, завтракаем и проч. Все это привычно и не требует никаких усилий воли и внимания, наоборот, сами привычные действия втягивают нас, и мы увлекаемся ими.

Совершенно так же много-много раз проделанные одно за другим действия на сцене, уже сами возникают одно за другим в привычном порядке. Начни одно, а за ним потянется и другое и третье. И само это действие вовлекает в себя актера, он захватывается им и даже может забыться и почувствовать себя на несколько мгновений действующим лицом.

Таким образом, в некоторых кусках своей роли он уже не изображает действующее лицо, а начинает сам жить, как действующее лицо.

Если же пьеса играется много раз, то это «живое состояние» делается все привычнее и, наконец, может случиться, что в некоторых ролях — особенно близких его душе — актер «оживает» настолько, что у него (совсем так же, как в жизни) все начинает делаться само собой.

Когда это случается, то, конечно, при этом актер невольно выходит из рамок заученных действий, «задач» и «приспособлений» — у него начинается жизнь, а значит, свобода и импровизация, каждый раз он играет несколько иначе, в зависимости от сегодняшнего личного самочувствия, от партнера, от случайностей на сцене.

Но следует признаться, такие случаи редки. Это — в идеале. Это только для очень талантливых.

В большинстве же случаев от спектакля к спектаклю все «заштамповывается», механизмуется и «жизнь» улетает бесследно.

И нужен другой путь. И он был (Ермолова), и он должен быть найден, нащупан. Этот путь -- в синтезе. Об этом следующая книга.

Сделать, как делает Морес — по мельчайшим частичкам — это называется хорошо сделать роль (по эмоционально-волевому).

Сделать «Я». Превратиться в этого человека. Видеть мир так, как должен бы видеть он, реагировать на жизнь как должен бы реагировать он, удалить искусно все тормоза, идущие в наиболее сильных местах. Это — сделать роль по аффективному.

Как происходит обычная работа (Морес)

В противоположность синтезу эмоционального актера — рассудочный аналитик. Он разложит роль по кусочкам, по фразочкам, он все приладит друг к другу, кусочек к кусочку, все выверит, вычистит, и получится гармоничное целое. Получится тоже, как будто — синтез.

Синтез ли это?

Есть ли тут единая жизнь?

<Приписка. — Ред.>:

И, вообще, о синтезе. Не понимают сути этого слова («Молоток»).

Не закончить ли главу (и, может быть, всю книгу) так: только в синтезе спасение от вредоносного анализа.

Первое — все сделать лично своим (Ермолова и убийство детей).

Второе — пятна на стене.

Третье — пралогичность (бороро — арара).

Четвертое — эмбрион.

Пятое — воля, активность... но ведь вот — безволие кошки — слишком мало этому удивляются.

<Приписка Н. Д. — Ред.>:

Кратко, только заинтересовать, почти — анекдоты.

Обо всем этом — в следующей книге. А также и о воспитании этих качеств.

Раздвоение сознания и единство...

Будут говорить: успокойтесь, тут как во всех увлечениях — перехват.

Истина где-то посередине. Посередине истины никогда не бывает. Посередине бывает подтасовка и компромисс.

Мысль, которая, может быть, ляжет в основу деления между интеллектуальными и художниками: чувство синтезирует, а интеллект разлагает, анализирует.

Только выскочив из своих границ и перейдя из анализа в синтез, из логики в пралогичность, тот, у кого большая доза интеллектуальности, может стать живым.

Итак, действенно-волевой при помощи своей установленной техники может достичь того, что, в лучшем случае, куски роли будут хорошо подходить друг к другу и от времени шлифуются, и вся роль в целом будет производить впечатление как бы живого, «правдоподобного» человека.

Но роль может ожить и по-настоящему. Когда это может быть? При переходе порога из анализа в синтез.

Как эмоционально-волевой художник-изобретатель Станиславский. — Ред.> пришел к синтетическим приемам («сквозное действие», «сверхзадача», «я — есмь»), когда познал свою технику «в совершенстве», так же и эмоционально-волевой актер, способный дойти до совершенства в какой-нибудь любимой роли, в некоторых спектаклях перешагнет границы воли и сознательности и попадет в область живого творчества. Он уже -- «я есмь», то есть он живет обстоятельствами. А раз живет, он уже вне сознательной, по задачам идущей «активности», и т. д. Словом, и эмоционально-волевой, перейдя свои границы, попадает в живое творчество, в творчество художественное.

Тут есть уже многое от эффективности: импровизация, свобода, жизнь, обхват жизни всего этого человека... Нет только одного — полного освобождения от тормозов -вся жизнь будничная, с обхватом маленького человечка. Но раз это творчество художественное, оно непременно и философское, актер своей ролью будет вызывать и философские мысли, — в ней будет обхват мыслителя. Но это все-таки еще не аффективный. Обхват есть, но обхват не столько страсти, сколько обхват мысли.

Комедия имеет свой обхват и свою философию — обхват и философию маленьких чувств маленьких людей, делающих свое дело разрушения или созидания кропотливо, настойчиво, как долгий осенний мелкий дождь, способный промочить землю до самых корней. Как дождевые черви, медленно, но непрерывно перемешивающие землю и делающие этим свое огромное, но невидимое дело.

Путь к вдохновению эмоционально-волевого приблизительно такой — ехать из Москвы в Варшаву через Архангельск по Северному океану, а может

быть, и через Южный полюс. Доехать можно. Возможность не исключена. Но долго, и в каком виде приедешь? Больше шансов, что застрянешь по дороге.

Пятна на стене

Что такое момент прозрения таланта? Старик на стене.

Сквозное действие, «я — есмь» и обхват качества, присущие аффективным, но они не противоречат и эмоционально-волевому дарованию, только сквозное действие и обхват здесь — оба меньше.

Неожиданность творческого прозрения

Что же произошло с иностранной артисткой?

Передо мной стена, старая кирпичная стена, сырая, с пятнами, с подтеками, царапинами... голубоватые, желтые, коричневые, малиновые подтеки... Я часто смотрю, задумавшись, на эти узоры, ожидая разрешения какой-нибудь трудной мысли...

И вчера я так же привычно и спокойно уставился на знакомые пятна и вдруг... даже в жар бросило!

Прямо в глаза смотрит ужасный злостный старик! Смотри все понимающими злыми, до самых моих тайных мыслей доходящими, глазами и как будто уничтожить хочет.

Такой ужас, такой трепет затряс меня!

Через две-три секунды я одумался... На стене все те же разводы и пятна... но как они сложились! Вот брови, нос, борода, плечи. Глаза!.. Все еще страшно, все еще жутко: какие неотвратимые, фосфористические глаза! А ведь это только подтеки и пятна...

(Вот нечто подобное и случилось с актрисой. Были пятна) 16.

Синтез

Смотришь на стену: точки, подтеки, зигзаги, пятна... светлее, темнее... Вдруг вздрогнешь: прямо на меня смотрит лицо — ярко, ясно... все эти пятна и подтеки вдруг соединились, перестали быть пятнами — вот глаза, вот нос, борода, лоб, вот гневные злые глаза, устремленные прямо на вас...

Как это раньше вы не видели? Смотрели на стену, рассматривали пятна на ней, а ведь и тогда смотрел на вас со стены жуткий старик. Как не видали? Как это вы были спокойны?

Момент слияния — что это? Фантазия, обхват? Может быть, это и есть искра таланта?

То же происходит и с актером, только старик этот не вне меня, а я сам этот старик.

Старик, он живой — тут и сквозное действие, и весь его трудный жизненный путь, и все обстоятельства, что сделали его таким злым и страшным, и неудачи и горе его, и вера и разочарование, и, в конце концов, полное безверие в людей, в правду...

Это высшая ступень. Это то, что получается, когда укажут сквозное действие. А что такое эта указка? Смотрю на стену — не вижу. Укажут: вот нос, вот лоб... А! Вижу, вижу! Увидал, и фантазия заработала — создала.

Удачные результаты от подсказа сквозного действия объясняются тем, что здесь, очевидно, имеем дело с актером синтетическим* (американка). Как он толкнул ее на ее путь, на синтетический, так она и обрела все свои инстинкты.

Момент прозрения старика на стене, это проявление пралогического восприятия. А момент актерского прозрения (Я = образ). Это уже — «бороро есть араара» 47.

Эта угадка, это возникновение живого чувства, это мгновенное оживание и есть синтез (хотя синтез, это ведь, по правде говоря, не обязательно «оживание». Есть химия органическая, и в ней синтез — оживание, а есть неорганическая, и в ней синтез — не оживание. Но ведь наше-то дело живое или нет? Если живое, то и наш синтез — оживание).

Это — синтез, да. Но, может быть, иначе назвать этот момент? Момент обхвата? Момент творческой фантазии? Момент прозрения таланта? Момент «выхода из берегов»?

Может ли из анализа получиться синтез?

А, может быть, и может? Сначала смотришь — неразбериха, а начинаешь рассматривать по частям, анализировать — из сопоставления этих частей вдруг и угадаешь общее. Появится момент прозрения.

Обычный сознательный синтез — мозаика. Но тут есть разница. Тут не будет того, что старик будет живой. Тут будет то, что пятна сложатся так, что будет похоже на старика. Старик будет «как живой». Это решающая разница.

Органический синтез мгновенный. Он бессознательный.

А что такое синтез сознательный? Может ли из анализа получиться синтез?

А, может быть, и может? Сначала смотришь — неразбериха, а начинаешь рассматривать по частям, анализировать — из сопоставления этих частей вдруг и угадаешь общее. Появится момент прозрения.

Обычный сознательный синтез — мозаика. Но тут есть разница. Тут не будет того, что старик будет живой. Тут будет то, что пятна сложатся так, что будет похоже на старика. Старик будет «как живой». Это решающая разница

* Не в понимании нашем синтетический, т. е. сборный — всего понемногу и все плохо: и певец, и танцор, и гимнаст, и актер — это не синтез, а дилетантизм. Тут можно рассказать о Микеланджело, только это — где о синтезе.

«Иван царевич»

Может быть, без анализа все-таки нельзя обойтись?

Кто же пропустил бы теперь искру жизни? Кто мог бы воскресить ее?

Есть такой. Только один на свете и есть — Иван царевич! Спрыснет живой водой, и оживет все.

Иван царевич — это талант. Каких только чудес не может творить он! На мелкие клочья рви, всю кровь выпусти, в земле сгнои, а спрыснет живой водой,— и встанет!

Если талант, — как ни ломай, ни кроши, в порошок сотри, — вывезет.

Только что же вы думаете? Появится талант, уловит сквозное действие да так по вашим старым швам и начнет прострачивать?

Как бы не так! Все швы затрещат. Как начнет перекраивать — смотри и удивляйся малоумию своему. Только тут увидишь, из каких разнородных, разношерстных, фальшивых и надуманных кусков была слеплена роль.

С уверенной, спокойной бесцеремонностью наступает он на самые любимые драгоценности... И видишь, нужны-то они были только для того, чтобы отказаться от них, да выбросить...

Впрочем, может быть, так и нужно? Может быть всегда надо пройти через этот тернистый путь ошибок? Может быть без этого все будет пусто и с наскоку?

Посредственность испортила глыбу мрамора: колотила, колотила, да так и бросила...

Пришел гений и сделал из брошенного куска «Давида».

Нужно ли было для Микеланджело, чтобы сначала бездарность обкорнала без толку прекрасную глыбу?

Едва ли.

Но раз уж обкорнала, то раскинем умом, что же теперь из нее сделать можно?

Многого нельзя, но «кое-что» можно.

И делает.

Выход из берегов. Талант. Тормоза

В чем главная разница между эмоционально-волевым и аффективным?

1. В степени. Степень определяет новое качество. Свобода должна быть и тут и там, но тут свобода с тормозами, а там без тормозов; отсюда — одно поверхностное, другое — глубокое.

2. В механизме. Нагревание и сковородка (тоже: магнит и свинчатка).

3. Пассивность и активность.

«Выход из берегов» — это то, о чем может и должен мечтать актер какого угодно типа. «Выход из берегов» — это переход от искусства к художеству, к состоянию если не высшей, то, во всяком случае, высокой степени творчества, где все способности гармонично синтезируются и вступают в согласную единовременную работу.

Душевные механизмы аффективного (если они не испорчены, как только что говорили) таковы, что «выход из берегов», со всеми присущими этому состоянию неожиданностями, совершается очень легко.

У эмоционально-волевого, при той душевной технике, какая существует сейчас, этот переход очень отодвигается. Кроме того, анализ и разложение роли на мельчайшие куски, кусочки и крупинки тоже не может способствовать слиянию. Надо признаться в большем: если оно все-таки, иногда, происходит, то происходит вопреки этому неумеренному копанию и застреванию в мелочах, происходит силою таланта и актерского инстинкта, который умудряется отделаться от вредной анатомической работы и кропательства и торкнуть, лишь только возможно, в сторону синтеза и творчества (как волка ни корми — он все в лес смотрит).

Если же исключить это самопроизвольное (разрушающее, в сущности, предварительную работу) вмешательство таланта и инстинкта, мы увидим то, что обычно и видим: никакого «выхода из берегов» у эмоционально-волевого обычно не наблюдается. При существующей пока технике (творческой) это почти ведь и невозможно.

Дело в том, что творческое состояние эмоционально-волевого значительно отличается от творческого состояния аффективного. Потому что самый аппарат его отличается.

Пусть эмоционально-волевой чуток и отзывчив, но у него есть все-таки целая система тормозов, которые мешают доходить до него как следует всем внешним впечатлениям. Он смотрит на жизнь, он видит ее, но видит как бы из окна. Между ним и жизнью крепкое стекло. Там за окном, может быть, гроза... Она может казаться ему огромной, но... не завладевает им вполне и безраздельно.

Он, возможно, и попробует вызвать у себя высокие, бурные чувства, огромные для него, но, как умный человек и чуткий художник, он сразу увидит, что из него при этом идет одна фальшь, одно «старание», один «нажим», что это все неправда, неправда, потому что фактически он этого ничего не чувствует, и, как умный же человек, додумает до конца (эту мысль), это свое положение.

Он истинный художник и знает, что только художественная правда нужна в настоящем искусстве, только она имеет в нем абсолютную ценность. Поэтому требует от себя именно правды.

То, что ему нарисовалось в начале, при чтении пьесы оказалось не под силу. А он не такой, чтобы взваливать себе на плечи непосильную тяжесть и не понимать глупости своего положения. Поэтому, «как ему ни грустно»,

идет на компромисс: он отказывается от первоначальной, мелькнувшей в воображении картины, и несколько приближает к себе те мысли, те чувства и тот образ, какой написан автором (а вместе с этим, конечно, помимо всякого желания, и идею).

Кое-где он его урежет, сожмет... А чаще всего он поступает еще проще и хитроумнее: он «сажает автора в свой горшок». Знаете, как пальму сажают?

Тем более что в житейских буднях нечего думать об осязательном восприятии, о безтормозности, пусть будет так, как бывает в жизни, в будничной жизни: с тормозами и урезками.

Неспособность «пустить себя» на ответную реакцию, неспособность быть настолько рискованным, храбрым и верящим, чтобы броситься, едва мелькнет вдали в глубокой темноте искра света, броситься во тьму на этот почти неуловимый призыв со всех ног и очертя голову, не помышляя о возможных опасностях, — наконец, неспособность обхватить всего сразу по единому намеку, — все это, вместе взятое, и заставило эмоционально-волевого разлагать по кускам, анализировать.

Но скажите, что такое синтез! Что это за процесс? Как он происходит?

Берут тысячу вещей, соединяют вместе, прилаживают друг к другу и получается то, что нужно?

Нет, творческий синтез это совсем другое.

Март. У нас, на севере — холода, морозы, снег до самых окон...

Но вот, с юга, по почте, приходит букетик подснежников... и в одно мгновение на вас нахлынет, вас захватит весна.

Маленький букетик из дюжины лиловых цветочков миглом преобразит в вашем представлении печальную окружающую картину (зимы), и вы услышите шум ручейков, увидите клочки влажной парной земли, вдохнете ароматный воздух пробуждающейся ото сна природы, ощутите теплоту апрельского солнца — все сразу.

Не по частям, не одно за другим, а все сразу] Весна!

Это надо серьезно постичь, надо понять и надо ощутить: в творчестве рождается все сразу. Наша мысль, может быть, и не обхватывает всего, но оно есть, это все.

Как в желуде заключен весь огромный будущий вековой дуб, так в первой мысли, в первом ощущении заключена вся картина, творчески возникшая оттого, что мы взглянули на букетик весенних цветочков.

Как работа скульптора есть только попытка «освободить из камня того ангела, который заключен в нем» (Микеланджело), то есть увиделся, вообразился скульптором, так и в других искусствах — писательская, мыслительная, композиторская и актерская репетиционная работа (если она не компиляторская), есть попытка реализовать то, что мелькнуло перед душевным взором на мгновение ока. Мелькнуло, может быть, так явственно, отчетливо, и тогда автор никогда не бывает доволен своим произведением, ему кажется, что

он только бледно и слабо передал, нацарапал (попытка воспроизвести) чудное видение (так было и с Рафаэлем, и с Микеланджело, и с Пушкиным).

«Неужели это вам нравится? — недоумевал Пушкин. — В моей голове это было гораздо лучше».

Но может мелькнуть туманно и неуловимо, как бы только «предчувствие», — и тогда кажется, что первая идея была только первой, начальной, ничего интересного не обещающей ступенью, а на самом деле она была тем самым желудем, который хоть и кажется жалким желудем рядом с огромным дубом, который вышел из него, но (ведь) именно в нем-то и заключался весь дуб целиком.

О синтезе. Он — порождение эмбриона (может быть к предыдущему)

Я не говорю, что анализ нигде и никогда не нужен.

Я говорю, что, если не совсем еще разрушен аппарат синтеза, надо спасти его всеми силами. Без него нет жизни, без него — смерть.

Я говорю только то, что говорил раньше: дуб не составляется из листьев, веток и корней, а весь вырастает из одного зерна — желудя.

Я повторяю только то, что сказал еще Аристотель: «Сначала было целое, (а) потом — его части».

К эмбриону

Интеллектуально-волевая школа, все проводящая через осознание и разлагающая все тончайшие душевные проявления, не имеет понятия об эмбрионе — верхе творческого синтеза. Но связать ей все разбитое и разрозненное (а чаще всего придуманное и разношерстное) все-таки нужно.

И, чтобы связать все мелкие действия в одно, она придумала «сквозное действие»; чтобы подчинить все «задачи» — придумала «сверхзадачу».

Но это только замена — суррогат. Это попытка осознать ту чудесную силу, которая заключена в эмбрионе. И которую нельзя подделать.

1935 год, 23-е октября, Покровское-Стрешнево 48.

Кое-что против сквозного действия

«Подобно тому, как инстинкт толкает животное удовлетворять свои влечения посредством действия, даже если бы это им стоило жизни, так и гения первоначально толкает к творчеству и размышлению скорее естественная сила, чем сознательное намерение. Герои, вроде Александра и Наполеона, всецело поглощены завоеваниями, не только из жажды славы и владычества, а потому, что в их натуре — покорять себе других, потому что непрерывная победа — их естественная потребность. Точно так же и ученый гений не знает покоя; каждый раз перед ним всплывают новые задачи, он также должен делать непрерывные завладения. Художественный гений должен вечно создавать. Хотя деятельность гения кажется ему самому свободным выбором, в действительности же это весьма условно; гений главным образом творит не столько потому, что хочет, сколько потому, что должен».

Гаген (Взято из «Гениальность и вырождение» Вильяма Гирша)⁴⁹.

Или «сквозное действие» надо пересмотреть и, может быть, довести его до инстинкта (но тогда главная движущая сила будет в «зерне»), или разбить его на несколько видов от инстинктивного (вполне органического) до сознательного, волевого. Сознательное и волевое, впрочем, весьма сомнительно. Оно — измышление мозговое. Надо, вероятно, идти от корней природы, то есть инстинктов.

Человек будет непрерывно думать только о своем сквозном действии, помнить его... А (как только что было сказано) знать его, помнить, да еще непрерывно, это — или убить, или изуродовать его.

Так оно на практике и получается.

Следовательно, это не выход все-таки.

В чем же тут дело?

Дело в том, что сквозное действие и сверхзадача это еще далеко не все. Это одна из частей всего целого.

«Воля к власти» — разве это все? Начать с того, мало ли у кого не было воли к власти? Но воля к власти Бориса Годунова своя, особая, присущая ему.

От чего же зависит эта особость?

От быта, эпохи, характера, темперамента и тысячи других больших и малых причин...

Ничто живое (переход на эмбрион) в природе не появляется на свет сразу большим. Все вырастает из своего зародыша (эмбриона), и этот эмбрион, как бы ни был он мал, заключает в себе все возможности будущего большого взрослого существа. Зерно заключает в себе растение, яйцо — живое существо и даже человека.

Вот этот эмбрион, в котором заключено все, и есть то, что появляется в душе актера, когда она оплодотворяется идеей автора или режиссера.

А дальше все и вырастает из него.

«Сквозное действие» — это уже (расширение) обхват. Это и углубление. Однако о полном достижении обхвата и о полной глубине проникновения возможно говорить только тогда, когда сквозное действие потонет в эмбрионе (ибо сквозное действие есть только часть эмбриона, как воля есть только часть всей жизни).

Эмбрион и развитие из него взрослого живого существа, поставленного в данные условия жизни, — это истинно синтетическое творчество, истинно художественная жизнь.

В сущности своей, что такое «сквозное действие»?

Есть «эмбрион» (зерно, желудь, яйцо). Тут действительно — все — вся жизнь растения, животного, человека.

«Сквозное действие» есть одна из составных частей этого эмбриона: его основное волевое устремление. Тот мотор, который действует в человеке.

Это уже не из техники анализа, а из техники синтеза. Вот почему далеко не все способны овладеть этим приемом.

Даже сам изобретатель <Станиславский. — Ред.> его недооценил, запутался: желая быть верным себе, он сравнивает с нанизыванием жемчужин на нитку. Изобрел, да и не понял что. Изобрел гениальную штуку, только это не что иное, как просто шаг за пределы эмоционально-волевого.

Талант с склонностью к обхвату возьмет этот прием, а талант чисто эмоционально-волевой — умнее от него будет, но не талантливее.

Любят рассуждать, обсуждать, анализировать там, где нет творческих сил, где нет верных актерских инстинктов, где нет побуждений, идущих от самого сильного — от таланта; или где не знают основных законов творчества. Не знают и по невежеству вновь вскапывают, переворачивают, разрушают только что организующуюся под землей жизнь и убивают ее.

Постижение публики актером и актера публикой абсолютное. Постижение всех обстоятельств действующего лица, всех условий его жизни у актера абсолютное (если, конечно, хотим говорить о настоящем, могущественном, чудесном театральном треугольнике). Только тогда зритель, органически связанный с актером, отзовется и пошлет ему ответную волну веры и сочувствия.

Бывают случаи, что зритель обманывается: волнуется тогда, когда актер холоден и только делает вид, что взволнован...

И не только случаи, есть целые актерские и режиссерские школы, запрещающие всякую подлинную жизнь на сцене, — об этом в главе о «фокусе».

Здесь же хочется до конца договорить о природе и законах живого театрального треугольника.

Постижение, говорю я, абсолютное. Постижение всеми тремя точками треугольника друг друга и связь между ними.

Абсолютная — не рассудочная, путем рассуждения, обсуждения и разглагольствования, а просто путем проникновения — органическая.

Процесс творчества органичен, то есть синтетичен, а лишь только в него вторгнется анализ, рассудок и анатомия — ему смерть.

Анализ и рассудок — только на худой конец, только на случай, если творчество молчит, не знает, что ему делать.

Тогда, чтобы разрыхлить слежавшееся, можно и вспахать его холодным заступом рассудка, и, если нужно, набросать туда и удобрения и семян... А расти будет само собой. Сплюю земли, силою солнца, силою семени, скрытой в нем.

«Выйти из берегов» в науке, это познать «в совершенстве». Так познать, это - выйти за грани, за огородки.

То же часто делает и аффективный актер. Он постиг момент в совершенстве и поэтому перешел дальше. Отсюда и переход «за порог».

Анализ и удаление себя от роли

Когда Ермолова сошла со сцены (потом она возвратилась и играла почти до конца своей жизни, но роли более подходящие ей по возрасту) и ее роли молодых героинь перешли другим — молодым актрисам, эти молодые актрисы, естественно, обращались к ней за советом и помощью.

Она всеми силами хотела помочь им, приглашала к себе и пыталась передать весь свой опыт.

На вопрос: «Как играть эту роль?» — она отвечала приблизительно так: «Она любит его, а он не любит ее...» — и замолкала.

Молодая бойкая актриса, которая наслушалась о новых методах работы над ролью, конечно, не удовлетворялась. «Это я и сама знаю, Мария Николаевна, это ясно из пьесы, а что еще?» — «Еще? — начинала беспокоиться Мария Николаевна, — еще? Понимаете... он ее не любит... и это очень тяжело... ведь она его любит... Вот...» Она смущалась, краснела, а тут еще молодая просвещенная актриса начинала забрасывать ее вопросами о «внутренней линии роли», об анализе характера, об эпохе, о кульминационной точке роли и, наконец... о сквозном действии, о задачах, о кусках... Марию Николаевну бросало то в жар, то в холод, она брала со стола какой-то флакон с ароматической солью, нюхала, прикладывала беспокойно платок к губам... не знала, куда ей деться и смущенно шептала: «Я не знаю... ничего не знаю... мы

этого не могли... мы ничего не могли...» Она чувствовала себя совершенно раздавленной, уничтоженной и, в конце концов, виновато, смущенно говорила: «Милая моя, дорогая моя... должно быть, я ничем не могу помочь вам... хотите, я вам сыграю — может быть, вы сами что-нибудь заметите...» И... играла. Об этой игре можно было писать целые книги, да и то бесполезно — нужно быть Толстым, чтобы написать, как она играла. А для нас это покушение с негодными средствами...

Я слышал эти рассказы от самих учениц, я слышал эти рассказы и из вторых рук...

Большей частью люди передавали это, как смешной анекдот. Люди рассказывали это для иллюстрации того, как далеко ушло вперед наше теперешнее искусство от примитивного искусства наших отцов и дедов.

Казалось бы, и в самом деле: первая актриса, цвет и солнце нашего театра, и вдруг сама толком не знает, что она играет... То ли дело мы теперь! Мы все понимаем, мы рассмотрели роль со всех, какие только полагаются, точек зрения, мы можем прочесть целую лекцию о своей роли!

Правда, почему-то мы не производим такого огромного, стихийного действия на публику...

Тут мы скромно заявляем, что не производим потому, что мы не гении, мы обыкновенные люди... а еще, может быть, потому, что публика стала другая...она стала менее непосредственной, более холодной и сдержанной.

На это последнее соображение можно только усмехнуться, а вот что касается гения — это верно.

Так, может быть, поучиться у этого гения?

Никто не может сказать, что Ермолова играла неравномерно, рывками, когда на нее «накатит» и т. п., общее мнение таково, что играла она гармонично. Значит, роль была сделана, и сделана верно.

Но как же тогда можно объяснить то обстоятельство, что она могла так хорошо играть, хорошо показать, и не знала, не могла рассказать, что за человека она играет?

А вот давайте-ка попробуем ответить на такой вопрос: что представляете из себя Вы? Вы, читающий сейчас эти строки? Злой? Добрый? Негодяй? Честный? Смешной? И т. д. Какое качество следует считать для вас основным? Что больше всего влечет вас в жизни? Чего вы о себе не знаете? За что вас любят? За что избегают?

Пожалуй, каждый из нас не на шутку задумается. И с удивлением признается: а ведь я действительно не очень-то хорошо себя знаю! И, кроме того, о себе, оказывается, очень трудно говорить. Вот о ком-нибудь другом я могу говорить сколько угодно*.

В этом-то все и дело. Ермолова становилась действующим лицом. Поэтому ей и было трудно рассказывать о себе.

А тот, кто очень хорошо и бойко рассказывает о роли, тот чувствует ее не в себе, а вне себя.

Она для него — посторонний человек, которого со стороны легко разобрать по косточкам. Так и делают. По косточкам разбирают пьесу, по косточкам каждое действующее лицо, по косточкам каждый кусочек роли. Десятками часов сидят и копаются...

Почему же все-таки это делают? Чего греха таить, ведь так делают чуть ли не все наши московские театры?

Потому что большинство их режиссеров обладают огромной дозой рационалистичности и рассудочности. И потому, что их так учили. Другой ведь школы нет, никто ничего ощутительного и солидного не может противопоставить стройной и «научно и практически обоснованной» рационалистически императивной «системе». Разве что кроме случайных взлетов вдохновения, неизвестно как налетевшего и неизвестно почему оставившего их (иногда в самую необходимую минуту).

Правда, были и такие, у которых своя система была. Была, и они пользовались ею очень успешно. Та же Ермолова.

Но они никак не думали, что это система. Что это великое открытие и что до этого другим поколениям придется додумываться.

А есть и такие, которые или получили от своих учителей или сами набрали на интересные и действенные приемы, но... держат их в секрете для своего собственного употребления.

Что же при всем этом делать аффективному?

Есть только один «выход»: пользоваться общепринятым, возведенным в закон, иначе назовут заскоружным невеждой... Как же не невежда? — Не хочет пользоваться тем, что открыла нового и бесспорного «наука»!

И аффективный перелаживает себя и заставляет себя пользоваться совсем ему чуждыми и вредными ему методами.

Действенно-волевой любит разбираться во всех тонких переживаниях роли, во всех психологических тонкостях пьесы.

* Есть, конечно, и такие, которые могут говорить только о себе, единственно о себе. Но ведь они этого за собой не знают и будут очень удивлены, если им изобразить в настоящем виде их собственную особу. Они знают о себе только с одной стороны, с той, с которой они себе очень нравятся, а всех других сторон они избегают...

Он любит, он умеет это делать. Совсем не так, как аффективный. Почему? Теперь вы знаете — потому, что смотрит несколько со стороны.

Но за это качество — видеть, понимать и разбираться — он платит дорогой ценой: идея, содержание, образ могут представляться ему ясно, многогранно, интересно, но не завладевают им вполне и безраздельно.

*Трагическое непосильно эмоционально-рассудочным.
«Свой горшок». Художественный театр —
Чехов и Шекспир*

Итак, оттого, что эмоционально-рассудочный способен все видеть несколько со стороны, а также и от его сильно развитого тормозного аппарата, чувства роли не завладевают им вполне и безраздельно.

В особенности, когда эти чувства большие, высокие, бурные...

В его воображении они представляются ему. Но... как только он пытается к ним подвести себя, не в воображении, не теоретически, а на практике, на деле,— ничего не выходит. Получается одно «старанье», один «нажим», фальшь и неправда.

Как хорошо говорит Станиславский в своей книге: «Оказывается, художественно воплотить то, чего фактически не чувствуешь, нельзя».

А как «почувствовать», как родить такие огромные глыбы чувств? По-видимому, рационально-рассудочному. — Ред> не под силу.

Он достаточно умен, чтобы взвалить себе на плечи непосильную тяжесть и не понимать смехотворности своего положения.

Поэтому, сначала с болью в сердце, а потом, примирившись... а потом уж и по привычке, идет на компромисс: он отказывается от грандиозной картины, соблазнительно мелькавшей в его воображении, и делает ее более посильной — он приближает к себе, к своей будничной личности и образ, написанный автором, и чувства (а вместе с этим, помимо всякого желания, конечно, и идею).

Кое-где он, что нужно, урежет, сожмет... А чаще всего он поступает еще проще: он сажает автора «в свой горшок».

Знаете, как у нас, на севере, сажают в маленький цветочный горшок пальму?

На родине, в Африке, где бездна солнца, где сколько хочешь земли — она огромное дерево, выше наших 10-этажных домов, а в горшке, хоть и живет, растет, зеленеет, но разве это пальма?

Ярко выраженному эмоциональному, а, тем более, аффективному чувств «вызывать» и не приходится: едва он верно подумал об обстоятельствах, написанных для него в пьесе, — чувства рвутся из него сами, обуревают его. Такова его «машина».

А чем меньше в актере эмоциональности и чем сильнее развита у него тормозная система, тем это дело труднее. Вот, между прочим, главная причина, почему все заторможенные и бедно одаренные эмоциональностью не очень-то

дружат с трагедией. По правде сказать, трагедия близка только аффективному, а другим более по душе драма, а еще больше — комедия. Это — совсем родная стихия.

Здесь они могут отдаться «жизни», той жизни, которой привыкли отдаваться каждый час и каждую минуту. Жизни маленьких чувств, жизни с оглядкой, жизни с тормозами, словом, они могут чувствовать, думать, действовать совсем так, как всегда действуют, все у них будет «как в жизни».

В этой родной стихии можно далее и «пустить себя» на свободу — поимпровизировать, не держаться только в рамках, установленных раньше на репетициях мизансцен и психологического рисунка. Тут можно даже и вылиться из своих берегов. Для них это самый подходящий драматургический материал. В нем они могут дойти до самых высоких ступеней не только искусства, но и художества.

Большие чувства и порывы в жизни у них тоже, конечно, бывают, но они привыкли гасить их в самом начале. В своем настоящем виде эти их чувства никогда не вырываются на свободу: они их или прячут и маскируют, или, как только что сказано (чаще всего), в самом начале возникновения глушат, тушат и процеживают сквозь самое тонкое сито.

Можно ли себе представить более совершенное исполнение чеховских пьес, чем оно было в Художественном театре в первые годы его существования? Едва ли. На сцене была настоящая, подлинная жизнь, — там ходили не актеры, а те самые живые люди, написанные Чеховым: Войницкие, Прозоровы, Вершинины, Тузенбахи, Дорны и прочие*.

Вот эти люди — интеллигенты того времени — и есть воплощение только что описанных людей с тормозами, со сдержанностью, с постоянным одергиванием себя... И как блестяще играли их в Художественном театре! Актеры прекрасно усвоили технику жить на сцене как в жизни. Или, точнее, как они привыкли жить в жизни.

Но вот они взялись за трагедию, за Шекспира... Могли ли они играть его так, как, не задумываясь, играли его многие театры — фальшиво декламируя, завывая, гримасничая и кривляясь?

* Это, конечно, заблуждение. Исполнение Чехова было слабым, натуралистичным, без обхвата, без крупных чувств, без больших идей. В нем было много фотографического, и это подкупало. Казалось правдой и художественным проникновением. А было скучно и серо. Только все ловко, гладко и правдоподобно. По сцене ходили не крупные и красивые Войницкие и Прозоровы, а подобие их — будничные интеллигенты, не очень умные и весьма, весьма прохладные. Не зря же господствовало мнение, что театр этот был хороший, только актеров в нем не было. Производил он впечатление не на всех, а на интеллигенцию. И было это потому, что Чехов говорил об ее жизни, ее нуждах, ее людях.

Они поборники правды, они захотели и здесь все сделать правдой и жизнью.

Ведь у Шекспира тоже люди, тоже чувства, тоже мысли... и они стали делать слова Шекспира так же жизненно правдивыми, как они делали слова Чехова.

Это была огромная и смелая работа. Шекспир должен был спуститься со своих недоступных высот, Шекспир должен перестать быть превыспренним, должен стать близким и понятным нам, простым и маленьким людям.

Если спектакли чеховских пьес были меткими выстрелами из ружья в самое сердце интеллигенции, — театр предполагал, что Шекспир загремит у них как огромная пушка!

Но такой Шекспир совсем не выстрелил. Получилась осечка.

В чем дело? Шекспиру не нужна правда? О. нет! Конечно, нет. Правда ему нужна, может быть, еще больше, чем всякому другому драматургу.

Но правда эта не наша будничная, не наша — с тормозами, с умолчаниями, процеженная как сквозь сито. Там нужна правда до конца, до дна! Там нельзя говорить вокруг да около, там надо уметь крупно чувствовать, там надо иметь большой обхват и широченный кругозор и надо уметь при этом до конца отдаваться своему чувству.

О, если б вы, души моей оковы,
Ты, крепко сплоченный состав костей,
Ниспал росой, туманом испарился!
Иль, если бы ты, судья земли и неба,
Не запретил греха самоубийства!

Какая нужна насыщенность, какой должен быть подъем, чтобы человек мог заговорить таким языком! Мы, средние люди, в минуты отчаяния если что подобное и скажем, то, вероятно, куда более простыми словами. Что-нибудь вроде: «Эх, подохнуть бы что ли!»

Это хоть и будет, может быть, правдой, но никак не шекспировской.

Однако что же это за правда такая, что мы ее никак и схватить не можем? Может быть, такой правды и нет, она условная, разукрашенная и, в конце концов, фальшивая?

Да, для некоторых она, вероятно, навсегда останется неправдой. Их душа недостаточно вместительна.

Вот стоит перед вами стакан, а вам нужно влить в него ведро. Ну, лейте. Стакан все равно вместит в себя только стакан, остальное прольется на землю.

Иногда, впрочем, бывают мгновения, что тесное маленькое сердце наше расширяется и вмещает весь мир, но... мгновенье проходит, и сердце возвращается к обычному «нормальному» объему своих будней...

Могут возразить: как это «не выстрелил»? Где же «осечка»? Разве «Юлий Цезарь» не был событием в театральном мире? Разве «Отелло», поставленный много позднее, не был превосходным спектаклем?

«Событием в театральном мире» и превосходным спектаклем были все спектакли Художественного театра, особенно первые 15 лет его существования. Но эпохой в театральном мире были только его чеховские спектакли.

Даже такие неудачные спектакли, как «Жизнь человека», как «Драма жизни» и те были событиями. Поклонники и враги театра с жаром обсуждали каждый шаг, каждый эксперимент театра.

Уж если говорить о трагедии, так не «Юлий Цезарь», со своими массивными сценами и сложной богатой обстановкой в духе мейнингенцев, а, скорее, «Карамазовы» Достоевского были по шекспировски трагедийны. Но... уберите оттуда «Митю» — Леонидова и будет спектакль, подобный «Николаю Ставрогину», который тоже, хоть и был в своем роде событием, но ценен только как новый эксперимент и переходная ступень.

А вот вам еще доказательство того, как умеренно-эмоциональные и сильно-рассудочные боятся сильных чувств. Они устраивают на них даже гонение.

5-го февраля 1934 г.

О «лобовом» решении

В Художественном театре (который был, есть и остается учителем, в особенности всех, кто имел склонность к творчеству несколько рационалистическому) существует твердое убеждение, возведенное в закон: «Только в самых плохих театрах играют все по прямой линии: грусть — играют грустью, нежность — нежностью, страсть — страстью, гнев — гневом и т. д.»

Это прямое, или, как там говорят, «лобовое» решение, то есть идущее прямо «в лоб» — безвкусно, примитивно, нехудожественно. Нежность может выражаться не только неленостью, она может выражаться серьезным, заботливым отношением, и далее наоборот — она сплошь и рядом выражается грубостью. Или, вернее, прячется за грубостью, человек стыдится своей нежности и нарочито напускает на себя грубость, чтобы скрыть свое истинное отношение. И т. д.

Это все очень верно, очень тонко, очень психологично... Но почему же все-таки такое гонение на «лобовое решение»? Уж будто оно такое безвкусное? Уж будто нежизненное?

Дело, на мой взгляд, чрезвычайно просто. Лобовое решение — самое трудное, это прямой путь на гору — только и всего. А хитроумное решение удобнее для слабосильного актера, — это путь в ту же гору, — обходами, спиралями, а где надо, и со спуском назад, вниз.

Не хватает открытого темперамента, не может актер проявить столько неподдельной нелепости, чтобы покорить таким душевным пламенем зрителя,— ну, значит, это не годное решение. Верно: не годное, только для кого? Для слабого актера и соответственного ему режиссера. Поэтому и классиков, вроде Шиллера и Шекспира, играть теперь не могут. Раньше, может быть, с теперешней нашей точки зрения, в большинстве театров играли тоже никуда не годно, за немногими исключениями (Ермолова, Ленский, Федотова, Комиссаржевская), но это удовлетворяло — лучшего видели мало. Теперь лее фальшивый ор, декламация и беззастенчивое ломанье на сцене уже выводятся совсем. Надо сознаться, в этом заслуга именно Художественного театра. Он культивировал у себя, как никто до него, «художественную правду» на сцене. Он отказался от непосильного пафоса, он пытался непосильные места, требующие от актера гигантских сил, превратить в посильные и искал обходных путей. Он нашел их. Спасибо ему. Но зачем же все-таки искать самый простой, самый прямой, самый естественный путь: путь любовой?

Конечно, любовой путь требует актерской силы и темперамента. А что ж? Пора уж искать путей и к вскрытию темперамента. Дело не плохое. Давно бы пора этим заняться.

Вот здесь и найдут, наконец, свое применение все те методы, над которыми я корплю все последние годы.

***Способен ли к аффекту тот,
у кого малая степень эмоциональности
и значительная доля рассудочности***

Мучительный и больной вопрос: что же, если я не аффективный, а только умеренно-эмоциональный, да еще с хорошей примесью рассудочности и тормозов, значит, как бы я ни понимал, не видел масштаб идеи или огромность чувства или стихийность образа, я никогда не смогу художественно и со всей правдой воплотить его? Никогда, потому что у меня не тот механизм? Если что и могу, так попытаться обмануть зрителя или «посадить роль в свой горшок» и дать, таким образом, вместо ведра стакан?

Практика отвечает на это твердо: если у тебя не работает механизм аффективного творца, то, конечно, не будет и аффективного творчества.

Так что же, значит, и не соваться?

Конечно, лучше не соваться, иначе окажешься в глупом положении.

Только вот что надо сначала выяснить: почему же этот аффективный механизм у тебя не работает?

Во-первых, его у тебя просто нет?

Такое положение представить себе можно, однако лично я, автор этой книги, с тех пор, как начал присматриваться к этому делу, не встречал человека, начисто лишённого аффективного механизма, а тем более актера.

Обычно тут дело в другом — в недоразвитости или порче этого механизма.

Когда рационалистические, рассудочные и тормозные механизмы, по наследственности или по другим причинам, так сильны, что совсем не дают проявляться механизму аффективному, не упражняясь, он, в конце концов, замирает и держит себя так, как будто его и нет совсем, — он оттеснен, он спрятался в угол и захирел.

Иногда же, хоть аффективные качества настолько ярко выражены, что так и рвутся из человека, ничего хорошего все-таки из этого не получается.

Это бывает тогда, когда актер попадает в неподходящую для него школу. Школу анализа и рационалистического императивизма.

Всеми этими противоестественными для него методами и приемами творческий механизм аффективного сначала засоряется, а потом и совсем разрушается.

Может быть еще более тягостное положение, когда не только театральная школа, а и сама жизнь с детства уродует и обламывает по-своему.

Воспитание, обстоятельства жизни, окружающие люди — все вместе взятое может лишить человека всяких следов непосредственности.

Когда же на эту благодатную почву попадает еще и школа анализа, только при достаточном опыте, при великолепной педагогической технике и, главное: при исключительной тактике можно добыть из человека его эффективность.

Практика, однако, показывает, что отчаиваться не следует. Природа, слава богу, живуча. Иной раз чуть не до основания срубят дерево, ан, смотришь, - из-под самых корней — новые отростки. Вот за них и надо приниматься.

Обычная подделка эффективности

Спешу оговориться, есть много актеров, которые воображают, что они прекрасно «переживают» на сцене и что у них огромный темперамент.

На самом же деле они принимают за переживание и темперамент свое специфически-актерское возбуждение (сжатые кулаки, судорожные движения, дрожь, помутнение сознания и проч. Обо всем этом очень подробно в книге «Искусство актера в его настоящем и будущем» в главах «Псевдо переживание», «Двигательная буря» и Др).

Эти актеры, конечно, ухватятся за мое не совсем благосклонное отношение к умеренно-эмоциональному и рассудочному актеру, и с гордостью будут говорить, что они никогда не сажают «пальм в цветочный горшок», что пальма их вырастает свободно под палящими лучами африканского солнца их темперамента, а корни ее питаются всем необъятным богатством их души.

Скажу по опыту: спор с ними — даром потраченное время.

Для тех же, кто не принадлежит к этим несчастным самообольщенным, к этим опьяненным своим грошовым успехом, к этим беднякам, поставившим себе непреодолимые преграды для своего излечения, развития и роста, —

для тех я скажу, что пальму, хотя бы и в цветочном горшке, следует во всех отношениях предпочесть сделанному из бумаги, из палок, из пакли чучелу пальмы, воняющему пылью, мертвечиной, скверными красками и всякой москательщиной*.

Но не только отдельные актеры, в эту ошибку впадают целые театры.

Дело начинается с того, что они высмеивают театры, избравшие для себя суровый и малоэффективный путь правды. Высмеивают и обвиняют их в бессилии и мелкодушии.

Потом, чтобы показать свою силу и величие своей души, берут трагедию за трагедией и разыгрывают, не гонясь за правдой, при помощи самых простых незатейливых средств, упомянутых выше: сжатых кулаков, напряженных шей, налитых кровью глаз, рычания, сопения, выкрикивания до срыва голоса.

Смотришь, и в первую минуту думаешь: а ведь здорово! Сильно! Во вторую недоумеваешь: опять то же? В третью — уже надоело, в четвертую — скучновато и тоскливо от этого непрерывного ора истошными голосами и от беспардонного кривлянья.

В пятую — жаль актеров и немного смешно...

А в антракте, не дождавшись конца пьесы, одеваясь в гардеробной, вспомнишь что-нибудь вроде сценки из рассказа Короленко (кажется, Короленко). Там какая-то чадолюбивая мамаша, желая проучить одного из своих малышей за какие-то шалости, потеряв терпение, отшлепала его что было силы по специально приспособленному для этого дела месту. «Вот тебе! Вот тебе! Вот тебе!..» И отпустила: «Теперь не будешь больше шалить!» А сынишка выбежал за дверь, потом просунул обратно голову, чтобы удрать в случае чего, да преспокойно и сообщил: «И не больно! А только громко!» Да и тягу.

Вот и тут: прослушаешь, просмотришь эту высокую и душераздирающую трагедию... совсем не больно... Только громко.

А какой-нибудь доморощенный критик на другой день пишет: «Возрождение трагедии!», «Подлинный пафос!», «Потрясающая игра!», «Глубина толкования!»

Как на него обижаться? Во-первых, он не специалист, во-вторых, лучшего-то он и не видел. А увидел бы — пожалел, что так распинался без достаточной причины.

* Может быть, здесь о грузинских гастролях. Шиллера они играли «божественно», а принялись за простые пьесы показались дрянью. Из-за незнания языка наши критики просмотрели фальшь и <в спектакле. — Ред.> Шиллера.

Да тут же, пожалуй, и симпатию к нему почувствуешь: а ведь все-таки, должно быть, не шутя человек тоскует по хорошему, по крупному, если безболезненно скушал и переварил такое угощение. Должно быть, наголодался. Хороший, должно быть, человек.

Глава 10

ОБРАЗ. ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЕ

Механическое понимание Станиславского

Бирман говорит: разница в восприятии «от себя» и «от образа» такая — Станиславский предлагает сначала построить печь, потом уж дом — это «от себя».

А она предлагает — сначала дом, а потом уж в нем и печку — это «от образа».

И то и другое — ерунда. И то и другое — механистичность. Это и понятно, так как она иначе мыслить не может.

Дело в том, что не строить надо, а родить. Вот в этом и разгадка.

Если ты строишь свою роль, как мертвый дом из мертвого камня и мертвого дерева, то, в конце концов, все равно, с чего ты начнешь: с печки или со стен. Одно будет удобно, другое менее — только и всего.

Если не говорить о рождении на свет живого, то нельзя говорить, что что-то раньше, что-то позже. Бирман на деле советует вот что: сшить костюм, ботинки, шляпу, а потом пустые места между шляпой, костюмом и ботинками — заполнить.

Все это полемика. Ругань. Хорошая, остроумная, но ругань.

Верная, сильная форма тоже дает толчки внутренней жизни. Она как толчок — чего-то мне хочется, а чего, сам не знаю — вдруг сзади верный толчок — и побежал по верному направлению.

Как образуется «я» роли

Какой я — это почти невозможно определить. Я думаю, что я хороший, а со стороны оказывается — дрянь. Думаю, что привлекательный а говорят — отталкивающий и наоборот. Поэтому определение словами — какой я, какое должен производить впечатление и какое должен вызывать к себе отношение — для актера только вредно. Он будет прямолинейно разыгрывать из себя того или другого, не будучи, на самом деле, таковым. Он пойдет по линии изображения, имитаторства, а не бытия, не перевоплощения.

Искать нужно обратным путем: не в себе, а вне себя.

Например, злой — ему ведь не кажется, что он злой, наоборот, он-то добрый, а вот все вокруг него мерзавцы, негодяи, дураки, хамы... Жизнь отвратительная, подлая, низкая...

Роль такая: старик, профессор, очень умный, просвещенный, любящий свою семью, науку и жизнь, но любит пошутить, побалагурить, с юмором. Роль, в общем, комедийная. И актер, не раздумывая долго, начинает разделять водевильного старичка, паясничает, балаганит.

Если сказать ему: не облегчайте роль, не водевильте, вы должны быть более глубоким, более профессором и проч., — не только не исправишь дела, а только напортишь. Вернее будет обратить внимание актера на то, что он видит в окружающем. Поверхностный видит поверхностное (Хлестаков), глубокий во всем видит глубину, даже как будто в незначительном, он видит великую суть и великий смысл (в луже — отражение неба и солнца, а не только лужу).

И надо каждый факт, встречаемый в роли, рассматривать с точки зрения именно этой роли — повернуть к себе факт таким образом, чтобы увидеть в нем то, что должно бы увидеть действующее лицо.

Тогда факты и создают личность. Все дело в том чтобы верно (с точки зрения личности действующего лица) истолковать факт, чтобы он представился именно таким, каким он должен представляться действующему лицу.

Не себя надо создавать, а окружающие факты. Их надо делать. И их надо доводить до осязательности.

Дать себя

Актер ходит по сцене, говорит, выполняет «задания» режиссера, а что-то неинтересно, скучно, незначительно. Уйдешь из театра и забудешь его, как будто его и не было.

Почему это? Потому что, как правило, его действительно на сцене и не было. Он отсутствовал, — только шкура его ходила по сцене да говорила слова.

Надо давать себя, надо быть на сцене, надо самому интересоваться происходящим на сцене.

Об образе.

Применительно к индивидуальности актера

Тайохара, 1948 год

Как появился у меня комедийно-лирический Митя в «Бедности не порок».

М. Чехов в Муромском («Дело» Сухово-Кобылина) — вместо героя — трогательно-комедийный и нежный старикашка.

Пейсахович — Маргаритов в «Поздней любви». Вместо «благообразного старца»-адвоката — хлопотун и болтун, чуть-чуть выживший из ума, но обаятельный и трогательный старикашка.

И так всегда, если хотеть творческого слияния образа с личностью актера.

Бабахан, пытавшаяся играть пленительную девушку Машу Рыжову, была нестерпима, сделал <режиссер. — Ред.> ее сорванцом, не то девчонкой, не то мальчишкой — получилось сплошное очарование и манкость.

Надо сдвинуть его (актера) с привычки искать свою излюбленную дорожку, и приучить пускать себя по первой попавшейся, хоть и непривычной, но возникающей произвольно и самостоятельно.

Это нащупывание образа очень удобно пробовать в этюдах.

При этом, кроме тех трех «пусканий» (на движение, на мысль, на чувство), обнаруживается еще один вид: пускание себя на ощущение себя, на образ, на «я — есмь».

Что значит, пустить себя на образ? Прежде всего -пустить себя на выявления, т. е. на движения, на слабые токи.

Лучше говорить не «пустить себя на образ», а - «пустить себя на бытие». Это новый и важный отдел. Об этом есть в главе об «Образе»*.

Если дело заключается только в «пускании», то, значит, надо особенно зорко следить, чтобы не прозевать истоки образа, первые ростки его. Ошибка или недосмотр вначале может увести совсем в сторону. Так оно и есть.

Только первые ростки исходят из эмбриона.

Но даже не гоняясь за эмбрионом, а только желая развить в актере эту новую «линию пускания», надо быть особенно бдительным и не пропустить побуждений на бытие. То есть побуждений на образ.

Как пугаются своей смелости, не позволяют себе сделать движение, — совершенно так же не пускают себя на образ.

Если же и пустят, то так, как в жизни, т.е. — я остался самим собой, я только изображаю, что я или очень умен, или очень занят, или приветлив, шутлив... Это двойная боязнь: и не пустил и прикрывлся маской.

Педагогу или режиссеру надо очень пристально следить. Так же, как по ничтожным движениям или мимике, по едва начинающимся движениям мы видим, чего актеру хочется, «куда его потянуло», — так же и по некоторым движениям, касающимся манер, мы можем угадать образ и дать актеру толчок, чтобы он смелее шел по этим позывным его творческой природы.

* См.: Т. 2. С. 457-497. - Ред.

Настоящий режиссер, с верными инстинктами, это делает бессознательно — показывает образ исходя от актера (Станиславский Лужскому в «Горе от ума»).

Но чаще всего режиссеры показывают то, что грезится им самим, хотя бы это никак актеру и не подходило.

Есть еще фотографичность образа — исторические лица.

Образ и «короткое замыкание»

Короткое замыкание — минуя корку.

Бывает и обратное: трусливые и умудренные жизнью уравновешенные люди вдруг неожиданно для всех, и, больше всего для себя, бросаются в огонь спасать или совершают другой, не менее «безрассудный», но благородный поступок, по нечаянности, в исступлении чувств... Так же мерзавец, актер с ничтожной мещанской эгоистичной душой иногда может на сцене загореться такими благородными чувствами, что можно подумать, что он и на самом деле всегда такой. А произошло это только от специфического сценического возбуждения, при котором была заторможена его личная «корка», и все покрыла собой «корка» образа. Сам же он «забылся», как забылся тот, бросившийся в огонь.

Да и почему актеру не позволить себе «забыться»? Риску ведь нет никакого! Это не то, что броситься в огонь: и сгореть не сгоришь и потетишь себя тщеславной мыслишкой — и я могу быть благородным! Только... не хочу... могу, а не хочу... берегу для высоких минут творчества... (сукин сын!).

Но это не «короткое замыкание», пожалуй, это другое. Это свержпонимание, свержпредвидение, это вдохновение.

Оно, правда, минуя свою мелкую «корку»... Но «корка» ли это? Трусость, мещанство, мелкота — разве это «корка»?

Но есть ли именно это, та самая настоящая подкорка — наследство от каменного века и непосильной борьбы с разного рода враждебными силами?

О диффузном проникновении образа

Как в грубой актерской работе, так и в этюдах образ берут смело, нахрапом. Из этого никогда ничего дельного не получается. Если на секунду образ и почувствуется, все равно он быстро улетает. В памяти остается только какое-нибудь одно внешнее выявление этого образа — гримаса (лица или тела — это все равно).

Не надо торопиться, не надо пускать себя на то, чтобы смело, нахрапом схватить образ.

Надо, наоборот, не торопиться в этом. Пусть образ проникнет во все поры моего тела и души, пусть диффузно пропитает всего меня.

Надо осторожно дать влиться образу через узенькое горлышко в огромную бутылку нашего многогранного «я».

Грубое схватывание образа «нахрапом» ведет к тому, что неминуемо остаются только внешние проявления его, их-то актер и принимает за самый образ. Принимает и начинает их повторять. Называется это «наигрыш образа», «игранье образа».

Образом ведь надо стать.

Образ — это новое «я — есмь».

А «я — есмь» в жизни создается годами и сотнями тысяч впечатлений.

Водопроводный кран

Как сделать, чтобы налить полный стакан? Наливать не сильной струей и чем дольше, тем тише. Это «диффузный» способ проникновения образа.

Если кран открыть резко и сразу, то сильная струя выплеснет всю воду из стакана, и вы отнимете от крана почти пустой стакан. Это образ, взятый нахрапом, или отдача себя сильному чувству без достаточной для этого техники.

Техника отдачи себя первообразу

Прежде всего «взять образ» нельзя, можно только отдаться ему. Отдаться тому особому ощущению некоторого нового бытия, которое как-то самопроизвольно возникает или при начале этюда или при верно идущей репетиции.

Отдаться можно двояко. Первое — просто отдаться, даже, вернее, подтолкнуть себя в то новое неизведанное бытие, которое появилось в виде неясного ощущения... Толкнуть себя, но, по правде сказать, толкнуть во что-то еще неизвестное, только предчувствуемое.

И только, когда уже втолкнул себя и имел смелость пробыть несколько мгновений в этом новом бытии, начинаешь наспех ориентироваться и прилаживаться к этому новому состоянию.

Начинаешь усиленно действовать, проявляться... это потому, что толчок, данный себе, создает некоторую спешку, торопливость, она, очевидно, в первое мгновение неизбежна. И тут надо быть начеку! Потеряешь равновесие в этой спешке, ну, и пропало все — начнешь насильничать, наигрывать образ.

Второе — путь диаметрально противоположный. В первом я себя бросал, кидал, подталкивал в первообраз, во втором, наоборот, — я ничего не делаю, а так: ощущение нового бытия появилось, и я делаюсь пассивным, я замолкаю,

все во мне делается тихим и готовым что-то воспринять, а что, я и не знаю, и не хочу узнавать... я приостановился... я молчу... я не тороплюсь... а оно в меня входит, вливается... Я напитываюсь, как губка. Как будто это пропитывание, как в губке, делается по каким-то незыблемым физическим законам, вроде законов волосности <капиллярности. — Ред>.

Оно входит, пропитывается, овладевает мной, а я... что же я сделаю?.. Пусть! Я только еще шире открываю трубы, по которым идет в меня это новое «я»...

И странно: для этого приема нужна в десять раз большая храбрость — оставаться пустым — так страшно!

Это «диффузное» проникновение в меня образа.

Слабые токи

Что там ни говори, а первообраз связан со слабыми токами. Грубо его проявление или тонко, а происхождение его — слабые токи.

В грубом есть какой-то перескок через свою последовательную, «логическую» — нормальную жизнь. Это некий шок. Но ведь и шок не выходит за грани нормы! Не все же должно совершаться только планомерно и медленно. Бывают и прорывы — толчки.

Можно ли идти от внешнего?

Для девяти десятых актеров чуть ли не основным является вопрос: можно идти от внешнего или нет? Причем все девять десятых хотят, чтобы было можно.

Об этом необходимо написать.

Можно ли на самом деле? Конечно, можно. Только вот что важнее всего: от внешнего можно получить толчок и только. А там — пускай себя и не вмешивайся, тогда тебя зацепит и за внутреннее. А главное — найти глаза. Иначе первого толчка хватит на несколько секунд, а там всё переходит в механическое держание внешности образа. Только в исключительных случаях, — когда внутренне всё уже готово для образа и не хватает последнего толчка, тогда внешний штрих может завершить дело. На этих случаях и основаны все ошибки, — этими случаями обычно доказывают, что образ идет от внешнего.

Есть еще один исключительный случай: необычайная имитаторская одаренность — имитаторский гений.

Слово «образ» тащит на искание внешнего. Я — образ, это, как будто: я внешне — он.

Надо найти другое слово, вроде «личность», «я» или иное надо найти.

При повторении образ и обстоятельства все больше конкретизируются и определяются, а значит — меняются. Укрепляются — это тоже, значит, меняются.

Но одни меняются, как корни, как ствол и ветви — Другие, как листья, т.е., пробыв одно лето, опадают без всякого следа.

Каждая осень сбрасывает листья с дерева, но не сбрасывает ствола, ветвей и корней — наоборот — каждый год укрепляет и увеличивает их.

Каждая репетиция укрепляет и углубляет «я» образа, а также основные обстоятельства и непременно сбрасывает мелкие проявления и «результаты».

Если же насильно удерживать «результаты», — это убьет «я» — оно перестанет развиваться. А жизнь только в развитии. Как умрет дерево, если оно не сбросит своей листвы.

Дело не только в том, что дерево должно сбрасывать свои листья, а и в том, что надо укреплять и, уж во всяком случае, не портить ствола и корней.

О перевоплощении

У человека есть не только отдельные качества или страсти, которые «играют» им («Но боже, как играли страсти его послушною душой»), у человека есть несколько совершенно обособленных, способных самостоятельно жить «я». Взять хотя бы патологические случаи, описанные у Жанэ и т. п., когда человек принимает другую фамилию, другое имя, другой характер, часто наиболее цельный, сильный, нормальный.

Наше искусство — искусство творческого перевоплощения, и чем больше вмещает в себя элементов полного отделения от своей, всюду и всегда сущейся личности, тем более художественно, тем более выпукло, красочно, органично.

Мельпомена там, где перевоплощение, перевоплощение там, где совсем другое физическое и душевное «я», где совсем иные, небывалые для меня обстоятельства жизни, где другое понимание жизни, другой взгляд на жизнь.

Говоря в переносном или прямом смысле (это не моего ума дело): дух, наблюдающий во мне всякую жизнь — и мою привычную и эту новую чужую, дух может быть тот же, но тело и душа — иные.

Только, друг мой, это будет, пожалуй, уже и не «игра», а куда более жуткий акт. Это, выражаясь старинным языком катехизиса, есть «таинство перевоплощения».

Идеально: Гамлет, Чацкий, Отелло, Карл Моор, Фердинанд, Ромео — это ведь все люди таких разных эпох, народностей, бытовых условий, воспитания и всего-всего..- неужели они могут быть похожи один на другого, даже в моем собственном представлении? Представлении одного человека?

Может быть, слишком много требовать полной неузнаваемости — фокусов трансформации, но не зря же существует костюм, который надо уметь

носить и который дает ту или иную осанку. Что же касается грима, его еще больше надо уметь носить. Недостаточно намалевать на своем лице, что полагается, надо, чтобы это лицо стало моим или, иначе: я стал таким. А это — другой человек. Совсем другой. Вот в этом огромный смысл актерского искусства.

Я или «Он» (Образ)?

Между актерами испокон века был жаркий спор: надо «переживать» на сцене или не надо?

Этот спор, как следует из всего предыдущего, спор напрасный, спор-недоразумение: все зависит от типа дарования. Имитатор и хотел бы переживать, да не может, аффективный и хотел бы оставаться холодным исполнителем внешнего рисунка роли, да... тоже, пожалуй, не сумеет.

Но и те актеры, которые не могут не переживать, далеко не во всем согласны друг с другом, тоже спорят и никак не могут придти к соглашению

Главный вопрос, который вызывает споры, — как жить? От кого? Лично от себя или от «него» (от образа), от исполняемой роли?

Одни говорят — жить надо только от себя: поставить себя в данные (предлагаемые) обстоятельства и жить в этих обстоятельствах. Если будешь стараться сделаться кем-то другим, то неминуемо впадешь в «изображательство», в наигрыш.

Другие говорят: «кому нужна моя личность на сцене? Какое это искусство, если вместо Отелло по сцене хожу я, Иван Федорович Петров, со всеми своими привычками и маленькими чувствами?

Надо жить только от него, от образа. Это не я страдаю, радуюсь, возмущаюсь, а он. Тот, кого я играю. У меня с ним нет ничего общего. Это не мои мысли, а его, не мои чувства, а его».

И спорят, спорят горячо, иногда и недостаточно корректно..

«Изображальщики» же, которым вообще не свойственно жить на сцене, пользуются спором и проталкивают свое: от себя, дескать, жить нельзя — это не искусство, мы с этим согласны — надо «давать» жизнь образа, т. е. надо изображать его жизнь. Изображать, конечно, надо художественно, т. е. наиболее типично, наиболее выразительно и с наибольшим вкусом. «Надо, — говорят "изображальщики", — придумать наиболее верную темпераментную и выразительную форму, и — выполнять ее. Выполнять можно слегка подогревая ее "правдоподобием чувства" или даже вполне холодно: раз форма хороша, она свое дело сделает».

Не будем говорить сейчас об этой «философии», примазавшихся к спору изображальщиков-имитаторов; нас, когда мы пишем эту книгу, интересуют только те актеры и режиссеры, которые отдали себя искусству жить на сцене.

Итак, они спорят, надо ли жить на сцене от себя или же от образа!.. И каждый из них, как будто, по-своему, убедителен...

В самом деле, ну что хорошего, если вместо венецианского мавра Отелло по сцене ходит тот самый Иван Федорович, которого мы все прекрасно знаем? Правда, он вымазался коричневой краской, разрядился в разноцветные шелковые тряпки, но ведь от этого с ним ничего не произошло? Как был, так и остался Иваном Федоровичем — вот его привычное почесывание за ухом, его походка и т. д.

Да, вы верите ему — он огорчен; вы верите ему — он живет на сцене, волнуется... только... Зачем он говорит стихами? Куда лучше было бы говорить ему более простым, незатейливым языком... И о более простых, незатейливых вещах...

Переживание ли это? Это — переживание. Но художественное переживание или нет?

Это жизнь Ивана Федоровича, попавшего в очень неловкое положение. Это не трагическая жизнь Отелло, человека больших чувств и могучих страстей, — Иван Федорович любит, Иван Федорович ревнует, Иван Федорович даже плачет настоящими слезами, а смотришь на него и как-то неловко. Особенно, когда он плачет. Это плачет не Отелло о потерянном навеки великом счастье любви. Это проливает слезы Иван Федорович о своих житейских невзгодах. Слезы человека «житейского» о житейских неудачах и бедах...

Ну зачем вытащил он сегодня сюда, на сцену, на всенародное обозрение свою личную и, будем говорить откровенно, — ей-богу, сейчас никому здесь не интересную частную жизнь!

Это совсем как те калеки, что в былые времена на перекрестках оголяли свои увечья... Прохожие отворачиваются и поспешно, на ходу кидают им свои медяки и гривенники.

Так и Иван Федорович в лучшем случае получит зрительские медяки и гривенники...

Кстати, о слезах!

Многие говорят, что настоящие слезы на сцене всегда неприятны, всегда мешают и всегда испытываешь неловкость, видя эти физиологические соленые капельки, падающие из глаз актера.

Во-первых, это не всегда так, а во-вторых, почему, если на сцене можно ходить, сидеть, есть, пить, краснеть, бледнеть, смеяться, кашлять, то почему нельзя плакать?

Правда большей частью слезы на сцене действительно неприятны, но почему? Этому есть своя особая причина. Потому что они не результат огромной душевной наполненности, не результат подлинного горя, а простая актерская неврастеничность, душевная неустойчивость, как говорят: у этого человека глаза на мокром месте. Разве не скучны, разве не противны слезы нам в жизни? Те самые, что льются почему зря, по малейшему поводу? Почему же им быть иными для нас на сцене?

Но есть и другие...

Я видел слезы Дузе на сцене... Да и видел ли я их? Я просто рыдал, как рыдал в это время весь зрительный зал...

Лишь только засверкали на ее глазах эти бриллиантики, сердце мое как будто кто ножом полоснул... Я пытался бороться, я не хотел рыдать, но это было выше моих сил... Оно смяло, раздавило меня, слезы прорвались и затопили...

Что же, значит, Дузе имеет право плакать на сцене, а Иван Федорович не имеет?

Судите сами. Я видел Ивана Федоровича в другой роли. Он играл слабохарактерного, безвольного старичка.

В последнем акте, когда он оказался обманутым, обокраденным и выкинутым на улицу, он долго ничего не понимал, стоял, растерянно оглядывался и, наконец... понял! Как-то осел, опустился на приступочку крыльца, и из глаз его закапали старческие, слабые слезы...

Это было так трогательно, так грустно, так безысходно... В зрительном зале замелькали носовые платки. И мне не было неловко за Ивана Федоровича, я даже и не подумал, что это — Иван Федорович, мне было жалко несправедливо раздавленного жизнью доверчивого, скромного человека...

Для меня это был не Иван Федорович, а тот несколько смешной, недалекий, безвольный, но все же чрезвычайно симпатичный маленький старик.

«Вот, вот!» — поймают меня на слове сторонники принципа «жить на сцене не от себя, а от образа», — вот, именно, это не Иван Федорович, а старичок, написанный автором, страдает не Иван Федорович лично, а старичок»

Посмотрим, однако, на дело спокойно и трезво.

Хорошо, допустим, я играю этого скромного старичка. Он обижен, оскорблен, страдает. И это не я страдаю, а «он»...

Как же это, однако, может быть? Где же этот самый «он»? Его ведь, скажем прямо, — нет, совсем нет. «Он» — только в моем воображении. «Он» — фикция.

А вот я, я действительно, на самом деле, существую.

Что я не похож на себя, что меня не узнают, что я сам себя не узнаю — это еще очень мало значит. Разве не бывает в жизни, что под влиянием сильного переживания или алкогольного опьянения нас и узнать нельзя? Есть и выражение: будто подменили, другой человек!

А между тем это ведь все тот же я.

Так и тут: это никто другой, как я же, но только очень хорошо подстроившийся под образ (как подстраивается струна к струне), это — я, но только повернувшийся к вам какой-то новой, неизвестной, бывшей до сих пор в тени, гранью, это — я, но преобразованный моей же фантазией (в жизни: «Она преобразилась!», «Он преобразился!»), это — я, но поставленный в условия совершенно и до неузнаваемости меня переделавшие.

Не я двигаюсь, не я смеюсь, не я огорчаюсь, — а кто же? Разве подменили меня? Разве вынули все мои внутренности и вставили чужие? Разве не моя печень, желудок, легкие, сердце, почки, кишки? Разве вложен новый мозг в мой череп?

И, как ни верти, как ни философствуй, но если ты живешь на сцене, так это — ты. И никто другой. Это — ты. И ты — он.

Но не бойтесь остаться и «сами собой», т. е. «идти от себя». Все равно, если вы сольетесь (синтезируетесь) с личностью действующего лица (хотя и воображаемой), со всеми обстоятельствами его жизни — ваша личность изменится, не может не измениться.

Сделайте опыт.

Начните с самого незатейливого: приклейте себе другой нос и наденьте парик. Посмотритесь в зеркало. Вы увидите там какого-то длинноносого вихрастого субъекта, и сейчас же, помимо вашей воли, ваше лицо подстроится к этому носу и этим вихрам. Брови поднимутся кверху, и лоб, и без того скрытый наполовину париком, делается еще меньше, длинный нос вам захочется оседлать очками, глаза ваши примут, помимо вашего желания, выражение тупого самодовольства и вам вдруг представится, что вы кто-то такой вполне конкретный и реальный... Мне, например, когда я сейчас примерился к этому, представилось, что я «любимец публики» — дирижер какого-то эстрадно-ресторанного оркестрика, сам и автор, сам и исполнитель... С некоторым удивлением замечаю у себя мысли и чувства настолько мне лично не свойственные, что кажется, будто они исходят от кого-то другого, а не от меня... Как будто бы во мне два человека: один живет, чувствует, двигается, действует, говорит — это дирижер, а другой притаился и наблюдает... Тряхнув своей «львиной гривой», я устремляюсь к пюпитру (комоду), беру дирижерскую палочку (карандаш) и, сверкнув очками на вечно сонную пианистку и пьяницу контрабаса, стучу неистово палочкой, так, что не только мой оркестр, но и весь ресторан затих и замер! Как олимпийский громовец, я держу две-три секунды эту «чуткую» тишину своими вздытыми руками и потом одним мановением обрушиваю на головы слушателей целое «море божественных звуков!»...

С чего бы вы ни начали своего изменения, оно непременно перестроит вас. Можете начать с походки, с позы, с изменения голоса, с гримасы...

Эта способность не только почувствовать, а даже ощутить себя другим, при надевании чужого костюма, при гриме, при какой-нибудь гримасе лица или тела — присуща в некоторой степени всем людям: ведь каждый чувствует себя совсем иначе, когда он пострижется, переменит прическу, наденет новый костюм.

Художник -- будь он писатель, скульптор, живописец, музыкант и, в особенности, конечно, актер — человек особенно чуткой и чрезвычайно подвижной организации: достаточно ему вообразить что-нибудь, достаточно ему представить себя кем-то, как в нем совершается полная перестройка.

Бальзак, например, так рассказывает о себе (рассказ «Фачино Кане»). «...Любовь к науке забросила меня в мансарду, где я работал ночью, а день проводил в соседней Королевской библиотеке <...> Одна страсть увлекала меня: страсть к наблюдениям. Я наблюдал нравы предместья, его жителей, и их характеры.

Так как я был равнодушен к внешности и своей одеждой не отличался от рабочих, то они не обращали на меня никакого внимания, не остерегались меня, и я мог вмешиваться в их группы, присутствовать при их сделках, спорах и ссорах. Уже тогда я получил способность, наблюдая известное лицо, проникать в его душу, не пренебрегая и телом или, скорее, схватив внешние подробности, жить его жизнью, становиться на его место, вполне отождествляться с ним, точно дервиш из сказок "Тысяча и одной ночи", который принимал тело и душу людей после того, как произносил над ними известные слова <...> Слушая их, я входил в их жизнь, до того, что ощущал на своей спине их рубища, а на ногах их дырявую обувь; их желания, потребности переходили в мою душу. Это был сон наяву. Я заодно с ними негодовал на начальников мастерских за их притеснения, или на дурных заказчиков, заставивших несколько раз напрасно ходить за деньгами. Все мое развлечение заключалось тогда в том, чтобы забывать свои привычки, делаться совсем другим человеком».

Сделайте еще шаг дальше, дайте полную волю тому, «другому человеку», и вы попадете в то состояние, о котором рассказывает в своем письме трагик Росси: собственная реальная жизнь начинает казаться ему какой-то далекой и похожей на грезу. Он с содроганием замечает, что на стремительный поток сменяющихся в нем чувств он глядит чуждыми для него глазами и прислушивается чуждыми ему ушами. Он чувствует себя как-то искусственно, каким-то инструментом, на котором в нем играет другое существо.

Сделайте (если можете!) еще шаг, и вы попадете на границу нормального с ненормальным, вы попадете в состояние огромного творческого подъема, где актер не только чувствует как бы вселение в себя «другого существа», но и все окружающее видит таким, каково оно в его воображении и мечтах.

Для иллюстрации привожу случай с М. Н. Ермоловой, описанный в книге Щепкиной-Куперник «Дни моей жизни».

«Когда на нее "находило" — она ничего не помнила. Как-то раз она репетировала сцену Анны у гроба мужа ("Ричард III"). Его приносят в гробу, она откидывает покрывало, видит мужа, и тут происходит сцена отчаяния. Помощник дяди Сережи (режиссера. — Н. Д.) — Кондратьев, человек грубоватый и любивший подшутить, а этот раз решил быть объектом своих шуток избрать самое М. Н., и положил в гроб чучело обезьяны. Настал момент...

М. Н. на генеральной репетиции превзошла себя, играла так, что кругом все плакали, и сам Кондратьев, растроганный и пристыженный, подбежал к ней за кулисами и стал просить прощения за свою глупую шутку.

— За какую? — спросила его М. Н., все еще дрожавшая от волнения. Она не видела обезьяны Перед ней в гробу лежал ее возлюбленный муж, и его — она видела»⁵⁰. Еще чуть-чуть, еще легкий сдвиг и... галлюцинация, патологическое состояние.

Смущаться этим, однако, не следует, еще Аристотель говорил: «Кажется, что всякий ум имеет некоторую примесь безумия».

Более близкие к нам философы и психологи говорят то же: «Великий ум несомненно близок к безумию, только узкая граница отделяет одного от другого» (Драйден). А поэты и музыканты, испытавшие это на собственном опыте, прямо называют это бредом и сомнамбулизмом. «...В таком состоянии сомнамбулизма, случилось, мне попался под руку наискось лежащий лист бумаги, и я замечал это только тогда, когда все было написано или когда больше не хватало места для письма. У меня много было таких, по диагонали написанных листов, но они мало-помалу исчезли, и мне жаль, что я уже не имею этих свидетелей моего поэтического бреда» (И.-П. Эккерман. «Разговоры с Гёте»)⁵¹.

«Весь этот процесс происходит во мне, как в крепком сладостном сне» (5спбп5т.агкеп Траит) Моцарт ⁵².

Чем привлекает нас искусство? «Маска». «Исповедь под маской»

Казалось бы, что за удовольствие терять свою собственную личность и замещать ее другой, новой?

Эмблема нашего актерского искусства — маска. Как это мудро! Актер надевает на себя личину — думает, что теперь это уже не он, и... смело говорит свое самое затаенное и самое дорогое.

Как понятно теперь, почему музой, покровительницей нашего искусства древние считали Мельпомену — богиню перевоплощений. Надеть на себя чужой костюм, замазать свое лицо гримом, взять чужие слова, чужие мысли и чужие чувства, разве это не облечься в новую плоть?..

Но дело-то в том, что не чужие мысли и не чужие чувства, а все свои.

Только слишком затаенные, слишком не обычные, запрятанные от всех и от себя в том числе.

Плоть-то чужая, а жизнь-то своя.

Как это может быть?

В этой потере своей личности, в этом замещении ее другой, новой, в этой воображаемой жизни в новых обстоятельствах, созданных собственной фантазией, и заключается одна из важнейших причин, почему искусство так манит к себе человека.

Что же тут привлекательного и манкого?

Об этом стоит поговорить подробнее.

Случалось ли вам, слушая песню, романс, читая стихи, «Войну и мир», «Дворянское гнездо», Диккенса, Бальзака или другое что, вдруг так расчувствоваться, разволноваться, что вы плакали горячими слезами?

Конечно, случалось.

Бывало это и в театре. Полный зрительный зал, радостно, спокойно, никто никуда не спешит, все оставили свои «дела» и заботы дома и сегодня будут отдыхать и жить для себя.

На несколько часов забыты житейские будни, устроен маленький праздник, хорошая пьеса, хорошая игра актеров, декорации, оркестр, хорошее помещение театра, - все это так приятно, вы предчувствуете, как будете отдыхать и наслаждаться.

Тушат свет. Располагайтесь удобнее на своем месте. Открывается занавес— началось.

Приятно сидеть в темноте, знать, что никто тебя не видит, спокойно смотреть и слушать всё, что делается там, на сцене, на свету.

Пьеса, действительно, хороша.

<...> И, как всякое художественное произведение, несет в себе одну из вечно волнующих человечество идей: любовь.

Нам, захваченным сейчас лихорадкой дела, волнующими и крупными событиями, это кажется странным, неуместным, пустым — говорить целый вечер о любви... Но такова сила искусства: автор и актеры сразу пленили ваше воображение и захватили все внимание.

Молодой офицер-француз отстал от армии и каждый вечер пробирается к мрачной загородной вилле, чтобы из-за кустов наблюдать за изгнанницей-итальянкой. Только ночью меньше опасности попасть на глаза людям, и только ночью выходит она с девушкой-служанкой из своего заточения.

Именитый патриций, дож Венеции, — отец, — скрывается здесь от преследования папы.

Пылкий молодой человек выскакивает из-за своих кустов... девушки принимают его за шпиона, служанка ударяет его кинжалом...

В следующем действии — бурное объяснение влюбленного. Рана его почти зажила, и сегодня он уезжает догонять свою армию. Он не отвергнут. Но — патрицианка и... простой офицер — препятствие, которого перешагнуть нельзя. Юноша клянется победить все: достичь славы и власти, стать достойным предмета своего обожания, и с криком: «До свиданья!» — сильный, молодой, уверенный — убегает.

У Наполеона было правило: ни одного генерала с седыми волосами. Перед нами — сцена битвы, конец сражения, генерального сражения. Австрийцы бегут. За ними мчатся, крошат и топчут безжалостные победители. Как

ветер, проносится весь прокопченный пороховым дымом молодой генерал, маршал Наполеон.

Битва окончена. «Чего вы хотите, мой милый Монри-во? Даю слово сделать все для лучшего из моих генералов». — «Ваше императорское величество, позвольте покинуть вас на месяц». — «Как? Сейчас? Вы не хотите получить лучшую долю из военной добычи?» — «Я еду получать свою военную добычу!» Итальянские чертоги. Изгнание давно кончено, и Антуанетта снова в Венеции.

Скучающая патрицианка перебирает письма своего обожателя. Взволнованный слуга докладывает о французском генерале, прискакавшем на загнанной лошади... Не успевает кончить, — врывается сам Монриво.

Семь лет сдерживаемая страсть! Семь лет нечеловеческого напряжения, семь лет ни одной лишней мысли, семь лет не знать, что значит усталость, отдых, что значит сомнение, колебание, что значит какая бы то ни было человеческая слабость. Одна мысль, одно чувство, одно желание!

Но что может быть непостижимее женщины?

Опять — холодность, сдержанность, неприступность. Опять — спесь и гордость.

Семь лет натягивалась, натягивалась струна... и со звоном, стоном, треском рвется: «холодная, лживая, ничтожная женщина! Есть ли у тебя чувство? Есть ли сердце?.. Знаешь ли ты, что значит отдать другому всю свою душу без остатка... отдать и ничего не получить взамен? Отдать и навеки опустошиться,— жить без души?!»

Кончена жизнь: нет души — вынули ее, выпили маленькими глотками, как послеобеденный десерт, смакуя каждую каплю.

Разрывается грудь мундира, выхватывается ее портрет и в озверении растаптывается каблуками тяжелых походных солдатских сапог, и с воплем, звериным криком вылетел и умчался на своем коне страшный человек.

Только теперь поняла женщина, что потеряла.

Спешит в Париж. Пишет письма, зовет, — ответа нет. Подкупает слугу, входит в мрачную комнату и видит целую кипу своих писем. Ни одно из них не распечатано. Бежит домой. Посылает к нему близкого человека: пусть он расскажет, пусть заставит прочесть это последнее письмо. Она любит, она ждет его, и если... если он не придет, — для нее нет больше жизни: она скроется и исчезнет навсегда. Монриво... может ли помнить зло мертвый Север, когда среди темной полярной ночи внезапно войдет полуденное солнце?

Он летит к ней. Но... случайная задержка — опоздание — и исчезла бесследно Антуанетта.

Пять лет по всему земному шару ищет ее обезумевший человек и наконец находит на одном из островов Среднем земного моря, в самом строгом из испанских монастырей, откуда нет выхода.

Свидание. Генерала встречает жуткий взгляд подвижницы, для которой нет земной жизни. Вся истаяла прекрасная Антуанетта; перед ним чужая, полусвятая, нездешняя «сестра Тереза».

Их разделяет крепкая, как в тюрьме, железная решетка и присутствие строгой надзирательницы, правда, она не понимает их языка.

Борьба земли и неба. Земная страсть Монриво полыхает целым пожаром, он зовет ее, требует... Уже тает, тает монастырский ледок... и вдруг, собрав все свои силы, чтобы разом и навсегда избавиться от искушения, сестра Тереза в фанатическом иступлении кричит: «Мать моя, уведите меня, этот человек — мой любовник!»

В темную ночь вместе с друзьями Монриво подъезжает к острову, пробирается в ее келью, где светится огонек, и... находит только труп. Не вынесла душевных потрясений, сломалась, сгорела хрупкая человеческая жизнь.

Он выхватывает из гроба тело, увозит на корабле, проводит над ним дни и ночи, и наконец, когда его коснулось тление, завертывает в саван, привязывает к ногам тяжесть и бросает в многоверстную глубину моря.

Долго, долго стоит он один на борту корабля...

Постепенно, тихо, едва заметно меркнет, меркнет свет, и все скрывается в бездонном и страшном мраке...

Кругом все вскакивают, спешат к выходу, обгоняют друг друга, толкают... некоторые остаются еще некоторое время — аплодируют, но и они скоро подчиняются гипнозу толпы и устремляются к входу. И все это только затем, чтобы достать поскорее свои шубы. Как бы не задержаться на лишних три минуты.

Ну, пусть их!

Не хочется вставать с места. Не хочется отрываться. Хорошо бы посидеть здесь, помолчать, побыть одному.

Так и стоит перед глазами последняя одинокая фигура... Встреча в монастыре... взрыв страсти и гнева... Битва... и все, все...

Крупные, бурные страсти — бывают ли они у нас в жизни? Могу ли я пережить их? Способен ли к ним человек?

Быстрая оглядка на себя и чувство огромного смущения: в какую посредственность обратился я — незаметно, шаг за шагом. Разве могу так чувствовать, так хотеть, так страдать? Всё — в границах, всё — умеренно, всё чуть-чуть. Тысячи ограничений: того мне не разрешает закон, другого — долг, третьего — обычай, общественное мнение, самолюбие и прочее и прочее... И, наконец, мои собственные привычки. Боишься протянуть руку, боишься не вовремя улыбнуться, боишься, как бы этим кого не обидеть, как бы чего не выдать, живешь, стоишь, красуешься, как «культивированное» дерево в наших общественных садах, с толстым уродливым стволом и маленькими, ровненько подрезанными ветками. Обкорнанная култышка.

А вот сегодня крупный автор, крупный художник-актер, как малого ребенка взяли тебя за руку и провели по бревнышку через пропасть страстей, куда и заглянуть — так кружится голова. Но поверилось, боязнь исчезла, оперся на эту руку, смело пошел и за какие-то три часа прожил (вместе с актером) целую новую жизнь, и еще сейчас, возвратившись в свою повседневность, раздавленный всей этой механикой, всем этим обвалом жизни, — испытываю разбитость и радостную усталость, как после мучительного, трудного, но наконец-то пройденного пути, или после долгой, жестокой, но наконец-то победно законченной схватки. Не я раздавлен, а — мелкота моя, ничтожный, будничный, обкорнанный человек. Сам я, наоборот, как будто бы освободился от какого-то нелепого и оскорбительного гнета, стал более «я», более самим собой.

Значит, не совсем еще вытравлены человеческие чувства, не совсем еще превратился в довольного маленького муравья. Сидят еще, хоть и глубоко загнанные, хоть и обрезанные под гребенку, все подлинные чувства и страсти, и хочется им выйти на свободу.

Что мы знаем о себе? Ничего! Всё самое значительное — и плохое и хорошее — так глубоко зарыто, что никто... а мы сами меньше всех, видим его.

Но «скажи мне, с кем ты знаком, и я скажу тебе — кто ты». Скажи, что читаешь, что тебя волнует, кто тебе нравится в литературе, в живописи, в театре, в жизни, и вот я знаю о тебе гораздо больше.

Тебя притягивают чувственные французские романы? Может быть, никто этого и не знает, но ты — чувственен. Ты любишь читать о войне, о ее героях? Это твои бессознательные мечты! А, может быть, и твое призвание? Ты волнуешься, когда читаешь о каком-нибудь триумфальном чествовании поэтов: Торквато Тассо, Данте, Гёте? Ты — честолюбив, и в тайниках своей души страдаешь, что это для тебя недостижимо...

Тебя мучительно волнует и заставляет жадно, ненасытно плакать любовь героев Бальзака? Прости меня, какова бы ни была сейчас твоя жизнь, может быть, у тебя прекрасная жена, может быть, прекрасные дети, но в глубине души ты мечтаешь о такой любви; читая, ты увлекаешься, ты живешь с героями, сочувствуешь им, волнуешься, потому что у тебя в жизни этого нет, а жажда неутомимая, и вот, хотя бы не со своим лицом, а в маске какого-нибудь бальзаковского героя, хочешь прожить эту любовь, которая прожигает и испепеляет твою уснувшую в обыденной жизни душу.

Под маской — это ведь не ты, можешь быть спокоен, разве кто-нибудь (в том числе и ты сам) подумает, что о тебе? Под маской ты смело бросаешься в самое пекло бальзаковских страстей.

И в самом деле. Тихий, мирный я человек, робкий, сдержанный, а вот сидел, смотрел на огненного француза и ведь понимал его, чувствовал, волновался вместе с ним. Значит, и во мне есть эта огненность!..

Маска

В самом деле, если бы кто-нибудь прямо, без обиняков, спросил меня: «Я слышал, вы неукротимый, пламенный человек, тоскуете о какой-то роковой вечной любви, — верно это?»

Я бы удивился, даже не сразу бы понял, о чем меня спрашивают, а потом: «Что вы! Что вы!» Я стал бы отмахиваться. «Кто это только выдумал такую ерунду? Мирный, безобидный человек и, в конце концов, вполне доволен своей жизнью, было бы немного больше здоровья и немного денег, — больше ничего и не нужно!»

Да...

<...> Правда, в детстве я был мечтатель, фантазер, зачитывался Майн Ридом, Купером, воображал себя непобедимым воином, благородным вождем, поборником правды и справедливости. А в жизни, как полагается в таких случаях, старался быть честным, не врать.

Но подвиги мои не встречали никакого сочувствия в окружающих, все считали своим долгом всячески охладить меня.

Теперь же... температура настолько понизилась, что я стал... Совсем смиренный. «Тоскую по роковой вечной любви»... И слова-то какие-то странные... средневековые. Никак ко мне не прикладываются. «Тоскую», «роковая любовь» — непонятные слова. Когда они в стихах, ну, туда-сюда, а в обычной речи, в разговоре, - их даже неудобно и употреблять.

Какая там «тоска»! Ну да, есть во мне чувственность, которой я не даю хода, засматриваюсь на всякое милое молодое личико, но что тут общего с вечностью и роком? Такие люди, как Ромео, Отелло, Данте, Леонардо, были крупны, и року до них было дело, а при чем тут я?

Ну еще, как это было или будет с другими, я, пожалуй, могу себе представить.

Если бы я был таким, как они, сильным, свободным, закаленным, если бы не было в моей жизни глупой спешки, мелких забот, конечно, и я почувствовал бы в себе человека. Потянулся бы к чему-то большому, настоящему, неслучайному.

Когда смотрел на сцену, я и понимал героя потому, что становился на его место, был как бы им. Вот почему и случилось так, что я как будто прожил вместе с ним целую его жизнь.

В глубине своей души, может быть, и я хочу красивой, свободной жизни, но это в глубине, об этом можно только предполагать по едва уловимым признакам.

Так думает наша личность со всеми привычками и наслоениями повседневности... Но личность это еще не всё, в глубине нас сидит другое, более важное — индивидуальность.

Это и есть то самое интимное, самое подлинное наше «я». И это «я», как другой человек, живет своей жизнью, оно ищет, оно ждет, оно тоскует... а мы (моя близорукая маленькая личность) панически боимся всего, что идет изнутри, из глубины, этой совести нашей. Боимся прямоты и честности нашей, любви и ненависти нашей, боимся крупноты нашей, и вся жизнь проходит под знаком боязни.

<...> Но вот дернула вас нелегкая пойти на такую пьесу или взяться за такой роман, и попались вы, как рыба на крючок.

Всемогущий художник тихонько, осторожно, незаметно забрал вас в свои руки, а потом как тряхнет этими руками! Проснись! Очнись! Довольно кривляться! Посмотри в себя до самого дна души твоей и воскресни же, наконец, полумертвый ты человек! Застони, если больно тебе! Крикни во весь голос, если намолчался, если гневен ты! Не жалея слёз, если льются они!

И останутся все колесики ваши, хитроумный механизм повседневной жизни, и заговорит ваше «я», ваша совесть, ваш художник.

Вырвется он на свободу, и нет ему удержу — и смеется он, и плачет, безумствует... Живёт! Живёт!

А вы-то, вы-то как рады, счастливы, что ничего не боитесь! Что свободны!

И хочется всё, всё изжить, всё выплакать, всё высмеять, всё, всё до дна... а там... Конца-краю не видно.

И уйдет человек другим, не таким, каким пришел сюда.

«И выйдет зритель насквозь просветленным!» (Гоголь)

Исповедь

Много есть причин, привлекающих нас к искусству (о них будет еще немало разговоров в дальнейшем). Одна из них — желание прожить под маской жизнь, о которой я мечтаю. Изжить жизненные запасы. Проявить то, что есть и что тяготит меня своим избытком.

316

Кроме скрытой грусти, невыплаканных слез, обманутых мечтаний, растоптанных надежд, прошедших мимо, неизжитой любви и вытравленного героизма, кроме всего этого, глубоко упавшего на дно и затянутого тиной, есть и более простое, элементарное, что тоже рвется на воздух.

Хотя бы вот: устанешь от обыденной жизни, от массы скучных обязанностей, иногда совершенно нелепых и противных

здравому смыслу и чувству человеческого достоинства.
Надоеет маска серьезности и сдержанности, которую
носишь по долгу службы или по глупой привычке, и
вот тянет человека устроить себе какой-нибудь «тарарам»,
пирушку, вечеринку, кто во что горазд: и танцуют, и поют,
и веселятся, веселятся без оглядки и до упаду.

Или пойти на веселый спектакль и хохотать, хохотать
до
колик.

Что
это?

Много в человеке сил, здоровья, свежести, молодости,
но сидит это в глубине, показаться боится, гнетет и
давит... Так ведь надо же это в конце концов как-нибудь
изжить?!

Только по-настоящему веселые люди могут играть и
ставить комедии, водевили, оперетты. Может быть, на
вид они, в жизни и мрачны —
это бывает и обманчиво.
Гоголь, когда писал смешные места в своих рассказах и
комедиях, говорят, до того смеялся, что скатывался со
стула.

Когда в военное время спрашивали солдат, какие посылки
им больше всего по душе, их физиономии блаженно
расплывались. «Конечно, гармонь», —
говорили
они все.

Вот вам: кругом смерть, болезни, страдания, а они —
гармонь!

Почему?

Да потому, что смерть — смертью, это уж там ее дело,
а вот здоровый я, сильный я, куда же мне это девать?

И, когда сидит в человеке радость жизни, ничего она

не боится. Так и лезет, так и ищет случая, как бы выскочить да проявиться.

А дави ее, не пускай, — затоскует человек.

317

Ну а как же роли злодеев: значит, я злодей, если я играю эту роль с удовольствием? Или, сидя в зрительном зале, сочувствую актеру, играющему ее?

А почему же и нет? Может быть, вас жизнь так измучила, люди так много оскорбляли, что вы год за годом затаивали, затаивали обиду и, наконец, хочется же, мучительно хочется отомстить, что-то изломать! Кого-то убить! Уничтожить, поиздеваться досыта, отвести свою душу?!...

Ну что ж? Вот и издевайтесь на здоровье. Возьмите роль Яго и уничтожьте этого «простофилю» — Отелло.

Чем вы будете более жестоки и вероломны, тем большее удовольствие это доставит вам. Отведите на нем душу.

Ну, а какое же удовольствие играть дураков?

Да это первое и самое изысканное удовольствие, особенно тому, у кого есть юмор.

Ну, смотрите: в жизни все время надо держать себя в руках, надо стараться быть умным, — боишься сказать первое попавшееся, не думая, и вдруг — тебе дают полную свободу - - глупи. И чем больше, тем лучше! Почувствуешь себя так, как те коровы, которых после целой зимы стояния в хлеве пускают весной на солнце, на травку, на волю. Ка-ак они! Хвост кверху да вприпрыжку! Не очень грациозно, но зато уж от всего своего коровьего сердца!

А ведь и оговорочка есть: это, мол, не я глуплю, а вот такой-то персонаж. Масочку надел — и спокоен, дури, сколько душе угодно. Многоуважаемая личность ваша в безопасности, никто не осмелится подумать, что это вы — такой дурачок, все вас знают за самого наиумнейшего. Если же посмотреть теперь повнимательнее, так, пожалуй, и скажешь: а ведь есть, черт возьми, глупость в этом человеке, только уж очень ловко он ее прячет.

Начнешь вспоминать случай за случаем — верно. Умный человек, никаких сомнений, но бывает и на него находит

иногда какая-то дурь. Вот и вижу ее сейчас, в чистом виде.

318

Коварная вещь — искусство. Вытягивает из человека все его тайны, а он и не подозревает. Недаром Гёте сказал: «Все мои произведения — фрагменты великой исповеди!»

Грани

Человек что многогранный кристалл: стоит он перед вами, и нежными переливами ласкают ваш глаз глубокие фиолетовые тона, повернется немного, и вдруг в глаз ударит таким острым зеленым — даже сердце ёкнет. Еще едва заметный поворот, и режет по нервам красным лучом, а там опять голубые, желтые...

Много у нас граней, как будто разные люди поселились в нас. Живут, хозяйничают, беседуют друг с другом.

Надо вам идти по делу, а ваше усталое тело говорит: «Эх, хорошо полежать! Успею сходить, можно и завтра». Вот и уступил в вас деловой человек: ну ладно, можно и завтра.

А, все-таки, пожалуй, пойти? Сегодня там может быть эта девушка с бархатными глазами, — это нашептывает вам Дон Жуан-ловелас.

И вдруг, как спичкой чиркнет: да ведь сегодня же последний день — завтра праздник, все закрыто, а послезавтра я уезжаю! Деловой человек овладевает вами, в одну минуту вы одеты и летите: только бы не опоздать!

И постоянно в вас эти разговоры, кто-то под руку толкает — сделай, а кто-то — останавливает: нельзя, подло! Или сама рука тянется в карман, подать нищенке, а вдруг кто-то, какой-то хитрый эгоист — не стоит, вероятно, ей и так много подают...

А то — накинпит на сердце, хочется высказать человеку, что и это скверно, и это подло, и это глупо — надо так, так и так, а кто-то, перепуганный раз и навсегда до смерти, держит тебя за фалду: ради Бога, молчи! Он же негодяй, интриган. Так устроит, что ты мигом отсюда вылетишь! Что ты! В первый раз, что ли?

Да, много в нас всего.

И ведь это верно, это не преувеличение, что мы гораздо лучше того, что думаем о себе, только запрятали мы все это глубоко в надежное место.

319

Но беда-то в том, что верно и другое: мы гораздо, гораздо хуже того, что думаем о себе!

Сколько сидит в нас подлости, низости, мелкоты, грубости и злобы! Все тоже запрятано до поры, до случая... особенно от других; и как легко это обнаруживается, например, при опьянении: вино, как известно, парализует задерживающие центры, «освобождает» человека. Недаром говорят: «Что у трезвого на уме, то у пьяного на языке!..»

И посмотрите, как меняются люди: смирный превращается в скандалиста, робкий делается нахалом и наглецом. Как исчез контроль, так и выползает во всей красе грубое животное.

И — наоборот: замкнутый, мрачный превращается в словоохотливого, общительного весельчака и лезет ко всем целоваться — другая сторона той же монеты (это ведь не настоящая осмысленная доброта, а глупая чувствительность).

Но и в трезвом виде, чего только не бывает.

Сделает что-нибудь человек, или скажет, а потом и сам не верит: неужели это был я?

Да, могут быть обстоятельства, что полезут из человека такие ужасы — вообразить невозможно — куда полетит вся культура и воспитанность!

Богатое существо человек. Чего только в нем нет: хорошее и дурное, человеческое и — звериное, ум и глупость, сознание и тупое бессмыслие, и герой в нем сидит, и трус, где-то тут, рядом. И святой и преступник (да та-кой, что ему и названия нет), и Бог в нем и черт!

Вот вам, какие алмазные россыпи!

Для актера это действительное, подлинное богатство и есть. Кого-кого только не приходится ему играть! И не будь всех этих залежей, откуда же и брать все, что нужно

для роли?

Как только в студенческой театральной среде заходит речь об этих алмазных россыпях, сейчас же кто-нибудь из любителей «хорошо пожить»: «Ага! Значит, все эти аскетические проповеди о сдержанности, гигиене, о строгой нравственной жизни, все это нам, актерам, не только не нужно, а просто — вредно!»

Возразить на это чрезвычайно просто.

320

Полный темных инстинктов зверь, который в вас притаился и при всяком случае показывает свои зубы, берет свое начало много-много тысяч или миллионов лет тому назад и передается нам по наследству. Что значит с этим тысячелевым опытом, — опыт нашей маленькой жизни? И опыт, приобретенный в попойках, разврате и распущенности,

—
такое ничтожное приобретение по сравнению с тем неисчислимым вредом, какой наносится при этом сердцу, печени, мозгу и всей нервной системе, что ценность его можно сравнить с ценностью румянца у чахоточных. У них в третьей стадии появляется на щеках обманчивый румянец. Человек, смертельно раненный туберкулезом, может произвести на неопытных людей впечатление свежего, бодрого, «поправляющегося» человека. Как охотно отдал бы он свою лихорадочную «красоту» в обмен на обычные, нормальные для городских людей бледные щеки...

В дальнейшем этим вопросам будет отдано больше места и внимания, они будут вскрыты не только философски или психологически, но и технологически, т. е. с точки зрения практического применения в ежедневной актерской работе. А пока ограничимся тем, что сказано, добавим только, что граней хоть и много, богатства хоть и отбавляй, но жизнь так обламывает и обшаркивает грани, так исцарапывает плоскости человеческого кристаллу, что он, в большинстве случаев, совсем потускнел и потерял всякую игру.

Чтобы грань засверкала, как следует, нужны чрезвычайные

меры. Иногда сама жизнь ударит бесцеремонно и беспощадно прямо в самую переносицу, и с человека сразу слетит весь сор и накипь — проснутся дремлющие страсти или мелькнут, как молнии, жгучие идеи.

Иногда же, через искусство, надев маску, хитрым обходным путем человек минует опасные, запретные места и выскочит на несколько часов, как школьник на свободу.

Почти все теоретики говорят, что чувства актера не настоящие, а фиктивные, однако он-де, несмотря на это, все-таки органически волнуется...

321

Потому и волнуется, что ему кажется, будто эти чувства только фиктивные. Если бы он думал, что они настоящие, он бы не решился пустить себя на них. Да они и сами бы, без маски-то, не появились бы.

Кроме фиктивности чувств, теоретики говорят еще о слабости сценических чувств. Слабости по сравнению с обычными чувствами.

Степень силы чувства есть степень расщепления, степень перевоплощения, Она указывает только на большую или меньшую степень талантливости.

Можно ли «играть на сцене себя»?
Выполнимо ли это?

Один молодой режиссер собрал способных молодых людей, не актеров, а тех, которые еще только мечтали быть актерами, работал с ними дома и сделал спектакль.

Он был настолько чуток и дальновиден, что не стал тащить их на непосильную для них классику, а подобрал им пьесу чрезвычайно подходящую не только по возрасту, но и по быту: «Зеленое кольцо» Гиппиус, из жизни гимназистов, гимназисток и другой молодежи подходящего возраста.

Режиссер он был великолепный* и, кроме того, сумел этих молодых людей так ободрить и вдохновить, что они играли как настоящие артисты.

Этот спектакль послужил началом новому театру (так называемая «Вторая студия Художественного театра»).

Потом неоднократно приходилось слышать ссылки на этот спектакль: «Какое же это искусство? Молодые люди, сами почти гимназисты, играли себя — гимназистов — где же тут творчество?»

Как будто бы творчество только там, где 40-летняя актриса играет 13-летнюю Джульетту и 17-летний юноша

* В. Л. Мчедлов, скоропостижно умерший от грудной жабы

в молодые годы (приблизительно 40 лет), не успев проявить свой большой талант, свои огромные знания, свой душевный жар и свое честное, чистое отношение к искусству.

322

играет старика, или пастух играет аристократа, а аристократ —
—
мужика из «Власти тьмы».

Если так, то не творчество и знаменитая «Чайка» в Художественном театре. В самом деле, взрослые актеры, сами интеллигенты, играют взрослых же, современных им интеллигентов!

Почему, однако, ни у кого не возникло мысли, что это не искусство? Неужели потому, что в других театрах такие же взрослые интеллигентные люди только что провалили эту пьесу?

Я играю гимназиста Петю. Да, я сам еще юноша. Да, мне понятны все интересы Пети, но... Я-то ведь все-таки не Петя, а Сережа, или Ваня, или Алеша! А там, смотришь, и мама у меня другая — не такая как в пьесе, и учителя другие, и товарищи... На поверку выйдет, что все другое.

А если я знаю гимназический быт, если я чувствую его, если в жилах у меня бежит юношеская кровь, это только лишнее благоприятное условие, благодаря которому я могу верно почувствовать, пережить и художественно воплотить свою роль. И только.

В конце же концов, если я верно возьму все обстоятельства жизни Пети и поверю, что они действительно и фактически для меня существуют, — во мне непременно начнется и внутренняя перестройка, и внешнее изменение.

Таким образом, если ты хорошо взял обстоятельства пьесы и роли, превратил их в своем воображении в свои собственные, как бы ты ни старался остаться собой — ты не можешь этого сделать.

Обстоятельства переделают тебя.

Если же ты все-таки умудрился так исхитриться, что кое-где живешь своими личными интересами, то это значит, что ты живешь своими собственными личными «предлагаемыми обстоятельствами», т. е. ничего общего с пьесой не имеешь.

Далее

в простейших упражнениях: «Нравится ли вам сегодня погода?» — и то есть уже не «я», а образ.

Поэтому «я» — лично мое Я — не может, физиологически не может быть на сцене.

323

О благоприобретенной личности на сцене

Существует еще явление, такое же обманчивое, как и предыдущее. Молодой актер сыграл подходящую ему роль и сразу стал знаменит — сыграл лучше всех.

Такой он был обаятельный, милый, такой наивный, простодушный, конфузливый и трогательно-чудаковатый...

Только одна беда: говорили, что он «играет самого себя», что он такой же и в жизни.

Но близко сталкивающиеся с ним хорошо знали, что на самом деле в своей интимной жизни он совершенно не такой.

Это только при других он прикидывается таким, говоря актерским языком — «играет» такого в жизни.

Для большинства людей он тоже простоват, доверчив, чудаковат, конфузлив, но это — только маска, маска, прекрасно заслоняющая его интимную сущность.

А так как носит он эту маску не один десяток лет (может быть, эта маска заимствована еще от папеньки или маменьки), то она очень хорошо приросла к нему. Кажется, это и не маска, а он сам.

В этой привычной для него маске он и появился здесь, перед нами, в своей первой роли.

Так разве это он?

Этот актер однообразен. Во всех своих ролях он играет все того же чудаковатого, простоватого, симпатичного парня. Он меняет только костюмы да гримы, да, может быть, слегка возраст: был молодой — стал постарше в других ролях, но суть одна.

Видя это, все кругом говорят: он всюду играет себя.

А на самом деле он играет все ту же одну роль, какую он играет и в жизни. Играет хорошо. Потому что она хорошо втренирована у него в жизни. А теперь, кроме того, он ее проверил и на сцене.

Это совсем еще не он. Его мы еще не знаем, Себя он нам еще не показывал.

Конечно, играть всюду и везде единственную роль, какую ты к тому же играешь и в жизни, заслуга не высокого качества. Но, говоря честно, и за это огромное спасибо!

324

Тут хоть и не глубокая, хоть и однообразная, но „се-таки «правда», а ведь в театрах ее, матушку, что-то редко, ох как редко встретишь. Все о ней толкуют, все считают, что она обязательна, что она «само собой разумеется», а посмотришь на спектакль — что-то и нет ее... Актеры подделываются «под правду», худо ли, хорошо ли изображают «правду», но сама она — ускользает. Они силятся схватить ее, но примитивными средствами ее не схватишь, она проходит между пальцами, как воздух.

Хорошо играют подходящие к личности актера вещи — «Зеленое кольцо», «Чайка», «Квадратура» (круга)...

Таиров говорит, что это плохо, что это не искусство: это сами они, актеры. Это не совсем-то они, это только близко к ним.

Так и у всех актеров то же самое. Хорошо играется одна, две роли, подходящие по тем или иным причинам к личности или характеру или к чему-то другому.

Лучше одно, но — гениально и до конца, чем много — и никуда не годно.

Личное в творчестве актера

Для того чтобы все обстоятельства сделать моими, чтобы они по-настоящему меня волновали, чтобы не могли не волновать — есть разные способы.

Первый, который всё и вся —
обнажение субъекта,
раскрытие через «допускание» ли, «дыхание», «ближайшее проплывание мысли» и вообще всё, что придумано для «Be1 сапг.0».

Субъект приведен в особое состояние чрезвычайной чувствительности, и малейшая мысль —
реализуется и
создает осязаемый материальный вокруг меня мир.
(«Уловив лишь рисунка черту, лишь созвучье, лишь слово...»)

Второй: «если бы».

325

И третий: подбор подходящего аффекта из личной моей жизни. Об этом я хочу сейчас кое-что сказать.

Пробовал сцену Гамлета у могилы: «Бедный Йорик!»

Что тут главное? Череп Йорика. Если этот череп меня не волнует, если он мне не дорог, если он не отличим для меня от сотен, тысяч других черепов, если это не друг, не товарищ, не любимец, не человек, который восхищал меня ежеминутно — не Йорик, — сцена не выйдет.

Как ни старался я обмануть себя всякими «если бы», ничего не выходило, я ли был недостаточно тогда наивен или обстоятельства слишком сложны, но только воображение не было конкретным, и мысли перекатывались через меня, не задевая, а лишь скользя по мне.

Ну, хорошо, сказал я себе, оставим Гамлета и Йорика. Пусть это буду только я. Чей череп заставит меня броситься, схватить его и крикнуть от неожиданности: этот?!

Я перебрал моих знакомых и родных, которых уже давно нет на свете, пробовал «брать в руки» череп одного, другого, и стало значительно легче — я понял, ощутил, что значит череп знакомого человека. «Я знал его, Горацио», -- не были больше пустыми словами. Передо мной был живой образ теперь уже неживого человека, и я силился сочетать эту мертвую костяную коробку с тем живым, что стояло в моем воображении...

Стало лучше, но все-таки это было еще далеко не то, что нужно. Я брал, к примеру, череп (как бы) моего умершего любимого отца, как я мог говорить об этом как о Йорике? Образ отца вызывал совсем другие чувства — сыновней любви, преданности, уважения, а Йорик — восхитительный, блестящий артист, друг, брат, приятель, близкий по духу, по искусству, но совсем без кровного родства.

Перебрал своих умерших друзей — нет. Один тем,

другой иным, но никто не подходил как следует... И вот вдруг мелькнул один: Прокофьев!

Безвременно погибший, милый Георгий... 26-ти летний, сумрачный на вид, но трепетный, чуткий, с нежнейшей душой художника. Его пламенные «речи» (об искусстве), его жертвенное отношение к делу, его тоск-

326

ливые страдальческие глаза, когда его принуждали согласиться на какой-нибудь компромисс в любимом и святом для него искусстве. Четыре года дружной совместной работы... Четыре лучших года — первые годы

в искусстве.

Он умер от ужасной скоротечной саркомы, не успев раскрыться, хорошо известный только нам, друзьям...

Мало ли теряешь своих близких, родных, знакомых! Но бывают потери... О них мало сказать: тяжело, невыносимо смотреть на мертвое тело и знать, что случилось что-то такое серьезное, катастрофическое, непоправимое, после чего по-старому жить уже нельзя.

Засыпали землей мы нашего Георгия и долго удивленно молчали над его могилой...

.. «Этот череп пролежал в земле 23 года. Как вы думаете, чей он?» Не знаю. «Провал бы его побрал, мошенника, он вылил один раз мне на голову целую бутылку ренвейна! Это череп Георгия Прокофьева, что был шутком у короля».

— Георгия? Этот?! —
я не могу сдержаться, чтобы не броситься, не схватить его жадно и нежно, не сжать его с любовью в своих руках, не впиться в него, и у меня вырывается: «Бедный Георгий! -- Бедный Йорик.

Я знал его, Горацио! Это был один из удивительнейших людей в искусстве, это был человек с бесконечным

юмором и дивной фантазией.

Сколько раз он подкреплял меня своей верой, сколько раз он помогал мне подняться, вдохновлял меня, сколько раз он носил меня на плечах!

А теперь! Как отталкивают меня эти останки -- мне почти дурно!..»

Через то, что я подставил вместо Йорика —
Георгия, я
понял и ощутил, что я должен чувствовать в сцене с черепом.
И Йорик мне стал близок и понятен. Так близок, что
мне не нужно каждый раз думать о Георгии. Мысль о
Йорике уже наполнилась моим личным отношением к
близкому мне Георгию. И Георгий уже пропадает, а чувство
(аффективное воспоминание) осталось. Осталось и
соединилось с Йориком.
Я как бы привил к Йорику Георгия,
и он для меня ожил.

327

Я, как атом — это одно, но я в молекуле — это совсем другое.

Меня не узнаешь.
Кислород и водород —
газы. Соединились
вместе —
получилась вода со всеми другими
химическими и физическими свойствами.

Найди там кислород или водород!

Так и актерская личность, она исчезает в соединении с образом. Это как будто бы совсем не я. Но это именно ты. Ты никуда не делся и можешь быть в любой момент «выделен» из молекулы. Но когда ты в молекуле, ты не узнаваем, ты приобрел другие качества и потерял свои. И это соединение атомов в молекулу не механическое, а химическое. С поглощением или выделением энергии.

А вот у имитатора —
соединение вполне механическое.

(Закончить все иллюстрацией из театральной практики.
Может быть, Прокофьев: если у меня такое лицо, я
буду вести себя так-то.)

Как можно играть «от себя»
и как нельзя играть «от себя»

Как сделаться образом, как превратиться в какого-то постороннего,
воображаемого человека?

Мне дали сыграть Бориса Годунова. Ну как тут ни с
того ни с сего сделаться этим самым Борисом?

Актер, не прошедший серьезной школы и предоставленный
самому себе, невольно ищет путей проще и прямее:
царь, повелитель — значит, в лице торжественность,
важность, строгость... Убийца царевича Дмитрия, преступник
— значит, подозрительность, опасливость в глазах...
Его совесть мучит — значит, часто задумывается, мрачнеет...

и т. д.

Актер находит все это, «надевает» на себя и, стараясь ко всему этому привыкнуть, ходит, сидит, стоит, все время держит себя «в состоянии» Бориса Годунова...

Пытается говорить текст роли:

«Достиг я высшей власти,

Шестой

уж год я царствую спокойно».

328

Опытный режиссер смотрит на такого актера и видит, как он безнадежно далек от обстоятельств жизни Бориса, как сковал и умертвил себя, и, желая приблизить к нему, к его душе Бориса, говорит ему: «А вы подождите искать царя, давайте поищем сначала человека. Он недоволен своей жизнью, он подводит ей итог, он ищет выхода... Давайте попробуем это сделать, ведь это вам знакомо: подумать о своей прошлой жизни? Вот вы, не имея в виду никакого Бориса, а лично Вы, подумайте о своей собственной жизни».

— Что ж, это не трудно.

—

Конечно. Пойдем дальше. Вероятно, и в Вашей жизни много было хорошего и плохого. Вероятно, и Вы можете о многом пожалеть, о многом погрустить.

— Да, есть кое-что... Не мало...

Актер задумался, вздохнул, видно, что перед ним проходят картины его жизни. Он уже не здесь, а где-то там, в своем далёком прошлом... Вдруг он отрывается от своих дум и спрашивает: «Достиг власти... —

Он ведь власти

достиг, а я что же? Я никакой власти не достиг».

— Вы думаете? Так ли? Давайте-ка посмотрим.

— Вот вы теперь уже актер, вы играете большие роли, а вспомните, когда вы только мечтали быть актером, разве то положение, какое вы занимаете теперь, не казалось вам высшим? Ну, вот, вы достигли его. Об этом подумайте и об этом скажите.

Актер вспоминает свою юность, свои восторги перед актерами-премьерами театра и видит, что на самом деле, как-никак, теперь он стал этим премьером. Эта мысль его обрадовала и удивила —
смотрите, пожалуйста, и не заметил,
как это все случилось!

Почти совсем просто, только все еще с примесью какой-то напускной важности, он говорит:

«Достиг я высшей
власти...»

—

Подождите, почему же вы все-таки важничаете?

—

А как же? Там сказано: достиг я высшей власти.
А в жизни у меня ведь нет такой власти над людьми, значит,
надо прибавить.

329

— Как у вас нет власти? А разве актер не властен над зрительным залом, разве он не заставляет сидящих там людей волноваться, плакать, смеяться по своему желанию? Разве он не «властитель сердец и дум», если он только того хочет? Помните, что писали о Мочалове его современники?

«Для выражения мук души, для изображения тоски безысходной и трудной, в Москве был тогда — орган могучий и повелительный, сам измученный страшными вопросами жизни, на которые ответа не находил, — это Мочалов»³³.

— Ах, ведь и в самом деле! Это, пожалуй, отчасти и прельщало, когда на сцену-то шел...

—

Да, и вот — достигли.

— Достиг...

И по лицу актера пронеслась тень грусти... Очевидно, не так ему когда-то представлялась эта власть, не так она представляется ему и теперь. Должно быть, в то давнее время произошла переоценка своих сил... Если и были способности, если и рвались они наружу, то, видимо, не хватило выдержки, труда, энергии, характера... способности остались неразвернутыми, талант не вскрытым и... власть... неосуществленной...

Актер задумался...

—

Начинайте... — шепнет ему осторожно, чтобы не спугнуть печальных мыслей, режиссер.

— «Достиг я высшей... власти...» — и актер, задетый за живое этими, уязвляющими его теперь словами, с грустью и болью, окидывая взглядом свое настоящее и перекидываясь

в свое давнее прошлое, говорит о своей (личной) жизни:

«Шестой уж год я царствую спокойно,
Но счастья нет в моей
душе...
Не так ли,
Мы смолоду влюбляемся и алчем
Утех любви, но только утолим
Сердечный глад мгновенным обладаньем,
Уж охладев, скучаем и томимся?..»

Перед нами не царь, каких мы привыкли видеть на сцене театров, в венце и порфире, перед нами просто че-

330

ловек. Человек, может быть, в первый раз за последние десять лет серьезно и по-настоящему оглянувшийся на весь пройденный путь...

Человек, которому от этого стало больно, жутко...

Вот она, оказывается, жизнь! А что дальше? Так и доживать? Больше ничего?

Значит, все мечты и восторги юности — обман...

Не в его характере, как видно, «делать смотр» своей жизни, и этот первый, серьезный, застает его неподготовленным: он не понимает: как же так? Как это всё случилось? Ничего не видел, ничего не замечал, всё казалось таким благополучным...

Просто человек... не царь — актер, только актер... Но почему так трогают его слова? Почему начинаешь сочувствовать? Почему не кажется фальшивым и слишком выпяренным, когда он говорит:

«Напрасно мне кудесники сулят
Дни долгие, дни власти безмятежной —
Ни власть, ни жизнь меня не веселят;
Предчувствую небесный гром и горе».

А, может быть, мы ошибаемся? Может быть, Борис Годунов вовсе не был таким царем на ходулях, а, прежде всего, человеком? Особенно сейчас, когда он один, сам с собой...

Всяк в своей жизни царь, всяк в своей жизни раб и всяк человек...

Актер проникся верным самочувствием, актер встал на рельсы естественной жизни, он катится все смелее и смелее... его уже влечет... рельсы незаметно для него переходят, как на стрелке, на другую (творческую) колею, но он уже спокоен, он не останавливает движения, и паровоз по всем законам природы мчит его по новому, небывалому (лично для него) пути.

«Я думал свой народ
В довольствии, во славе успокоить,
Щедротами любовь его снискать —
Но отложил пустое попеченье:
Живая власть для черни ненавистна.
Они любить умеют только мертвых».

331

Его фантазия, поставленная на «рельсы правды», рисует ему уже не только его личную, но какую-то еще и другую, воображаемую жизнь...

Где была пройдена эта стрелка, переводящая его на другие рельсы? Он не заметил. Но он уже не только он — «Я думал свой народ в довольствии, во славе успокоить...» Какой народ? Где это был и есть «его народ»? Однако он не останавливается. Смотрите, что он делает: он смотрит на улицу, на проходящих, стоящих, проезжающих людей и говорит о них, как будто бы вот это они-то и есть — «его народ»...

«Безумны
мы, когда народный плеск
Иль ярый вопль тревожит сердце наше!»

Вот, как близко в душе, оказывается, был Борис Годунов!
Так близко, что ближе и нельзя.

Несколько репетиций, и все чужие, непонятные места
искусный режиссер делает для актера своими.

А неискусный...

Он знает, что все надо сделать своим, личным, и начнет, может быть, с того же: подставит под текст слов Бориса факт из личной жизни актера. Может быть, он сделает это очень метко и удачно, актер приблизится к жизни Бориса, начнет кое-что ощутительнее воспринимать. Тут бы надо вести дальше и дать ему незаметно со своих личных перейти на рельсы Бориса... но, некстати исполнительный режиссер, при переходе актера на эти новые рельсы, почувствует, что актер начинает уходить от себя, — значит, он фальшивит, надо его сдернуть с этих новых вредных рельс на его личную правду, т. е. на его личные будни, на его маленькие делишки.

Казни, пытки, глад, мор, пожарный огонь, предчувствие возмездия... Целая гора человеческих страстей!

Что же делает неискусный режиссер?

Под каждый из этих фактов он подставляет какой-нибудь факт из будничной жизни попавшего в его руки злополучного актера, и все время стаскивает его насильно с рельс, вытряхивает его из шкуры Бориса.

Только актер заживет, заволнуется и фантазия его перепорхнет со своего личного на обстоятельства жизни

332

царя Бориса, только начнется творчество - тут-то бы и поддержать и подтолкнуть его, а он разгонит, рассеет дым фантастической, воображаемой жизни и влезет со своей будничной действительностью... И, в конце концов, так обескровит, так снизит, так обесцветит все, что получится не венценосец, царь всея Руси, а какой-то конторщик-горемыка Борька...

Этот старательный и чересчур принципиальный режиссер не додумал самого главного, не додумал того, что главная цель этого рискованного приема — незаметный переход на другие рельсы. На рельсы роли.

Но... так было всегда, во все времена, во всех «школах»: посредственность схватывает только сильное ей, т. е. только слабые, уязвимые места метода. Она пропускает все важное, ради чего и был создан весь метод, и самодовольно прет вперед (куда же еще!), расталкивая и круша.

Сюда о Моисеи. Как он шел «от себя». Далее костюмы делал из своей домашней блузы.

Как борьба с этой распространенной ошибкой «играть образ» и «играть чувство» вырос прием играть «от себя». А, вернее, от своей личности.

Особенно, если актер взял роль себе не по плечу — не «Зеленое кольцо», а классику, не маленькие чувства, а драму. Вот он и старается, из кожи лезет.

Откуда же явилось, что надо «л<ить от себя»?

Это прием. Прием для того, чтобы отвести человека от явно неверного существования, от изобразительства.

Человек все время старается что-то сыграть, и так в этом застрял, что не выберется, и вот, чтобы его немного оживить, чтобы спустить на землю с его картонных облаков, предлагается стать самим собой: послушать, посмотреть, увидеть, услышать.

333

О личных слезах

Если ты плачешь о смерти собственной тети Марьи Ивановны, так ты этим самым преграждаешь путь к обстоятельствам образа — обстоятельства роли, значит, для тебя не существуют и не могут существовать.

Вот от этого, именно, и делается неловко и стыдно актеру на сцене.

С другой стороны, горе от потери тети Марьи Ивановны требует выхода, и если найдет «маску», то его можно выплакать, как будто бы не от своего лица и по другому, совершенно фантастическому поводу.

...Когда актер наладится, ему следовало бы подсовывать понемногу обстоятельства, которые, не спутывая его верного самочувствия, в то же время изменяли бы его, делали тем человеком, в которого ему следует «перевоплотиться».

Это и делают, но, так как это не так просто, то все время происходят срывы, и актер опять вывихивается в фальшь. Поэтому его возвращают все чаще и чаще к его «Я», а, вернее сказать, к его личности, к его привычной житейской «маске», со всеми его бытовыми привычками и сегодняшним будничным багажом. В результате это укрепляется, он привыкает, с одной стороны, играть всё только от своей личности (объяснить больше примером), а с другой — всё, что не это — считает за неверное самочувствие.

И этим закрывает путь к художественному перевоплощению, к источнику полного раскрытия и глубокого проникновения в душу действующего лица.

«Игра образа» — ошибка чрезвычайно распространенная, кто только ее не делает! Да оно и понятно: я играю такого-то, ну, значит, прежде всего, надо изобразить этого

«такого-то». А как начал «изображать», так этим самым и отодвинул от себя, это — не я, я только изображаю того, кого полагается.

334

Не сливаюсь с ним, не превращаюсь в него, а изображаю. Плохо ли, хорошо ли изображаю — все равно — внутренне этот образ отодвинут от меня. И, чем менее понятен для меня образ, чем менее знаком мне по быту, по моей повседневности — тем дальше он отстоит от меня.

Играю Бориса Годунова. Ну какой я Борис Годунов? И начинаю примитивно изображать его: царь, значит, важность, подозрительность, властность...

Об образе

20.III.
1947 г.

Немирович говорил, что всегда надо «играть себя», только по разным линиям.

Вот, говорил он, Грибунин играет в «Смерти Пазухина» себя, только пускает себя при этом по линии подлости.

Долгое время я думал, что это так и было у Грибунина: он остается самим собой, только дает волю какому-то одному из своих качеств или свойств. Сказать по правде, казалось мне при этом, что оттого Грибунин всегда несколько однообразен — везде хорош, но везде — Грибунин.

Теперь же я вижу, что дело обстоит совсем не так.

Прежде всего «пускать себя по линии подлости», это и есть уйти от себя.

Как так? А очень просто. Ведь факты-то жизни - совсем другие — не те, что у меня в жизни.

Вот, сдвигая себя на чужие обстоятельства, этим самым

сдвинешь себя и на факты жизни, и на бытие другого человека, произойдет сдвиг перевоплощения. И я, личное я актера, исчезнет или почти исчезнет, останется только самая малость — художник, регулирующий творческий процесс.

Границы, в которых можно говорить об «игре себя» и «от себя»

Всю роль «от себя» играть невозможно — другие ведь обстоятельства. Но отдельные моменты (даже не кусочки, а только моменты) — возможно.

335

Для этого надо выключиться из роли, перекинуться на свое («смерть любимой мамы» или что-нибудь подходящее). Но, конечно, это заплата из собственного быта, — как нельзя низкосортный прием. И совсем не искусство.

Сюда же, вероятно, и всякие «аффективные воспоминания» по Станиславскому, вроде: вспомните случай, когда вы были счастливы или несчастны, или что другое.

Чтобы играть «от себя», приходится очень стараться. Образ все время наплывает и завладевает, а приходится его сбрасывать, сдергивать с себя насильно. И начинать с каждой фразы снова. Без преувеличения: с каждой фразы.

(Этот процесс необходимо показать на практике. Иначе неубедительно.)

Играть роль «от себя» и быть не образом, а собой — нельзя, это невыполнимо.

Если же кто и плачет на сцене о смерти своей собственной мамы, так это потому, что, во-первых, он выключился из роли и из обстоятельств, и, во-вторых, -- бесстыдный навязчивый человек, лезет со своим горем на базар!

И смотреть на это неприятно, т. к. видно, что сюда притянули свои обстоятельства, без всякого отношения к пьесе; а также потому, что чувствуешь это бесстыдство, навязчивость и нечуткость.

Конечно, начав «от себя» и «от своего» (вроде «мамы»), можно расчувствоваться и перейти на пьесу и на образ. Как, например, разозлившись, можно «открыть» свой темперамент и для обстоятельств пьесы.

Но цель этого - - разволноваться, расчувствоваться, уйти от «своей трезвости», чтобы легче произошел этот сдвиг от своих обстоятельств в обстоятельства пьесы.

«Себя» играть невозможно, неисполнимо, но поместить себя в роль, найти себя в роли необходимо (иначе не приблизишь свое личное к роли).

И, кроме того, для жизненности, для правды надо начинать с того, что «найти себя» — начинать с себя — пустить в ход свои глаза, свои уши, словом, свою физиологию.

336

Начинать, чтобы в эту, пущенную в ход физиологическую машину подsunуть обстоятельства — тоже вполне физиологические, но дополненные новым психологическим оттенком и вообще новым содержанием.

Но почему же все-таки существует этот ошибочный взгляд о возможности «играть от себя»? Вероятно, не зря же!

Конечно, «я» участвует. Даже, можно сказать, «я» превалирует. Но что это за «я»?

Все дело в начале. Начинается все с моего «я»: мои глаза, мои уши — отсюда конкретность восприятия, Без этой конкретности не может быть живого. Это — правда.

А там, дальше, идет сдвиг на правду «не я».

Или же (второй случай) когда актер играет привычную для себя маску, привычную роль.

Образцов: «В МХАТе все идут "от себя". А надо идти "от него" (очевидно, от изображаемого лица).

Когда артист плачет на сцене оттого, что у него умерла сегодня на самом деле мать, мне неловко за него (очевидно, нечто вроде психического проституирования), надо жить чувствами не своими, а "его" чувствами».

Это хорошая форма для пояснения «маски». Жить чужими чувствами, «его» чувствами вообще нельзя. Если смеюсь, так это ни кто другой, как именно я. Но — или моя особая грань, или под маской.

«Будьте вы сами собой» — это, по-видимому, совсем вроде: «публики нет, вы одни». Едва ли на сцене можно быть «самим собой». Маска непременно сама возникнет. Так же и чувство публики едва ли может покинуть актера, Но чувство публики особое, то, которое заставит его еще больше почувствовать себя одним на сцене.

Возвратимся к нашему вопросу об участии «личности» в творчестве: как играть (жить) — «от себя» или «от него» (образа)?

Сколько всего написано по этому поводу актерами и не актерами!

33 7

Нельзя сказать, что все они были неискренни, нельзя сказать, что все они говорили не дело, — все вертятся вокруг истины, только никак в точку не попадут! Спорят, ругаются, унижают друг друга и никак не могут придти к соглашению. Одни говорят: на сцене надо жить «от себя», другие — надо жить «от него» (образа)...

А между тем и спорить-то не о чем: все от себя и все от него!

Везде и всюду «Я», но только «под маской». Поэтому неузнаваем. Главное же — неузнаваем для самого себя — поэтому искренен и смел до дна.

Это так ясно и так просто!

О мешанине

Мешанина — нестройная помесь моего личного и творчески возникающего.

Личное отношение к партнеру и отношение по пьесе.

В творчестве они сольются и модифицируются, личное превратится в воображаемое.

Если же творчества нет, человек живет не воображаемой, а реальной будничной жизнью, — личное его не пускает в творчество. Держит его на поверхности, как поплавок.

(Надо собрать факты о «мешанине».)

Глава

11

ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЕ

Среди актеров есть много таких, которые привыкли каждый свой шаг на сцене проводить через осознание. Они не могут себе представить, чтобы у них что-нибудь делалось само собой. «Как это можно дать себе полную волю? Что же получится, кроме анархии?» А почему? Ведь в жизни у них нет анархии, а разве они все осознают?

Дело в том, что в жизни у них есть и действует некая сила их бытия, их индивидуального бытия. Он, Петров, и как бы ни трепала его жизнь, так и останется Петровым и будет вести себя, как Петров.

А на сцене другое. Он, Петров, но при этом он еще каким-то образом должен стать и «Степановым». И соединение всего того, что в нем есть, дает зародыш некоей новой личности: «Петров-Степанов» (или «Степанов-Петров»). Ему-то и надо дать теперь свободу.

(Конечно, если он только «изображает Степанова» и органически с ним никак не связан, остается сам целиком и полностью Петровым, тогда тут и толковать не о чем: никакого бытия «Степанова» не будет, и отдаться, значит, нечему или нечему «давать свободу».

Если же он привил себе «Степанова», то в нем течет две крови: его, Петрова, и кровь «Степанова».

Об этом главы о «Перевоплощении».)

Ну а если нет «органической связи» с объектом, нет перевоплощения, что же это будет за работа? Компиляция, копировка, механика? Нет, это все-таки в самых серьезных, самых лучших своих проявлениях будет творчество.

Только этого творчества публика не увидит, оно ограничится периодами репетиций. Там оно развернется в свою полную меру. Там актеры и режиссеры, в поисках того, как выразить живую правду, будут вдохновенно гореть.

Но, когда все найдено и зафиксировано, остается это все «донести до публики». Это уже не созидание, а воспроизведение, это уже не творчество, а более или менее правдоподобное повторение, «изображение» того, что радовало и манило на репетициях. Это твердая форма Ш свидетель быллого творчества*.

Хорошо, если теперь, при выполнении, актер будет увлекаться, но важно все-таки, чтобы он не переступал найденной твердой формы... Этот запрет гасит его, конечно, но зато форма, найденная в репетициях (если она хороша), производит свое действие.

В последнее время большинство молчаливо согласилось между собой, что это и есть искусство театра. А если где актер не выдержит, увлечется и сценка блеснет свежестью, — то вот и высшая степень этого искусства, вот он и искомый Театр с большой буквы. Увы.

Приходится слышать: если «живешь на сцене», так всё забудешь. Нет. Творческое состояние есть единовременное присутствие и гармоничное действие всех способностей.

Есть также боязнь, что «жизнь на сцене» будет скучна и незначительна. Тут ошибка в самом понимании жизни.

Простота и жизненность заключается совсем не в том, чтобы все делать незначительно, неинтересно и буднично, -- это не простота, а бессодержательность, не жизненность, а бесчувственность.

Всё, что в жизни ярко, определено и целеустремленно, всё будет сценично; всё, что в жизни смазано, неопределенно, с неясной отдаленной целью — всё на сцене будет невыносимо скучно: на сцене минута превращается в час. В двух словах, жизнь актера на сцене можно сравнить с выстрелом в цель пульей — собранно, сконцентрировано, единственно. А можно выстрелить и дробью... А можно рассыпать весь порох по крупинкам, поджечь и... будет только пофыркивать. Тут хоть телегу пороху рассыпь — все равно выстрела по цели не будет, скучно.

* Что и названо у Станиславского искусством «представления» — Ред.

340

Актер переживает что-нибудь веселое, бодрое — суетится, двигается, крутится, а кончит, сядет и — облегченно вздохнет —
вот так веселье! Просто суетня, трескотня, нервность, так это и доходит — невесело смотреть на такое веселье.

Настоящее творческое переживание всегда здорово. Человек не рассеян, он всё видит. Он играет. Он всласть живет всеми образами, которые «подвертывает» ему его фантазия.

Переживание может не доходить потому, что оно не то — слишком слабое.

Живет, да не тем.

Не правда, а правдоподобие — изображение правды.

Или думает, что переживает, а что переживает? Волнение вообще.

Или переживает внутри себя — все время тормозит. Появилось и — охладил, затормозил; опять только что прорвалось — опять тормоз. Не действующее лицо, а актер тормозит — вроде Коклена.

(До зрителя) всегда доходит, но не то, что мы хотим, а доходит все, все самочувствие человека целиком. Это не учитывается. (Тут об увеличительном стекле.) Потом: вот, мол, живет, да слабо, потому что есть еще задняя мысль - видно. Или живет актерским волнением «вообще». Он-то его принимает за переживание любви, а это актерская истерия. Актер всегда что-то переживает, это и есть переживание. Он думает, что переживает любовь, а на самом деле он переживает совсем что-нибудь другое, и это доходит. Вот

почему «метод переживания» хорош только в подлинных руках (так же, впрочем, как и методы представляльщи-ков). Все ведь думают, что они переживают, но актерское волнение «вообще» — все закрывает... А важно совершенно конкретное переживание. Конкретность важна. А то — страх вообще, любовь вообще, ненависть вообще.

Чем переживание на сцене отличается от жизненного переживания? Самому жить на сцене и вести (зал) за собой, жить так единственно, чтобы лишь это доходило,

341

чтобы это выросло в одно крупное, единственное сейчас явление.

Представьте, что ребенок верхом на палочке стал бы представлять, а не жить!..

Гений — это способность зажечь свой собственный огонь.

В искусстве нельзя «шутить» чувством. Сентиментальничать —
это шутить чувством.

Надо, чтобы все чувства были серьезны. Даже если это комедия, но главное чувство, которое и заставляет «комедианничать» — оно непременно серьезно.

Всякая поверхность, «занятность», сентиментальность — это не искусство.

Всматриваясь в самое существо дела, все школы, сколько бы их ни было — и старые, и новейшие — делятся только на две категории: одна стремится к тому, чтобы актер думал, хотел, чувствовал, жил на сцене, как воплощаемое им действующее лицо, другая требует обратного, чтобы актер как можно более ловко обманывал публику теми или другими способами, изображая чувства и самую жизнь.

Принцип первой можно назвать принципом подлинности, принцип второй — принципом обмана или фокуса.

Псевдопереживание

Так же, как написано о происхождении мхатовской ошибки играть «от себя», написать о происхождении ошибки «играть образ», «играть чувство».

Обе ошибки одна другой стоят.

Почувствовав образ, надо его оживлять: глаза.

А то — почувствовал, надел его на себя и живу тем,

что он на мне, а не я — он.

В громадном большинстве актеры, к какой бы школе они ни принадлежали, в глубине души — сторонники твор-

342

чества

на сцене, т. е. переживания. Оно и понятно: чем более одарен актер, тем более он чувствует свою связь с публикой, тем более, заражая ее, заражается сам. Это один из законов творчества на сцене.

Те же из них, которые открыто причисляют себя к сторонникам правды, многими средствами стараются получить у себя правду и переживание. Однако это не очень-то удается, не так-то это просто и легко. А, во-вторых, они не очень-то знают, что такое правда. В большинстве за правду и переживание принимают совсем не то.

Те, которые не живут на сцене, с их точки зрения, — не актеры; только произвольность, непосредственность, горячее чувство, захватывающее целиком актера на сцене, имеет право называться искусством. Только в этом актерское творчество...

И в самом деле, посмотришь на них в спокойных сценах, они так опытные, так много играли, так привыкли к подмосткам и к публике, что совершенно не стесняются. У них все или почти все произвольно, они так просты, так будто бы естественны...

А в сильных сценах они так явно волнуются, так возбуждены, так забываются, что, по-видимому, живут на сцене.

Если вы новичок в этом деле, то почти, наверное, попадетесь на эту удочку. Следует иметь в виду, однако, что производить впечатление простоты на сцене, еще не значит быть простым, а быть произвольным, волноваться и забываться — еще не значит художественно творить.

Всякая профессия построена на выучке и на приобретении

привычек.

Но привычным можно сделать верное, и можно — неверное. Уклон обычно в неверное. Почему? Процесс идет по линии упрощения и облегчения. Как вода скатывается вниз, так и человек склонен избирать легкую дорогу. Легкая дорога — это механизация, а затем автоматизация. «Я» не участвует в поверхностной технической работе. Трудная — психическое творчество.

Сначала ходить трудно, потом — автомат. Идем, думаем, говорим и т. д. Актер заучивает слова, интонации,

343

и это переходит в автоматизацию. Он играет, а думает о другом, о своем.

Одна из опасных сторон привычки та, что она имеет склонность упрощать всякое дело.

Доктор, который должен ежедневно в продолжение 3-х часов просмотреть сотни больных, приучает себя смотреть и видеть только самые грубые признаки болезни. Куда ему вдаваться в тонкости и подробности, он гонит их от себя. Они для него привычно исчезают, а если не исчезнут, разве мог бы он справиться с таким количеством больных?

Актеру-художнику необходимо проникнуть в жизнь и душу каждой своей роли, уловить индивидуальные особенности каждого своего персонажа, почувствовать себя каждым из них, вжиться в привычки их, в их обстоятельства жизни, словом, каждый раз стать новым человеком. Разве существует трафарет для какого бы то ни было чувства? Каждый человек самым неожиданным, даже для себя самого, образом объясняется, действует, реагирует в разное время, в разных условиях и в разных настроениях.

Привычка в актерском деле суживает поле зрения, привычка мертвит, привычка упрощает и превращает какое бы то ни было сложное и индивидуальное переживание в механическое, автоматическое.

В этом смысле показательно «творчество» многих чтецов, которые говорят то, чего не видят, а болтают заученные слова. Следят за звуком своего голоса, за его повышением и понижением. Слова говорят, а думать могут о другом, говорят заученное, задолбленное. Поэтому им и хочется говорить, говорится. Как таблица умножения — язык сам болтает, потому что заучил: пятью пять — двадцать пять, шестью восемь — сорок восемь.

Так же пробалтывают свои слова и актеры на сцене. Им совсем не нужно говорить, слова у них сами привычно

пробалтываются, пустые, не нужные.

Пусть интонации их очень правдоподобно подобраны, это может и обмануть зрителя, но, по сути дела, это не искусство, а ремесло. Плохие копии со своих когда-то бывших творческих минут.

344

«У
актера на сцене все видно»

Что же именно видно у актера переживания?

Видно, что не он что-то делает с собой, а что помимо него в нем делается, живется.

Видна произвольность. Видно, что есть что-то сильнее его, что с ним делается. Видна его пассивность. Видно, что он не вмешивается; видно, что все для него неожиданно.

(У представляльщика
наоборот: видна произвольность,
сознательность, двойственность, двуличность, деланность.)

Надо иметь в виду, что у штамповщика тоже есть кое-что сильнее его и что с ним тоже «делается».

Может быть, написать об этом. О произвольности ремесла. Жизнь при наличии душевного вывиха. Заторможение первого верного живого побуждения и соскальзывание на более привычный и проверенный путь своего штампа.

Об этом написать необходимо. Ведь это же переживание! Конечно. Только с неуловимым вывихом.

Таким образом, следует написать главу о переживании штамповщика-ремесленника. Это псевдопереживание — переживание, вывихнутое упрощенчеством базарного ремесла. Но это переживание. И актер, пользующийся им, —

актер, очевидно, даровитый. И не засорись он, попади в верную школу, был бы хорошим мастером творческого переживания.

Символика и замещение.
«Палки» и Нинугиа

Лежат три палки: две одинаковые, одна — поменьше.

Мы можем рассматривать каждую палку по отдельности и найти много интересного: палки могут быть из одного дерева или из разных пород... Ровные или с сучками, сухие или сырые, покрытые корой или очищенные, толстые или тонкие и т. д. ...

При этом палки остаются только палками, как бы они ни были интересны каждая по отдельности.

345

Теперь возьмем и соединим их так: А, или так: Н,
или
так: П, или так: И.

Палки исчезают, появляется нечто совсем другое.
Вполне самостоятельное. Палки фактически существуют
по-прежнему, но где они? Их как бы нет. Они уже не
палки, а линии.

Правда, эти буквы, что составлены из палок, лично вас
не трогают, вы совершенно к ним равнодушны: А, Н,
П...
не все ли равно? Буквы алфавита и только.

Но возьмем третий случай. Представьте себе уютный
загородный домик с маленьким садиком. Это ваш дом.
Вы живете в нем вместе со своей женой, со своей единственной
любимой дочуркой.

Вы возвращаетесь сегодня домой и над калиткой видите
эти же три палки, только обернутые цветными лентами:
Н. Что за «Н»?
Почему «Н»? Идете дальше и перед
дверьми дома опять три палки, разукрашенные лентами:
«VI». А! Да ведь сегодня день рождения моей Нинуши!
Вы бросаетесь, забыв обо всем на свете, в свой кабинет,
там уже давно припасены для нее разные замечательные
игрушки, книжки с картинками, сласти...

«Н» и «VI» — что такое здесь палки? Что они значат
для вас сами по себе? Решительно ничего. Только Нину-
ша, ваша крошка, вся радость вашей жизни. Сами палки
решительно ничего не значат. Однако уберите их, без них
ничего б
и не вышло.

О чувстве (Восприятие)

Станиславский считает, что существует три двигателя психической
жизни: Ум, Воля, Чувство.

Во-первых, «психическая жизнь» для творчества, это
совсем не то выражение.

Во-вторых, творчество, по крайней мере творчество в искусстве, все основано на чувстве.

И не правильнее ли сказать, что главное, без чего ничего не может быть в искусстве, это — чувство.

А остальное — ум или что-то другое, только пробуди
-
тели этого чувства.

346

«Допускание»,
«глаз», «чувственное внимание», «нравится
или не нравится», «отношение», «восприятие»,
«объект» — все это приемы для пробуждения чувства.

Если это установить твердо и безоговорочно, то и прицел
всей техники будет, может быть, более точный.

Во всяком случае, при охоте за аффективной техникой
такой прицел будет самым верным.

Не следует, конечно, гнаться за большими чувствами,
будет вывих, но прицел надо все-таки иметь на чувство,
на ощущение, на примитивное, первичное чувство.

Именно так я и повернул упражнения за последнее время.
«Делать, что хочется, что делается», это значит —
двигается,
делается потому, что чувствуется, поэтому пускай себя
на чувство, и оно будет вызывать движения и действия.

Чувство и охота за ним

Считая, что все дело в силе чувства — чего-чего только
не делают актеры для получения и «подачи» его!

Его прямо вызывают, по прямому проводу: приди!
Откуда ни возьмись...

Его стараются удержать.

Его стараются увеличить, нажимают на него.

Его ищут: где ты? Приходи! Ты мне нужно!

Его изображают внешними приемами — позой, мимикой, движениями.

Его имитируют.

Его подталкивают, подставляя факты из личной жизни.

Его вызывают резкими движениями, напряжением, криком.

Вставляют музыку, чтобы она будоражила и актера, и зрителя.

И вообще, ищут не правду, а чувство — взволнованность. Вероятно, считая именно его проявлением правды и даже самой правдой.

Пытаются фиксировать чувство и душевное состояние. А главное-то — вжиться в обстоятельства, порождающие эту сцену.

347

И обстоятельства-то мы берем полностью, т. е. с их точностью и их неточностью, «сюрпризностью».

Как помирить то, что, почувствовав правду на какой-нибудь мелочи, актер может вообще зажить!

Ну, зажил. А тут опять фиксация, опять надо «вылезать из тарангаса».

Другое дело, если актер умеет жить, тогда мелочь может его спасти, если он собьется.

Мы говорим: «поиски чувства» — мы выражаемся слишком мягко —
большей частью это бывают поиски
нервозности, бессмысленного психического возбуждения
—
лишь бы взрыв, лишь бы слезы!

Если ищут чувство и его находят, так беда не велика.
Дело-то ведь в том, что ищут-ищут, а чувства все равно нет — есть только ступор, судорога и почти паралич.

Одна из разновидностей поиска чувства — удерживание чувства.

Актер за чувством не гоняется, этого греха нет, как будто бы и сам он за собой этого не замечает, и со стороны смотреть — как будто бы не охотится за чувством, не старается вызывать его в себе.

И все-таки ошибка где-то около искания чувства.

В чем же дело? А вот в чем. Чувства актер действительно не ищет, он знает — это ошибка, этого нельзя.
И чувство появляется само. Но он все-таки слишком ценит его, он считает, что главная сила игры в эмоциональности, во взрывчатости, и вот, когда чувство появилось, он радуется — вот оно, драгоценное! И хватается за него, старается его удержать или еще того больше — развить, усилить, пустить себя на него... словом, уходит с тропы жизни, а попадает на путь хватанья и удерживания того,

что хватать и удерживать не полагается и чего в жизни мы никогда не делаем. Разве что когда в ней плохо разыгрываем...

348

«Видел актера! Замечательно играет. Правдиво, правильно, заразительно. Ну просто замечательно, совсем как

в жизни!..

И этот тоже изумительный. Превосходный — живет по-настоящему... совсем по-настоящему...»

«Совсем как в жизни», «совсем по-настоящему», «лучше быть не может», «совершенство» — слова, которые указывают на то, что здесь ложь, подделка, правдоподобие.

И чем лучше, чем «изумительнее» — тем, значит, фальшивее.

Перед правдой только рот растяпишь и совсем не заметишь, как играется: плохо ли, хорошо ли... Искусство, искусность пропадает.

О наигрыше

Наигрывать можно, даже, пожалуй, нельзя без наигрыша

—

в жизни это наше обычное состояние. Но наигрывать надо не для публики, а для партнера.

Актеру, испорченному плохой школой, надо советовать: наигрывайте и, в то же время, следите за партнером: как это действует на него? Верит ли он вам? Удалось ли вам должным образом убедить его?

Если актер хоть и испорчен, но достаточно умен, — он быстро может таким способом быть налажен на дело.

Как начинать работать над ролью

Обычно выдергивают из роли самые сильные места и пытаются их на себя натянуть, расшевелить себя.

Допустим, это вышло. Но вышло на один раз. Все выиграешь из себя и конец.

Надо искать не сильные, а спокойные места. Надо брать спокойное не только сейчас, в пьесе, а и то, что было до нее. Надо найти «Я».

А сильное место, это — только катастрофа, которая произошла с персонажем, жившим до сих пор спокойно.

349

Иван Коломийцев
(«Последние» Горького): в пьесе —
сплошь одни катастрофы, а дело не в них, они случайность.
Дело в нем, в том, что он, в общем, жил до сих пор
прекрасно, спокойно, в довольстве самим собой. К катастрофам
он не привык, это совсем не его стихия,
от этого
он так странно и ведет себя во время них.

И так всякая роль. К сильным местам прикасаться не
следует. Они должны выйти сами собой.

«Брать обстоятельства»

Это вообще чушь. Брать их нельзя, можно подставиться
под них.

Сначала они волнуют. Потом перестают. Что делать?
Не трогать их совсем. Начинать с физической правды.
Только тогда они и придут. Придут сами, через текст.
Придут, потому что они уже есть, теревить их не надо.
А тронешь их —
отгонишь.

Натурализм (Это к технике.
О подлинных и воображаемых вещах)

Это один из видов формализма. Заключается он в том,
что в погоне за правдой, за тем, чтобы все было настоящее,
сначала ставят на сцену настоящую музейную мебель,
затем выносят на сцену настоящий кипящий самовар и
пьют настоящий чай, настоящее вино, едят настоящую
баранину, а затем дают настоящие пощечины и, логически,
должны бы дойти до настоящих зуботычин и настоящих
ударов ножом.

Дело не в том, что не может быть ничего «настоящего»
на сцене, а в том, что «настоящее» может помешать воображаемому.

Как помешало рагу Станиславскому⁵⁴.

Не природы надо бояться (натура — природа), («Я ультранатуралист возвышенных чувств». Метерлинк), а вывиха себя из области фантазии.

350

Певцову помогал подлинный кортик Павла I — ну и пускай! Лишь бы через эту подлинную вещь он начал жить подлинной жизнью Павла.

Из подорожных находок

«Ведь в психологии речь идет о сознательных явлениях, а мы отлично знаем, до какой степени дугиевная психическая жизнь пестро складывается из сознательного и бессознательного»*.

К «технике»

Работает рефлекторный аппарат и аппарат наших тонких чувствований. Как только мы чувствуем, что «видим», мы начинаем стараться видеть, т. е. переводим в плоскость сознания, а здесь наша полная неспособность. Мы вытащили себя из области рефлексов и более тонких чувствований в область, которая, будучи сильной в другом, здесь бессильна. И мы терпим провал, крах.

Сознание — это садовник. Подсознание — это сила солнца и сила зерна. Зерно может погибнуть или дать плохой плод, если не поможет садовник, не удобрит, не даст солнца и не польет вовремя и в меру. Садовник может выводить и новые сорта, как Мичурин, но довершает всё Природа.

Эта техника есть. И прежде всего, больше всего она состоит из «свободы». Не видимости свободы, а настоящей, неподдельной свободы: уменья непроизвольно и непосредственно жить на сцене.

Правда и свобода — вот то, что отличает поведение на сцене крупного актера от подделки.

«Двадцатилетний опыт объективного изучения высшей нервной деятельности (поведения) животных. Условные рефлексы
». И. П. Павлов, изд. 4-е, с. 87.

351

Причем, одна за другой следуют непосредственно и одна целиком от другой зависит: если есть мгновение правды, а я не дам ей свободно проявиться, правда уже не правда, она гаснет. И обратно: ведь я могу дать свободу только тому, что во мне в эту секунду есть, т. е. то, что для меня сейчас правда.

Таким образом, дав себе свободу, непременно дашь ход этой правде, т. е. найдешь правду.

Что такое свобода в нашем актерском понимании? Это не что иное, как произвольность.

Когда много и практически занимаешься этой «свободой», «произвольностью», словом, «жизнью» на сцене, когда убедишься воочию тысячи раз, до какой степени она могущественна, тогда, сидя почти в любом театре, на любом спектакле, хочется кричать, вопить во весь голос актерам туда, на сцену: да перестаньте же вы, наконец, мешать сами себе! Вам не хочется сидеть, вас позывает уйти с этого места, а вы ломаете себя и заставляете себя сидеть. Партнер сказал что-то, вы и не поняли, а уже изображаете какое-то заранее предписанное чувство. И т. д.

Путь «подсматривания» — двоякий (даже тройкий). По линии трех типов. Один <обращает внимание. — Ред.> на психическую сторону, другой — на физиологическую (что он делает, что с ним физически и физиологически происходит), третий — «театральный» — имитаторский.

Появился эмбрион, значит, началась жизнь роли. Жизнь личности артиста, творчески слившаяся с воображаемой личностью действующего лица.

Об «игре отношения к образу»
(не написана)

(Эту главу, вероятно, придется переписать. Не ярко и комкано.)

Есть еще течение, оно появилось недавно: не надо «играть себя», не надо «играть образ» —
надо «играть свое
отношение к образу».

Смысл этого приблизительно такой: допустим, я играю негодяя (скажем, Яго). Если я буду играть «себя» - получится моя собственная личность с моими маленькими чувствами, а не Яго. Будет неверно!

Если я буду
«играть образ» — неизвестно, какой он у
меня может получиться: а вдруг положительный! Для спектакля это — катастрофа!

Чтобы этого не случилось, надо уметь преподнести публике свое отношение к Яго.

Приблизительно так: Яго негодяй. Я, актер, знаю, что играю негодяя, и должен не упускать этого из виду: играя его, все время чувствовать свое отношение к нему.

Как будто бы разумно и как будто бы ново, а между тем и говорить-то тут не о чем: разве в творчестве бывает когда-нибудь иначе"} }

Пусть пьяный не чувствует, что он смешон, но актер, хорошо играющий пьяного, прекрасно знает: он смешон. И, когда одна часть его серьезна, —
другая сама хохочет
над этим серьезом.

Эта вторая часть находится глубоко, она не видна, но она есть, и без этого своеобразного раздвоения сознания нет творчества. Это раздвоение заложено в природе творчества[^].

Бывает так: актеру роль не нравится, он не понимает ее, он не может ее играть. Тогда ему начинают ее объяснять, рассказывать, наконец —
показывать. И вдруг... он поймет: а! оказывается, он очень смешной, очень потешный, этот дядя, —

актер улыбается, актер смеется, он понял, кого ему играть, и ему стало легко. Теперь он играть его может.

Что же случилось? «Оказывается, он очень смешной, очень потешный дядя!» — что это? Да проще простого: появилось отношение.

И играть-то можно только тогда, когда поймешь, когда появится отношение. Если нет отношения, и играть-то нельзя.

Итак, моего отношения к образу и ко всем поступкам образа не может не быть.

353

Другое дело, оно может быть не верно. Например, играя Яго, я могу заблуждаться и всей душой верить, что играю ангела во плоти.

Но если мне прикажут относиться к нему иначе, толку от этого будет мало. Очевидно, я не понимаю чего-то самого главного — мне надо помочь, растолковать, вправить мне в мозги истинное положение вещей.

Как уж этого будут достигать, дело десятое, но необходимо одно: необходимо, чтобы я все понял как следует, тогда мое личное отношение к образу переменится само собой. И все сядет на свое место.

Итак, если я могу играть роль, если я могу жить в ней, значит, отношение к действующему лицу у меня есть.

Если оно не верное, надо его выправить... Как выправить? Вот это, конечно, не всегда просто.

Ведь что такое отношение? Это моя реакция на данное явление или данного человека. Разве оно целиком сознательно? И разве оно так просто и понятно, все на ладони? Его не разберешь — откуда оно и каково оно.

Иной раз знаешь человека как порядочного, ни одного пятна указать не можешь, а что-то отталкивает тебя от него. Почему? Не знаю. Что-то есть, а что это такое — неизвестно.

Или ругаешь, как будто ненавидишь человека, а стукнет жизнь по затылку... куда идти? Смотришь, идешь только к этому человеку, больше не к кому. Думал, что отношусь скверно, а, оказывается, изо всех выбрал его одного.

Отношение — штука сложная и потому в каждом отдельном случае не так-то легко отделимая, оно — результат всех моих вкусов, понятий, привычек, всего моего физического и психического «Я».

Поэтому для того чтобы появилось верное отношение, надо иногда самому переродиться. Возможно ли это?

А что же тут невозможного?

Мы каждый день узнаем что-то новое, каждый день делает нас старше, опытнее или умнее: сегодня мы не те, что были вчера, а через год мы будем вспоминать о себе и, может быть, снисходительно удивляться: что за мысли высказывали мы тогда, что за убеждения у нас были?!

354

Как всякая неверная теория, и эта наплодила целый ряд заблуждений.

Вот, например: как вы думаете, как некоторые истолковывают и как применяют на практике слова: «надо играть свое отношение к образу»?

Очень просто, надо играть как бы на два фронта: для партнера и для публики. Сказали слова для партнера, и сейчас же надо сыграть что-то для публики, чтобы она поняла ваше отношение к только что сказанным словам или сделанному поступку.

В противном случае она может быть введена в заблуждение: допустим, вы играете отрицательный образ, а играете так, что вызываете у меня симпатию. Что лее получится?

А то, что я неверно пойму пьесу. А ведь нет пьесы, которая не имела бы тенденциозного и воспитательного содержания. Значит, пьеса будет иметь диаметрально противоположное действие. Поэтому, как бы вы ни играли, вы должны еще сыграть и свое отношение к действующему лицу, которое вы играете.

Понимание это, конечно, чрезвычайно примитивное и неверное. Но виновата тут сама теория, она несет в себе зерно этой ошибки.

Как мы только что выяснили, при верном творческом сценическом самочувствии не может не быть отношения к тому, что я играю. Отношение есть. Искать его

специально нечего — оно есть. И играть его специально тоже нечего — оно и так просачивается само собой - зритель его прекрасно чувствует.

А эта новая теория говорит: «надо играть свое отношение к образу», т. е. как будто бы она предлагает сосредоточить свое внимание и свое старание на том, что самопроизвольно и без чего все равно творчества не бывает.

Если же думать в моменты творчества о том, о чем думать вредно, что должно быть непроизвольным, то, ясное дело, процесс творчества нарушишь.

Художественное создание - это, прежде всего, абсолютное единство. В создании актера тоже должно быть единство. В чем оно? В том, что действующее лицо есть полное слияние воедино актера и роли.

355

Что же касается двойственности или раздвоения сознания актера: оно есть само собой. Больше того, оно-то именно и создает творческое единство (о нем дальше в 5-й книге). О нем нечего думать, нечего бояться забыть о нем, как нечего бояться, что забудешь дышать. Думать нужно только о единстве и полном слиянии с образом*.

Я целиком, всем своим существом, играя Яго, должен почувствовать себя правым, иначе какой же это будет Яго? Сомневающийся в себе?! Сам себя порицающий?

Разве настоящий мерзавец считает себя мерзавцем? Он считает себя ловким человеком.

Надо дать полную свободу тому мерзавцу, который сидит в глубине каждого из нас. Пусть он выявляется, пусть действует, — так именно и поступали все великие художники.

Гоголь писал мерзавцев. Кого он писал? Себя. Под маской, но себя. И, написав их, «выписав» их из себя, чувствовал себя так, как будто бы он освободился от скверной части себя, как будто бы конкретизировал ее и выбросил из себя.

«...Герои
мои потому близки душе, что они из души;
все мои последние сочинения —
история моей собственной
души <...> Я не люблю моих мерзостей и не держу
их руку, как мои герои; я не люблю тех низостей моих,
которые отдаляют меня от добра. Я воюю с ними и буду
воевать, и изгоню их <...> Я уже от многих своих гадостей
избавился тем, что передал их своим героям, их
осмеял в них и заставил других также над ними посмеяться
»51'.

Так бывает частенько: мы думаем как будто бы и по делу, вертимся совсем, совсем рядом с истиной, но... маленькая небрежность, легкий вывих мысли и... пошла писать губерния! Сами запутываемся и всех запутываем.

В данном случае спутано два разных процесса: процесс обдумывания роли и процесс ее выполнения.

Если роль сразу не понятна, то при процессе обдумывания, конечно, нужно выяснить, что это за человек, которого я играю, но, как только я обдумал, как только

* Нескладно, неясно и трудно.

356

понял и почувствовал, немедленно, хочу я того или не хочу, возникает мое отношение к нему.

А теперь, раз есть мое отношение, — оно само делает свое дело. И при процессе выполнения, при процессе творчества на сцене мне уже не следует снова возвращать себя к первоначальному процессу обдумывания.

Нет голубых ролей, есть отношение, как к голубой роли.

Вообще, относясь к чему-либо так или эдак, мы этим предрешаем свой успех в достижении результата.

Отношение к пьесе, к актеру, к житейскому факту.
К своей жизни.

О НЕКОТОРЫХ ИЗ ПРИЕМОВ ДУШЕВНОЙ ТЕХНИКИ АКТЕРА

В книге об «отрывках» необходимо написать о том, что с актерами больше всего приходится заниматься самыми первыми шагами — тем, чем занимаешься с только что поступившими учениками.

Станиславский со всеми этими Москвиными, Качаловыми только и занимался, что первыми элементарными ученическими ошибками: не видит, не слышит, говорит не с партнером, нажимает, поддает, играет в публику, дает результат и пр.

Интересно, что чем больше актер играл, чем более он «опытен», тем больше у него этих примитивных детских ошибок. Он к ним так привык в себе, что не замечает их, не подозревает их в себе, на замечания или обижается — что я, мальчишка что ли? Я — актер! А со мной как с учеником! Или удивляется: не может быть! Неужели есть такие ошибки?

Да и на самом деле, иногда эти ошибки так ловко запрятаны, что их как будто и нет: «совсем как в жизни! Ну прямо подлинная правда — не отличишь!»

Вот тут-то, если вырываются такие словечки, как «Ну прямо как в жизни», — значит, все-таки, как в жизни, но не жизнь. И дело всегда в этих первоначальных ошибках против самых первичных правил творчества.

Тут нечего говорить о роли, о толковании образа, о вскрытии куска и обо всех премудростях, которых ждет от режиссера «опытный актер», тут садись на самые первые школьные уроки. Тут не художник и не артист ошибается, а просто перед нами испортившийся, исхалтурившийся ремесленник, потерявший свое природное чувство правды, - и надо снова будить в нем ту нетронутость первых дней, когда он чувствовал малейшее отклонение от состояния своей природной правды.

Сюда же: как портит трубач свои губы, если пройдет, играя на трубе, по мостовой: потеряет тонкость и управление

—
надо отчищать.

О возврате к первичному

Казалось бы, всего логичнее было начать с легких упражнений и постепенно прибавлять и прибавлять.

Это верно только отчасти и с большими, большими оговорками.

Дело в том, что по мере усложнения упражнений, внимание переключивается на это новое более сложное, а на старое, простейшее и первичное его не хватает. Актер перестает верить, начинает торопиться, не пускает себя и проч., словом, все те ошибки, какие были в самый первый день занятий.

А главная беда в том, что и сам руководящий тоже на это не обратил в начале внимания, прозевал, думал, что надо что-нибудь новенькое, а старое — надоело.

В результате все разъехалось — актер, почувствовав, что что-то не то, нервничает; педагог тоже заторопился и занервничал, и, в конце концов, неверный вывод: «это упражнение еще трудно!»

Совершенно неверно — сейчас все упражнения трудны, т. к. оба сбились. Мораль: как можно чаще, почти каждый день, возвращаться к первичным упражнениям! Тогда и трудные все выйдут. Всего рациональнее — начать с первичного, причем каждый раз все требовательнее и требовательнее относиться к этому первичному, а там, через часик или даже и позднее, переходить к более трудному.

Но возвращаться к первичному надо очень долго - может быть, всю жизнь. Это гаммы.

Все эти «физические задачки», простенькие «вопросы и ответы» о погоде должны сопровождать актера до гроба.

И в них, и через них он будет открывать все новое и новое, все более и более глубокое.

И весь тренинг должен складываться из легчайших и наиболее трудных упражнений; и обратно: из трудней-

359

ших и самых легких. Так должно идти все время. Всю жизнь!

А если что-то перестало выходить — сейчас же переходи на первичное, — значит, просто где-то сорвался в самом элементарном.

Станиславский так тот говорит, что и на сцене все надо переводить на физические задачи — только на физические.

Думаю, что происходит это оттого, что приходится иметь дело с актерами, не упражняющимися в первичном, и поэтому легко все теряющими, — так пусть уж и на сцене они везде идут от первичного. Правильно, мудро... но лентяй-актер это часто истолковывает (бессознательно) по-своему: надо «проще» играть. И вот начинается эта «простота хуже воровства». И всё мельчает.

Остроумнее будет всё это простейшее унести со сцены в тренировочную комнату, за кулисы... куда хотите. А на сцену выносить что-нибудь более значительное. И если ты тренирован — простейшее неизбежно придет сюда вместе с тобой.

К советам преподавателя

Опущенчество техники

Пожалуй, не главная ли это причина неудач для знающих преподавателей и для серьезных учеников.

Они всё верно поняли, всё у них выходило, всё удовлетворяло самым высоким требованиям. И потом, мало-помалу, а то и сразу, всё тускнеет, всё неправда... а правда бродит где-то близко, никак не могут попасть «в точку»...

Пытаются поправиться (и режиссер и актер), применяют как будто прежние методы... режиссер говорит верные слова... актер делает будто бы то же самое, что делал, когда все выходило, — а ничего не получается. Делается скучно, тоскливо, безнадежно, хочется все бросить... безверие в себя, в технику, в искусство...

Причина всегда одна и та же: опрощенчество. Опрощенчество техники — прежде всего; затем — опрощенчество всего: всё — «приблизительно».

360

Опрощенчество техники заключается, в первую очередь, в пренебрежении «слабыми токами». А в них-то весь секрет и есть. В этих мельчайших, совершенно неуловимых для себя движениях, в действиях, которые можно отметить только тогда, когда они уже сделаны, — так они малы, мелки, почти не физичны... Они, как дуновение души, вот им-то и надо отдаваться, — они-то и есть паутинки, за которые можно вытянуть потом и канат. Их-то и пропускают. А без них — ничего — никакого пути больше и нет на неприступную башню творческого вдохновения.

Обычно мысли такие: это, мол, нужно в самом начале. А раз сцена пошла, техника уловлена, значит, надо идти по этому найденному пути. Ступит на другой день храбро и крепко на этот путь-дорожку, а... ее и нет, -- нога-то проваливается. Не создавать же снова! Что-нибудь просто случайно срывается. Еще храбрее ступит — еще хуже. Начинает копаться в том, в другом, в обстоятельствах — и все ни с места. А дело в том, что все перепростил, перепрIMITИВИЛ, все лишил «слабых токов». Думаешь, воткну теперь штепсель, оно и пойдет. Пойдет. А что пойдет? Грубый электрический ток, который дергает, толкает, но жизни не даст. Никогда.

Это же опрощение убило и технику Малого театра, оно же убивает и убьет «систему» Станиславского. Оно именно и несет смерть всем высоким достижениям, как искусства, так и религии, так и морали... Что осталось от христианства первых веков? Оно пошло вперед — смотри, как развилось: и православие, и католичество, и протестантство, и лютеранство и чего только нет!.. Нет только одного — «слабых токов». Выветрились. Осталась лампочка Эдиссона. И спокойная, удобная проводка во всех комнатах.

К «заключительной главе «школы»

Написать о том, что исполнение сложных этюдов (песок-миниатюр) хоть и развертывает актеров, но оно же и портит их. Они начинают делать ошибки и не замечают их. Почему? Потому что самая фабула этюда, само инте-

361

ресное содержание закрывает ошибку, и ее не видно. Но она есть. Сегодня ошибка, завтра другая, и нарастает привычка работать с ошибками, приблизительно. А дальше — ошибки укореняются, разрастаются и вдруг встаешь перед неприятнейшим фактом: учил абсолютной правде, а научил более или менее искусной лжи! Или, в лучшем случае, правдоподобию.

Что делать? Начинать все сначала?

Да. Опять возвращаться к первым занятиям: сажать в кружок и давать самые простейшие тексты. И то, что не виделось на большом расстоянии (на «сцене»), сразу видно, когда это рядом, с глазу на глаз. А простота текста не дает возможности отвлекаться на интересное™ фабулы.

И всю жизнь надо выверять расшатавшуюся технику, всю жизнь точить бритву, которая неминуемо тупится после каждого употребления в дело, или инструмент расстраивается после каждой игры на нем.

А для художника нужен совершеннейший инструмент. Только на таком и можно сыграть тончайшие и глубочайшие мелодии души человеческой.

Нужна абсолютная точность, безошибочная верность. Нужно 100 процентов, не 95 и не 99, а 100. Нужно с периферии так верно идти к центру, чтобы непременно попасть в него, именно в него! Не ошибиться ни на йоту, иначе пройдешь мимо и не заметишь, а дальше с каждым шагом будешь удаляться от него и уйдешь совсем (как это описывается у Л. Толстого)⁵⁷. Сразу верно! И верно на 100 процентов! Никак не меньше.

Если из вас рвется гений... тут едва ли нужны какие бы то ни было советы.

Но и то можно сказать: осторожностью едва ли повредишь, поспешностью — скорее.

Конечно, если птенец начинает похлопывать крыльями, а мы ему их свяжем и будем заставлять только ходить

по-куриному, -- едва ли это правильный путь. Некоторые воспитатели, увы, таких приходилось видеть и видеть немало, не только связывают крылья, а просто обрезают и выщипывают их до основания.

362

«Слабые токи»

Какими свойствами обладает талант?

Особая чуткость. Терпение. Настойчивость. Вера в себя. Способность отдаленно и метко ассоциировать и проч...

А не главнее ли всего — «пускание» себя на самые слабые «токи»? Токи мыслей и движений тела, души, ума?

Слабые они потому, что тонкие, трудно уловимые. Кажется, что их нет. А они-то и есть самые верные. Они невидимы, как космические лучи, но сила их велика и она-то и есть истина!

Есть они — слабые токи, и есть — сильные, грубые токи. Они заглушают слабые, и слабые из-за них неслышны.

Эти грубые, сильные токи — прежде всего, наши привычки. Сюда относятся привычки двигательные, привычки мыслить, действовать, реагировать, сюда же относятся традиции.

Привычные реакции (как бы ассоциации по смежности) лезут в первую голову. Вероятно, в это же время подают голос и другие реакции, более тонкие, выходящие за круг обычных реакций (ассоциации более отдаленные), но мы их не слышим за общим шумом.

Так лее уходят привычные реакции и «сильные токи», когда человек погружается в сон. Вот почему, возможно, бывают «вещие сны», это токи реакций на «неуслышанные» нами слабые токи.

К «слабым токам»

Чтобы не было недоумения и опасных скороспелых выводов о технике бельканто, вроде того, что сразу же должно быть достигнуто что-то сверхъестественное и непосильное, вроде мочаловской «макарбской пляски» или посинения его лица, необходимо сказать или хотя бы намекнуть, что дело-то в верности самых первоисточков, т. е. в самом простейшем.

Только из него и может вырасти крупное. Надо найти природу. Она же прячется в самом, казалось бы, незначительном.

363

Что страшнее, эффектнее, значительнее — падение ли на пол платка или разряд молнии? Как будто молния, а между тем сила разряда молнии по сравнению с силой земного тяготения, заставившего платок упасть на пол, — пустяки.

Так же и для того, чтобы получить эффект бельканто, надо заботиться не о грохоте, треске и блеске, а о невидимой, неслышной, как сила тяготения, природе.

Перестройка

Основное, на чем срываются чуть ли не все поголовно режиссеры, это «не перестройка». Все они толкуют о правде, но и все же они заставляют перестраиваться с одного состояния или чувства на другое. Они мотивируют свои требования очень просто и очень грубо: вы актер, вы получаете жалование, и поэтому вы должны уметь это делать.

Этим требованием они убивают самое главное, они не позволяют «дожить», как мы доживаем в жизни, они заставляют «искать чувства», чего мы никогда в жизни не делаем, они перепрыгивают с «процесса» на «результат».

Актер совершенно не это безобразие должен уметь делать. Он должен научиться жить на сцене по законам своей природы. Жить и втягивать в свою жизнь зрительный зал.

А то, на что толкают актера эти режиссеры, это извращение.

Это преступная противоестественность. Это именно то, что убивает не только способность, но даже и талант.

Такие зловреднейшие вещи «должен» уметь делать, вероятно, актер-ремесленник, но никак не актер-художник.

К «Началу»

Интеллектуально-волевые экземпляры, а также дрессированные по интеллектуально-волевой системе при «начале» делают всегда одну и ту же ошибку. Личную жизнь

364

они у себя затормаживают — «жизнь образа» — это ведь не их жизнь, это, по их мнению, что-то совсем другое — постороннее. И первое, что они делают: затормаживают свою жизнь.

Перестройка. Механика перестройки:

1. Затормаживание.
2. Рассудочное охлаждение.
3. Требование от себя того или другого чувства или хотения.
4. Имитация требуемого.
5. Подталкивание.
(6. Подача публике).

Блестящий букет из всех главных ошибок. А это именно то, чему всюду учат, и то, что мы видим во всех, даже и лучших наших театрах. Как же может идти вперед наше искусство?

<А. Н. Островский «Гроза»>

Действие первое. Общественный сад на высоком берегу Волги, за Волгой сельский вид. На сцене две скамейки и несколько кустов.

Явление первое.

Кулигин (сидит на скамье и смотрит за реку. Кудряш и Шапкин прогуливаются). Кулигин поет («Среди долины ровные, на гладкой высоте...»). Перестает петь: «Чудеса,

истинно надобно сказать, что чудеса! Кудряш! Вот, братец ты мой, пятьдесят лет я каждый день гляжу за Волгу и все наглядеться не могу».

Кудряш — А что?

Кулигин — Вид необыкновенный! Красота! Душа радуется.

Кулигин — Нешто!

Кулигин —
Восторг! А ты «нешто»! Пригляделись вы,
либо не понимаете, какая красота в природе разлита.

Кудряш — Ну, да, ведь с тобой что толковать! Ты у нас антик, химик.

365

Кулигин — Механик, самоучка-механик.

Кудряш — Все одно. (Молчание.)

Кулигин — (показывая в сторону). Посмотри-ка, брат Кудряш, кто это там так руками размахивает?

Кудряш — Это? Это —

Дикой племянника ругает.

Кулигин — Нашел место!

...Затормозит нормальный процесс... Опустошится...
затем по памяти из пустого места будет добывать себе
чувство или душевное состояние, скажем, —
радость,
восторг...

Как это он делает? По памяти: при радости и восторге
— улыбка, удивленное лицо, глубокое дыхание... Сделает.
Сделает и почувствует на самом деле какое-то как
будто волнение и довольство. Это поощрит его... он
пустит себя на это, появляющееся у него состояние, и,
если взглянуть на него со стороны и не очень вглядываться,
кажется, что человек действительно восторженно
радостен.

Если актер, подумав о радости, легко ощущает состояние
как бы радости, подумав о печали, легко испытывает
чувство, близкое к печали и т. д., т. е. если актер так
легко возбудим и как будто бы эмоционален, то такого
считают даровитым.

А так ли это?

Такой актер очень удобен для неверной и поверхностной
школы — это можно сказать. Такой актер не встанет
в тупик, если вы на гладком месте заставите его чувствовать
то одно, то другое, то третье — это можно сказать.
Но ведь надо сказать также и то, что все эти чувства
будут не глубокие, не связанные ни с мыслью, ни с потребностями,
— скорее, мимолетные настроения, чем чувства...
но... для обмана большинства публики этого довольно.
И — кончено дело! Чего еще?

Это не дарование, не талант, это способность к имитации,

к передразниванию.

Истинное актерское дарование —
это способность к
первоплочению.

Способность почувствовать себя действующим
лицом и взять на себя всю его жизнь, все обстоятельства
ее.

366

Перестройка — тоже один из указанных
и даже канонизированных видов «подталкивания»

Перестройка есть комбинированный прием: сначала торможение,
потом «подталкивание» на то, чего еще и нет
совсем (тогда, значит, не «подталкивание», а навязывание
себе «наигрыша» чувства). Это надо играть «на смехе
», «на отчаянии», «на издевательствах» и т. п. Этот «кусочек
» с такой «задачей», этот с другой. Большой толчок к
перестройке дает требование ускорения темпа и ритма
(Судаковское: «Пульс! Пульс!»).

В жизни перестройка происходит сама собой. Нас перестраивают
обстоятельства. Новые мысли. Новые впечатления.

Это еще перестройки, о которых можно говорить серьезно.
А что сказать о чтецах-декламаторах? Они даже не
перестраиваются, а только грубо изображают видимость
то того, то другого душевного состояния.

Когда мы перестраиваем себя в жизни? Когда фальшивим.
Но для этого всегда есть причина (серьезная или
кажущаяся нам серьезной).

Рефлекс противодействия (рефлекс
цели)

Очень серьезное обстоятельство, которое убивает целиком
актера «интеллекта и воли». Всякая сознательно взятая
задача, всякая перестройка, всякое запрещение непосредственной
реакции вызывает рефлекс противодействия.

В этом и есть причина неудач интеллектуально-волевого метода.

Отпускание. Подсознание.
(Истоки творческого процесса)

К отпусканию.

«Погиб поэт, невольник чести...

Эти первые слова она <Ермолова. — Ред.> говорила
скорбно, но
спокойно,
почти
холодно.
Но это
был холод
сознания невозвратимой утраты, о которую должна раз-

367

биться всякая патетика страсти и отчаяния. После них она делала большую паузу. В ней была безмолвная печаль: казалось, больше нечего было ей сказать.

Но человек не может замолчать в отчаянии, чтобы оно не задушило его. И вот она снова и снова бережит свою рану...»⁵⁸

«Отпускание» — это после «пускания». Как практическое применение в актерском деле и путь к изучению «пускания».

Нет. Придется пустить, как путь к действию подсознания.

Во время произнесения слов происходит некоторое напряжение.

Пусть оно невольное, но все равно — напряжение.

Мне холодно, я замерзаю... Открываю дверь конторы, вхожу, там приказчик, Митя. Невольно хочется сказать или невольно говорится: «Митя, прими к себе купеческого брата, Любима Карпова, сына Торцова...»

Чтобы сказать, делается невольное усилие. А в данном случае, когда одолевает слабость и усталость, полубольному измученному человеку, конечно, надо делать усилие.

Сказал, и усилие прекратилось, оно больше не нужно. Я «хозяин». Я «отпустил», Я нахожусь в состоянии некоторой пассивности.

Что это за состояние?

В это время может быть «абсолютная пустота» в моей голове (точнее говоря — в моем сознании), но в то же время мои глаза невольно могут видеть подвернувшийся предмет, человека... я вижу... могут промелькнуть невольные мысли... пусть.

Но мысли эти поверхностные. В глубине у меня все-

таки главное: холодно... не могу больше... надо погреться... не выгнал бы... Это в глубине — я не думаю об этом в сознании, но под горизонтом сознания это думается, это продолжается.

И вот, вдруг, неожиданно, хоть я видел как будто бы посторонние вещи: стол, бумага, счеты, и мысли как будто бы были о них, вдруг вырывается новое усилие:

368

«Брат выгнал, а на улице-то в этом бурнусе не много натанцуешь... Морозы, время крещенское... брр... и руки-то озябли и ноги-то ознобил».

Кончил... сказал все... усилие кончилось — больше говорить не буду... «отпустил».

Отдаюсь тому, что происходит во мне: что-то поверхностно думается, что-то видится, ощущается... А внутри — доживается — идет большая работа. О ней я не знаю, это в подсознании. Мне, наоборот, кажется, что я пустой, я ничего не делаю, ничего не думаю...

Вот этого состояния пустоты и рассеянности актер боится больше всего. Он думает, что «выбивается» в это время. Он не позволяет его себе. А между тем это необходимое состояние. Без него нет нормальной подсознательной работы. А, значит, и не возникает потребность сказать следующую фразу — ее придется из себя выжимать. Если же не придется, она выскочит только в силу механической выученности.

Метод «отпускания» и «бряканья слов» как раз является дополнением и техническим подходом к осуществлению приема «пусть оно».

О промежутке между двумя мыслями

(см. Стоп, культура покоя, отрыв,

к наивности, пассивности)

Это период покоя между двумя бурями мысли.

Природное состояние нашего природного «Я» (Упанишады)5!).

Метод: сказать слово, ученики слушают его (можно показать). Сказать другое слово. Пусть уловят промежуточное состояние.

Если довести до должного, то ощущается страх. Может быть страх бездны, вечности.

Я — светильник; мир образов — масло; творческий процесс — огонь. Чтобы зажечь светильник, нужны тишина и покой.

369

Это состояние — недооцененная вещь. Надо раздуть ее в могущественнейший прием. Не зря же индусы в главе «Сил» отводят ей особое место. Срывы ритма — не есть ли это 1ауа?60

Резкая реакция на совсем неожиданное впечатление (описано у меня в «Снегурочке»), когда сразу, ни с того ни с сего перестраивается вся психика? Впечатление доходит до самых, самых глубин, и горячая волна чувства заливает все — не можешь сдержать нежданных, негаданных слез.

То же удалось мне в главе о творчестве, где после завышенных и почти патетических слов о прозрении Ньютона, после описания чувства безграничности и беспредельности, наполняющего гения в минуту вдохновения, зажигающего его, как факел, — вдруг странные, как будто противоречивые слова —
«а все из ничего: из-за Гекубы!
Что он Гекубе? Что она ему? Что плачет он о ней?»

Между этими словами есть великая бездна, но над ней непременно полетишь не задумавшись ни на секунду, потому что другой берег не чужой, а из этой же сути. И вот между этими двумя бурями мысли наступает потрясающая тишина... В нее проваливается все земное и условное.

Это может быть одним из основных методов для аффективных актеров!!!

Сила сравнения

Сравнение действует, главным образом, моментом «промежутка между двумя бурями мысли». В этом его сила.

В момент замешательства вызывается интуитивное состояние и при его помощи мысль воспринимается как нечто более оживленное, одухотворенное, загадочное и магически сильное.

К
отпусканию

Верный кусок... Меня потянуло... Я
пустил себя... Вышло
хорошо. Это «хорошо» я держу и с ним иду дальше, т. е.
делаю то, чего никогда не бывает в жизни.

370

Надо отпустить, нечего держать! Если нужно дожить,
то пусть доживается без меня —
само собой. Не в
сознании, а где-то в иной плоскости — в подсознании.
Пуускайте себя на внутреннюю борьбу, пускайте на весь
сложный процесс.

Точка
(мячи, уменье «отрезаться», выдержка)

Читать с точкой. Пауза после выдоха во сне —
точка.
Точка — это доделка куска.

Хорошо на мячах: брось мяч, и будешь невольно следить,
как он упал, покатился, остановился, успокоился,
встал —
точка.

Упражнения на «точках» дают четкость и артистичность
и уводят от мазни. Дают скульптурность. Помогают
оформленности.

Иногда при беспокойстве и нервности актера, самым
лучшим способом успокоить его является этот метод «точки
». Поставить точку — это доделать кусок. Чаще всего
актер и нервничает из-за того, что он не доделывает, а в
результате этого и новый кусок не начинается; как я иногда
выражаюсь: «наступает себе на хвост». Как начнет следить
за «точкой», так куски сами собой начнут доделываться
и «отваливаться» — давая возникновение новому
куску. И актер успокоился, т. к. перестал сам себе «наступать
на хвост». Появляется покой, выдержка и свобода
творческой фантазии.

Об умении «отрезаться»
(см. единственность, точка, мизансценировка текста)

Как часто мучаются актер и режиссер, что монолог или сцена, даже целая роль идет «в одну дуду», «на одном тоне», «на одной ноте» и т. д. Причина тут в слове «один». Значит, одно отношение ко всему, или только одна задача, или только одно волнение (эмоция) и вообще — «одно». А ведь в жизни мы передвигаемся легко, и если я сделал

371

только один шаг, и то нога моя уже не находится на прежнем месте — ее там нет — совсем нет! Она в другом месте. То же и с движением психическим. Не надо забывать, что вся наша жизнь — физическая, если не грубо, так — тонко физическая, и, значит, мы двигаемся и в двух местах сразу быть не можем. Вот эту простую истину следует понять и ей довериться вполне.

Надо иметь смелость, если я хочу сделать шаг — отодрать ногу от пола. Если тебе это место пола так любо — не грусти — ты опять можешь сюда возвратиться, а сейчас отдирай и ставь на совершенно другое, хоть и рядом находящееся место.

Возьмем хотя бы описание одной картины, одного факта, где непременно потянет все шпарить «в одно».

«Я видел пышные поля, холмы, покрытые венцом дерев, разросшихся кругом, шумящих праздною толпой, как братья в пляске круговой, я видел груды темных скал, когда поток их разделял, и думы их я угадал: мне было свыше то дано...»

«Я видел пышные поля...» Ты их видишь? Вот они: широкие, большие... Теперь бросай их, не застаивайся на них, как если бы ехал на поезде — и вдруг перед твоим окном после полей вырос холм: «холмы, покрытые венцом дерев, разросшихся кругом, шумящих праздною толпой, как братья в пляске круговой...», но и то: «шумящих праздною толпой, как братья в пляске круговой», относится уже к деревьям, а не к холмам, и поэтому — холмы ты брось и имей дело только с деревьями.

Теперь ты доехал на своем поезде до совершенно нового, непохожего на другие, места: до груды темных скал, разделенных потоком. Все прежнее забыто, от него не должно быть и следа. И вот на смену зеленых холмов, пышных полей — груды темных скал — ну как это все можно валить в одну кучу? Ведь это все совершенно разные явления, впечатления, ничего общего в себе не имеющие, на другие места моего «Я» действующие. До такой степени, что на зелень холмов и полей я смотрю один,

а на эти мрачные скалы — совсем другой. Два разных человека. И не бойся оторваться от одного — иначе не перейдешь к другому.

372

И отрывайся внешне: если поля внизу, то холмы уже выше, а скалы, громадные скалы — вот они, прямо давят на тебя. Раньше все было в отдалении, а это — здесь, вот, совсем рядом.

К подсознанию

Описать, как Пантелеймонова, испорченная актриса, рискнула «ничего не делать» на сцене и удивленно остолбенела: оказывается, без ее участия жизнь идет... при этом как-то легко, свободно и радостно.

Это —

ее рождение как актрисы. До сих пор все было по заказу, всё под наблюдением, всё — «культура» и воля (это почти повторение Муратовской). Уж очень страшно: как же это я «без задачи»?! Страшно и стыдно... Как выйти совершенно голому на улицу; непременно надо «прикрыться» чем-нибудь.

Отдача позывам (1930 г.)

Изобретения даются не сразу и стоят иногда не дешево. Поэтому ими гордишься, их ценишь, их держишь в секрете.

Иногда ученик, актер или просто «человек» пристаёт к тебе, хочет получить от тебя какой-нибудь совет, выудить что-нибудь замечательное, что сразу сделает его актером или удачником.

Возьмешь да и бросишь ему одно из своих изобретений и находок, а он прозевает. Да еще скажет: «Нет, это что, а вы мне скажите что-нибудь более существенное!»

А для меня сейчас это самое существенное и есть. Так и скажешь, что это существенное, — упирается, отвертывается, как сытая собака от хлеба.

Ну, заставишь себя перестроиться — найдешь что-нибудь другое — бросишь немногими словами мысль по содержанию очень существенную и содержательную — нет, опять не нравится.

Попробуешь растолковать, разжевать, чтобы легче проглотил ось, как будто бы слегка и заинтересуется, подума-

373

ет что-нибудь вроде: «Да, это, конечно, тоже занятно, только это не то», и опять пристает к тебе.

Ну, раз не взял, два не взял, разжевали — не взял — больше не хочется и говорить с ним.

Так и наше подсознание. Оно подсовывает тебе: сделай, а ты не шевелишься. Тебе это не нравится. А надо слушаться — начать делать. Если сразу не понял — дальше в процессе делания поймешь. И так же, как ученику, который вдруг насторожится от твоих брошенных нескольких слов, что-то на лету ухватит и начнет расспрашивать, начнешь с радостью объяснять и выкладывать все твои, дорого стоящие тебе, секреты, стараясь сделать его соучастником всех твоих открытий — посвятить во все детали и удивительные подробности, — так и наше подсознание — только начни слушаться его, а там много, много.

По первым, как будто незначительным, вскользь брошенным словам, нельзя судить поспешно и с кондачка.

Не так ли и наше подсознание. Что-то бросает тебе, а ты, извините — морду воротись. Раз отворотил, два отворотил — оно и соскучится разговаривать с тобой.

Это наблюдаю все время в своих литературных занятиях, и в актерских, и в режиссерских, и в жизни, и в работе.

Если есть хоть малейший позыв, нельзя его останавливать — пусть идет, а то все остановится, завянет, да так ничего и не появится.

Если появилась мысль совсем не к делу — бери ее, пиши — смотришь, по мере изложения она все богаче и богаче. Как будто тебе целый клубок надо, а перед тобой высунулся кончик тоненькой ниточки — куда это мне,

мало! Отвертываешься: разве это то?

А ты бери этот кончик и тащи понемногу да помаленьку, чтобы не порвать. Смотришь, тянется и тянется, так целый клубок и намотаешь.

Иногда это тем самым клубком и окажется, несмотря на то, что первый высунувшийся кончик казался каким-то хилым, грязным и рваным. А иногда, правда, совсем неожиданным и не нужным тебе сейчас клубком, но в дальнейшем он тебе пригодится.

374

Кроме того, разматывая его, ты попал на творческое состояние, пробудил себя, подвинтил свои ослабевшие гайки.

Напрашивается и другое сравнение: старатели мы. Ищем золото, а попадается медь, железо — мы проходим мимо с пренебрежением. А надо брать, может быть, тут целые тысячи тонн меди, разве это не богатство?

Да может, где медь или железо, там золота-то и не бывает. Бери, что подвертывается. Слушайся судьбу.

Написать о том, как мысль может мешать и ее нельзя удалить иначе, как высказав на бумаге ее. И как после удаленной пробки легко вытекает жидкость, так теперь свободно изливается глубже лежащая и долгожданная мысль.

Начнешь писать, думая сказать одно, а выходит совсем другое — пусть! Это где-то пригодится, в свое время и в своем месте. Оно тоже, значит, имеет право на существование. И если ты не дашь ему жить, оно будет мешать тому, чего ты ждешь и что тебе так нужно сейчас.

При обработке ролей тоже может мешать что-нибудь, от чего нельзя избавиться иначе, как «выиграв» из себя это.

Этот прием относится к «деланию того, что хочется»,
Не сделаешь —
оно и заткнется.

В жизни такой отказ сделать что-нибудь по первому, едва намечающемуся побуждению, очень част. Идешь мимо магазина, увидел что-то, возникла мысль: пожалуй, надо зайти, купить. И сейчас же другая — от лени или от чего-то другого: успею, можно и потом. А «потом» окажется, что все распродано. И нет конца таким случаям. Упустишь момент, а потом себя упрекаешь. Ну вот, ведь была мысль сделать, а почему-то не сделал.

То же и с первыми впечатлениями. Вверишься человеку, а он тебя и посадит. Потом вспоминаешь: «Недаром, когда я его увидел в первый раз, он мне так не понравился». Было, очевидно, какое-то предостережение, идущее из подсознания, — пренебрег.

Надо вырабатывать в себе эту способность более чутко относиться к своим позывам. Я думаю, что это довольно

375

просто: не слушаться своего тормозного аппарата, а то уж очень он у нас хозяйничает надо всем. Не слушаться и непременно исполнять сейчас же свои желания. Слушаться больше толчков: «Сделать!» или «Не делать».

Только эти толчки «Делай!» могут исходить и не от интуиции, а от нервности, от заторможенности. Тут чрезвычайно существенным будет культура в себе состояния спокойствия. Выжидательного спокойствия.

Не торопиться!

Конец XIX века. Москва. Пожарный двор с каланчой.
Тревожный сигнал, означающий — пожар!

Мгновенно на двор из сарая выбегают пожарные и выводят лошадей; вместе с ними быстро выходит начальник —
бранд-манор.

Надо все сделать в несколько секунд. И первое, что он громко командует: «Не торопиться!»

Написать: О значении пускания на мелкие и мельчайшие движения.

Это входит как неперемнная составная часть в «отпускание».

Так, фраза сказана. Точка. Говорить больше ничего не буду... Напряженность чувства «отпущена» на свободу... Может быть, идут мысли... Может быть, и не идут, но мельчайшие движения продолжают: движение глаз, головы, рук...

В этом была огромная, непередаваемая пленительность Ирьи (Вийтанен.

—
Ред.) —
в паузах ее руки, ее лицо, ее

глаза говорят еще больше, чем слова; вся жизнь ее, о которой она и не подозревает, выходит этими движениями наружу — душа ее становится такой обнаженной, тело, которое всегда служит панцирем для души, делается не только прозрачным, но оно-то и передает мельчайшую и тончайшую жизнь души, которую не выразишь никакими словами. Да и так: слова скажут, но не доскажут... досказывает в полном молчании тело...

376

Инерция

1. В упражнениях многое не написано. Как, например, об инерции. Этюд сделан. Кончен. Задается другой. Но инерция первого этюда еще осталась, он еще сидит в актере и доигрывается. И получается смесь первого этюда со вторым.
2. Тут возникает необходимость «отбрасывания», «очищения» себя от только что сделанного этюда.
3. При изучении техники «повторности» тоже надо научиться этому «отбрасыванию». Там надо помнить только основные обстоятельства.
4. Те, которые будут действовать в вас как «пружины». И еще те, которые ограничат вас и не дадут сойти с рельс роли.
5. Когда ученик не пускал себя и у него остался в душе запас, тогда неплохо повторить этюд (или сцену), и она доиграется — будет найдена форма, и дело развернется.

Если же этюд или сцена сыграны хорошо, и актер все отдал, выиграл из себя, то повторять не рекомендуется. Иначе будет насильничанье, творческое истощение, вредное для роли и для технического роста актера. Сюда же относится неосторожная растрата на репетиции, когда вечером необходимо играть сильный спектакль. Сюда же относится вредное повторение премьеры несколько раз подряд, изо дня в день. Не успеет пройти усталость от

первого спектакля, а надо играть второй и т. д. — подряд целую неделю.

«Э! нет, — скажет какой-нибудь Судаков, - - если вышло, так непременно надо закрепить! Необходимо заставить актера сыграть сцену в должном ритме и с полным темпераментом раз пять, не меньше. Тогда можно быть спокойным, что сцена закреплена и завтра выйдет. А завтра опять ее провести со всей беспощадностью несколько раз — тогда, пожалуй, можно за нее и успокоиться».

Но спросим: что же, собственно, «укрепится»? Переживание? Конечно, нет. Только внешний насильный напор. А жизнь испугается и уйдет совсем и навсегда.

377

Инерция

1935 г. 23.04.

Вот закон, от которого, казалось бы, нельзя уйти в нашей жизни. Между тем актер умудряется это опровергать на каждом шагу.

Попробуйте остаться на несколько секунд совершенно без мысли и без желания, затем появится едва отмечаемое чувство, желание или потребность или просто начнется проявление, т. е. действие, движение.

Не мешайте и дайте ему развиваться. Чем дальше, тем более будет накапливаться инерции и тем сильнее и непреодолимее пойдет процесс.

Уметь не мешать развиваться инерции, это — овладеть важным секретом.

Надо взять на прицел вопрос об инерции и исследовать его в своих интимных работах на практике. Надо уловить и выделить феномен инерции и состояние инерции. И попробовать с ним манипулировать.

Пустота

В первый раз мысль о «пустоте» пришла мне случайно в Вельске (1943 г., май). Описывая, как после задавания текста перед началом этюда, актер выбрасывает его из головы, делает как бы «пустоту», как вдруг в эту пустоту устремляется новая жизнь, новое бытие, — я оговорился: «Природа боится пустоты».

И с этого момента эта мысль меня не оставляет.

«Пустота» — это что-то очень серьезное!

Пассивность — разве это не разновидность пустоты?

«Отпускание» — разве не тоже «пустота»?

«Срыв ритма», который я наблюдал у Моисеи,
разве
это не прием дерзкого опустошения себя в самый острый
момент?

И, наконец, вся эта моя техника этюдов как с обстоятельствами,
так, особенно, и «без обстоятельств»? Это все
пользование моментом «пустоты».

Нет ли даже в приеме физической задачи и физической
занятости все этой лее
скрытой власти «пустоты»?

378

Если хоть частично все это верно, то мы на пороге
новых открытий в технике творчества.

К отпусканию

Игра под суфлера — это именно невольное отпускание.
Сказал, а дальше — не знаю, что. Дальше мне скажут из
будки.

О «технике» затыканья

От тех или иных причин появилось чувство, волнение.

«Ага! — думает актер, —
вот оно! Теперь не теряй,
держи его!» Держит, а чувство пропало, осталось только
напряжение, спазм.

Чувство нельзя удержать, оно течет. Надо отдаться
ему, этому течению. Надо броситься «в волны его».

К отпусканию

Сердце работает не 24 часа в сутки, а только 8. Остальные
оно отдыхает (диастола). Так же надо отдыхать непрерывно
и актеру (отпускание).

Если сердце задержится в систоле, то наступит припадок

и смерть. Это самое происходит у актера, когда он не «отпускает», т. е. не дает себе необходимого отдыха.

Душевная пробка

Самое важное —
открыться. Слушаешь музыку — приятно,
но и только... Вдруг несколько новых неожиданных
аккордов или волнующий ритм перестраивают вас, что-то
в вас как будто открывается и слушаешь теперь по-другому.
Другим местом.

Лодыженский
сказал Л. Толстому, что музыка открывает
пробку, затыкающую нашу душу. Толстому это понравилось.
«А у нас вот здесь и штопор есть», — сказал
он, указывая на Гольденвейзера, который в то время был
там в гостях.

379

Так вот: пробка. Открыть ее, и в этом все дело! Музыка ли, словом ли, картиной ли, красотами ли природы — это уже не важно.

Нам важно то, чтобы найти технику открывания этой пробки.

Пока что, самое сильное: «психическое дыхание», «освобождение от тела», «отпускание» и вообще «пассивность».

«Пробка» большей частью губит все дело.

Пробка может быть как перед первым, так и перед вторым порогом. У некоторых еще никогда не вынималась пробка даже перед первым-то порогом. Когда ее у них вынешь, так они бывают потрясены и считают, что вот у них в руках все нити к вдохновению. А до него еще ох, ох как далеко!

С большой вероятностью можно предположить, что самый общедоступный путь к уничтожению этой привычной «пробки» — культура «пускания по первому позыву».

Тайохара 20.06.47 г. (Сахалин)

Восприятие

Культура «чуткости»

1931 г.

Что такое интуиция? Не есть ли это просто чуткость!
Чрезвычайная чуткость к очень тонким вещам?

И рядом с культурой покоя и другими, обещающими родиться, должна себе найти место и культура чуткости, особенно, если она есть корень интуиции.

Главных «культур», вероятно, совсем немного: покой, чуткость, отдача и, может быть, еще одна, две, а остальное

заключено в них.

К отрывкам

Этот прием — культура интуиции. Развитие чуткости к самым тончайшим процессам и побуждениям.

Бывает хороший добротный актер, но грубый (пример).
А есть актеры тонкие, чуткие к самому неуловимому.

380

И прием этот не нужно бросать никогда. Иначе потеряешь тонкость и изощренность.

А в искусстве дорога тонкость, неуловимость. Не крупное, а мелочи — оригинал и копия (не написано ли раньше?) <см. с. 167. — Ред.>.

О работе дома
(во 2-е издание 1-й книги)

Не нужно ли в первой книге «О технике» написать об отдаче мысли!

Подумать, куда отнести как «отдачу мысли», так и «слабые токи», а также «ощутительное восприятие» и «отдачу ощущениям»?

<Чуткость>

Пресловутое «внимание», которое, правда, преподается самым нелепым образом, не приводит к хорошим результатам. Само слово — «внимание» вызывает у ученика напряжение. Оно не вызывает самого главного: пассивности.

Кроме того, «внимание» в искусстве должно быть непременно чувственное, а не протокольное. Не важно заметить множество разных деталей, а важно, чтобы хоть одна деталь, да вызывала живое чувственное отношение.

Само слово чуткость располагает к пассивности, к

раскрытое™.

Чуткость может быть всякая: к детали, к мелочи, чуткость к общему, главному, чуткость к ритму, к музыкальности сцены, чуткость к костюму, к партнеру, к самому себе, своим влечениям, хотениям, своим рефлексивно возникающим движениям и, наконец, чуткость к мыслям, витающим близ меня, образам и формам.

«Допускание» и
«не допускание»
(вот еще одна из «культур
») может быть один из важнейших ключей чуткости.

На всякое впечатление возникает ответная реакция,
Если партнер говорит, а у актера реакции нет, то он или пропустил первый толчок, прозевал или тормоз возник слишком быстро, значит, тут психическая заноза. Чут-

381

кость к первому, первейшему ощущению — одно из необходимых (необходимейших!) условий творчества. Как его прозевал, так сейчас же, автоматически, захлопывается тормоз. Так быстро, что без достаточного навыка и не заметишь всей этой услужливой механики.

О допускании
до себя № 1

Между нами и миром всегда есть плохо пропускающая перепонка. До себя, до «Я» мы не допускаем. Допускаем до какого-то счетного автомата, находящегося очень не глубоко.

Настоящее «Я»,
«я — есмь» только тогда может быть
поймано, настоящее общение только тогда установлено,
когда я допускаю до себя объект.

Начать нужно с маленького. Вот стол, в доске стола сучок. Спокойно смотрю на сучок. Допускаю ли до себя? Воспринимает ли мой глаз сучок?

Не надо мудрствовать, рассуждать, а просто — смотреть. Заставить свой глаз быть пассивно воспринимающим. И не искать в сучке того, что сразу не воспринялось, и вообще ничего не искать -- просто только смотреть, допуская до себя. И пусть что-то доходит до тебя. Если дошло, то больше ничего не надо. Что дошло? — не разбирайся, не думай. Что-то дошло, а что — не твое дело, Дошло не до обычного твоего рассуждающего аппарата, а дошло глубже, до подсознания, потому ты и не можешь сказать, что именно дошло. Важно отметить, что что-то дошло. Тогда переходи на другой сучок, —пусти его, пусть дойдет. Тогда на третий и т. д.

Потом можно дойти до допускания
всего мира.

Тогда получится прозрачный Евангельский глаз. Тогда получится обаяние чистоты и ясности, как у Моисеи
в

его удачные дни.

Допускать надо, помня закон единственности: что допущено, то — правда.

Хорошо тренировать до пускание с мячом — вот он, в моей руке, вот я бросил его — он летит, упал, покатился, остановился, стоит — точка!

382

Допустить до себя помогает совет о риске. Рискни!

Слово «беззащитность» может помочь делу. Попробуй, рискни быть «беззащитным»!

Допустить до себя, это — открыть, снять крышку с объектива фотоаппарата, тогда лучи, видоизмененные объективом (глазом или ухом), проходят и, дойдя до светочувствительного бромосеребряного слоя, действуют на него, и происходит в этом слое (нашей душе) реакция, в результате которой получается негатив, а с него снимок. Допускать — это не мешать фотографировать.

О допускании до себя № 2

Как можно сознательно взять предлагаемые обстоятельства? Как оценить их? Они только тогда тронут, тогда заволнуют и вызовут реакцию со всеми последствиями — появлением хотения и всего дальнейшего, если они ощущаются физично и просто ощущаются.

Можно о них без конца говорить, а актер холоден — не доходит. Их надо воспринимать творчески.

Можно опускать их в подсознание.

Можно приблизить к ним душу актера при помощи «если бы».

Можно, достигнув состояния «дурака», брать их без критики — «идиотично».

И, наконец, самое интересное, сделать так, чтобы они (обстоятельства) сами, прямым путем (без всякого «опускания») попадали туда.

Как это делать? Удалить перепонку, отделяющую нас от жизни. Воспринятому таким образом позволить бесконтрольно действовать в тебе и пассивно отдаться тому, что в тебе делается и что хочется тебе сделать.

Пусть все: и восприятие, и внутренняя переработка его, и реакция моя — мое действие, пойдет внесознательно — это талант.

«...уловив
лишь рисунка черту, лишь созвучье,

лишь
слово

—

Целое
с ним вовлекает созданье
в наш мир удивленный»б1.

383

Способ «Допускания» (см. № 2) мне кажется поистине замечательным, главным образом потому, что вся работа продельвается творчески и внесознательно. Он совершенно усыпляет наше вреднейшее в этом случае «сознание». Дает возможность обойти его, не задевая.

Допускание (см. № 1) надо воспитывать, тренировать, начиная с допускания «сучков» и проч.

Материал, добытый способом № 2, — особенный. Он находится в волшебном, чудесном состоянии — ин стату насценди!* Он действует на меня, мою душу с громадной чудотворной силой и может овладеть мной стихийно! А о чем же мечтает актер? — Чтобы им что-то стихийно овладело.

Стату насценди полученного материала! Чего еще можно хотеть?!

Между прочим, вспоминается опыт гипнотизера Даля. Он внушил своему сомнамбулу, что тот — Макбет. Сам Даль был приведен в величайшее смущение и ужас при виде человека, только что совершившего убийство. Это было так ужасно и, кроме того, сомнамбул был настолько не похож на себя, что Даль совершенно оцепенел и едва справился с собой, чтобы разбудить его.

Что делает гипнотизер? Он бросает материал прямо в подсознание сомнамбула, обходя сознание, и, так как материал только что брошен, он находится в состоянии стату насценди, и так как ничто этому состоянию не мешает проявляться дальше, то он беспрепятственно взрывается и овладевает всецело душой и телом сомнамбула.

Допускать можно многое. Начинать и всегда упражняться надо на малом — на «сучках», как атлет тренируется пятифунтовыми гирями.

Но попробуй «допустить» клубок собственной веры! Клубок, полученный тоже от элементарных задач. Произойдет явление, которое очень напомнит то, что я писал

в главе о таланте (см. т. 1, гл. «Талант»).

При обыкновенном отношении к интересному объекту бывает так, что он захватывает нас целиком: и сознание,

* 1п

зБаБи

пазсепсН

— «В момент зарождения» {лат.}. —

Ред.

384

и

подсознание. Техника же допускания такова, что сознание обходится, минует, и все целиком идет в подсознание.

А наружу появляется готовый результат.

Серьезные и крупные результаты должны получиться от соединения «допускания» и «дыхания» (см. кн. 5, гл. «Дыхание»). Попробовать.

Великолепный способ (дальнейшая разработка «допускания») собирания материала — это «чувственно-осозательное чтение слов роли». С каждым словом входят в душу целые страницы жизни действующего лица и его окружения.

Полезно попробовать так читать пьесу режиссеру.

К допусканию

Сегодня по делу службы читал клавир «Снегурочки».

Меня раздражает этот стиль, «а ля рюсс», весь этот обыкновенный наш язык, пересыпанный разными «любо мне», «Лель пригожий», «приказывать не смею» и прочая дребедень. Древний — так древний; народный — так народный, а этот, подвергнутый ректификации, подкрашенный, надушенный — не могу его терпеть.

Читал и ругался, ругался и читал. Дошел до того места, где Бобыль берет ее <Снегурочку> к себе, глупо хвастается все тем же «а ля рюским» стилем —

обозлился я
совсем. Читаю дальше, как Снегурочка прощается с лесом,
а деревья и кусты ей отвечают, кланяются... и вдруг,
неожиданно, вот уж совсем ни с того ни с сего, — чувствую,
слезы подступают, заволновался.

Ну, как водится, стал другим человеком, перестал придираться
к «стилю» и начал следить за другим, за ходом
действия.

Обращаю внимание на эту неожиданность, неподготовленность
к слезам, как будто даже подготовленность и
предрасположенность совсем к другому.

И помню, прочел все слова о поклоне деревьев совсем
механически, с налетом все того же раздражения, и вдруг,
откуда-то изнутри, снизу —
волна, — и захлестнула.

Что это? Допускание?

385

Об ощущении

(Нечего бояться примитивности ощущений — вот пример, как примитивное соединяется со сложным)

По определению психологии, ощущение — это нечто очень темпераментное. Раздражение «ощущается».

Лежу, закрыв глаза, до кожи на руке кто-то коснулся — получилось элементарное раздражение и ощутилось прикосновение. Прикосновение холодное, горячее, тупым, острым, сухим, влажным...

Что я ощутил? Что-то коснулось руки. Слегка влажное и не твердое.

Это не хочется даже называть актом психологическим, даже и элементарно-психологическим, это как будто акт совсем физический, не затрагивающий жизни моих ассоциаций. Моей «души».

Но вот я раскрываю глаза и смотрю на то, что коснулось меня. Рука. Быстро взглядываю наверх, в лицо — это мой друг, которого я тысячу лет не видел. Я схватываю руку и т. д.

Вот два резко отличающихся отношения к одному и тому же прикосновению: 1. что-то теплое и мягкое, может быть, человеческая рука; 2. рука любимого друга. В первом ощущения чисто физические, во втором примешиваются какие-то психологические, но тоже «ощущения». Есть «ощущение» от друга и от врага. И прикосновение ко мне друга или врага вызывает определенное, почти физическое ощущение: коснулось что-то теплое, слегка влажное и еще: что-то враждебное (или дружественное) — это тоже входит в аккорд ощущений и может заглушить собою все остальные (чисто физические) ноты.

Большей частью ищут чувство.

Как бы
его ни искали —
дурацким ли способом нахрапа
и нажима, хитроумным ли «если бы», — настоящего,
живого и сильно волнующего меня чувства, до физично-
сти ощутимого — не получим, все будет как-то вне меня
на значительном расстоянии. Не ощущаемое организмом
моим, а какое-то умозрительное. Не живое чувство с кровью,
с физическим притяжением или отталкиванием, а

386

чувство в мечтах, как бы чувство. Можно, конечно, начать
и с этого. Если владеть методом «отдачи», так развернешься,
раскроешься и дальше.

Наиболее верным будет искать ощущения. Это рука
друга. «Если бы» это был друг, то как бы я ощутил его
руку? Что за физический «ток» проник бы в меня?

Искание ощущений (а не чувства) приближает к нам
то, чем мы должны сейчас жить. Делает все физичнее.

Сюда же относится тот эффект, какой был получен
при работе с Ефановым над Пухивочкой в «Соре»: и
Правда, и весь образ, и весь комизм найдены во время
питья варенухи со сливками. Он пил, смаковал и об этой
варенухе говорил.

Сюда же — общение и отношение, найденное при помощи
сидения рядом, прикасаясь друг к другу, или обнявшись.
Теплота тела.

Если говорить о «если бы», то необходимо сказать о
том, что самый важный момент (который обычно проворонивают),
самый, самый первый. Он такой короткий,
что неуловим. Важно пустить себя на прямую реакцию, а
не на размышления: «если бы было то-то, я почувствовал
бы себя так-то и сделал бы то-то». Это — уже все самое
важное пропущено. Осталась одна умозрительная психофилософия.

Умение отметить в себе первичное раздражение и умение отдаться реакции — это одно и то же.

Ощутить и не отдаться реакции — все равно, что ничего. Если нет отдачи — погашено ощущение.

Ощущение текуче. Чтобы оно определилось, надо дать ему «протечь». А дать протечь можно, только если дал ему свободу развиваться. А разовьется оно только тогда, когда ему не мешаешь.

В умении ловить ощущение и отдаваться реакции, возникшей от него, и есть секрет и сущность темперамента.

Говорят: «есть темперамент, нет темперамента...» Не лучше ли было сказать: не развит, или закрыт, или вывихнут.

387

«Ощутительность»

Первая. Постановочно-режиссерская:
введение актера
в самочувствие данной сцены (иногда и образа).

Вторая. Как камертон, по которому можно узнать:
вот оно какое должно быть, самочувствие-то.

Я всё должен воспринимать физиологически. Сколько раз я, для введения актера в надлежащее самочувствие, сначала давал ему сыграть сцену совсем из другой пьесы, налаживая его физиологичность, а там переводил актера на другие обстоятельства, на другую пьесу, на другую роль, а самочувствие, полученное на первой сцене, оставалось.

И третья. Уяснив, ощутив на этой работе, что такое физиологичность, — понять, что в жизни мы говорим обо всем с большей или меньшей долей физиологической ощутительности.

Например, я могу спросить вас: пили вы грушевый квас или варенуху? Или не пили? А могу сказать так: во рту у меня сладкая, липкая, клейкая варенуха, я втягиваю ее в себя маленькими глотками, смакую и, весь отдавшись этому наслаждению, восторгаюсь: «Уж и на что только не мастерицы эти бабы!..» Отопью немного... еще... и глотать не хочется, так и прилип этот самый квас к языку, к нёбу... «Вот, друзья мои, пили ли вы когда грушевый квас с изюмом? Или варенуху с терновыми ягодами?..» Опять отопью, во рту еще большее блаженство! «Сладость такая, что и рассказать трудно!»

А можно пить, есть, делать, не входя во вкус.

Можно и говорить, не входя во вкус того, о чем говоришь, не переживая этого вновь, не ощущая в своем воображении.

Можно говорить о чем бы то ни было абстрактно, отвлеченно, как будто это сейчас меня непосредственно не касается, а можно так, что и сейчас я, ощутительно физиологически,

не только чувствую, а просто вновь переживаю (Порог) (см. «Культура физиологической правды»).

Чуткость аффективного — особая, осязательная, физиологическая. Он отождествляет себя с объектом. Поэтому и обжигается, и ранится.

388

Мы, рассказывая, видим вещи на некотором от нас расстоянии, аффективный же видит их только близко, — они физически касаются его. А при касании происходит слияние, и, как сливаются две капли, сливается воедино актер и то, о чем думает, что чувствует, о чем говорит он.

Можно видеть огонь... Представлять силу его жара...
А он сует в огонь руку...

Кроме того, время отдаляет от нас впечатления, а к нему приближает (как у Флери про того, кто весь день таскал раненых с баррикады, а придя домой и вспомнив, что каждую минуту мог погибнуть, упал в обморок).

А какова же техника? Приближение (ближайшее проплывание мысли).

В отличительные качества аффективного актера добавить то, что я называл как первичность.

Он все воспринимает первичными ощущениями — осязательно, обонятельно и чувственно.

(Посмотреть свои записи о воспитании первичности ощущений.)

Запорожье правды
(К первичности)

Правда — это хорошо. «Отсекай все, что не правда...», но правда правде — рознь. Не только маленькая или большая, а житейская, с тормозами или полная абсолютно осязательная, за порогом повседневной будничной.

Словом, правда физически ощутимая.

Как подумаешь, как проверишь, так и видишь, что старик Станиславский.

—

Ред.> ничего до конца не додумал
и не довел. Отсюда и скучность правдоподобия его театра.

Без «первичности» будет скучно, скромно, «благородно».

О свободе как о силе

Свобода (импульсивность?). Редчайшее качество актера, совершенно не свойственное волевым и интеллектуальным типам.

389

Заключается оно в том, что человек безраздельно отдается тому, о чем он говорит. Человека нет, есть только объекты, о которых он думает или которые видит.

Реакция получается совершенно произвольной и полной до конца. И в момент реакции нет и не может быть никакого самонаблюдения.

Произвольность, полное забвение себя, даже отсутствие себя (причем реакция протекает остро и бесконтрольно, без тормозов) — вот о чем речь.

Это -- качество. И его надо развивать всеми силами.

Начальный, исходный пункт — отдача произвольным реакциям. Полное «отсутствие головы».

Может быть, дело в «фактах»?

Нет. Факт хорошая вещь, но на один и тот же факт я буду реагировать совсем по-разному, в зависимости от состояния и от легкой воспламеняемости аппарата.

Есть тугоподвижность и есть легкоподвижность аппарата и темперамента.

Как развить ее?

«Дурак». «Без головы»

До сих пор я советовал для освобождения от рассудочности «выбрасывать голову за окно» и воспринимать все и действовать «без головы».

Или другой прием — спрашивать себя: «достаточно ли я идиот?» Мало, не достаточно! Надо еще! Больше!

Эти приемы давали хорошие результаты. Но появляются еще и новые мысли.

Что такое глупость? Когда она у нас бывает? Да очень часто. Чаще, чем мы думаем.

Как только мы живем под влиянием эмоции, так — непременно, и дурак.

Мы опечалены, и нам все кажется в мрачном свете — ну и дурак, — того, что есть, не видишь, а выдумал свое, чего и нет вовсе.

Мы веселы, и самый мерзкий осенний день нам кажется красивым и приятным. Ну, и опять дурак. Опять видишь то, чего нет.

390

Отдача ощущениям и эмоциям — вот наш постоянный и естественный ход в глупость. Правда, эта «глупость» в искусстве превращается в высшую мудрость. А «мудрость века сего» оказывается безумием и скудостью.

«Бряканье» после «отпускания» тоже есть прием, обходящий наш рассудок и, значит, — путь к «дураку».

К тренингу

Сядь и будь дураком. Встань, не рассуждая, дураком. Сядь. Пойди к окну и т. п. элементарные физические движения и действия, а на сложном споткнешься.

Когда налажена дурацкая послушность (только не вялая): сядь и будь дураком. Встань и делай то, на что зовет.

Ученик начинает делать, а ему надо чаще напоминать: будь дураком, будь дураком!

Много подряд действий с сохранением нужного состояния ему сделать не удастся, и не надо. Одно, два, три, и это уже много. Переход же на целые импровизации более чем опасен.

Дуракам — счастье. Когда я думаю о таланте, то в это состояние: талантливо — входит как неотъемлемая

часть — счастье
и вот поискать, что за состояние
— счастье. Это будет что-то вроде «дурака в
творчестве», а то ведь может быть просто дурак — очень
скучный и бесплодный.

Наш Иванушка-Дурачок
— очень счастлив. Это одно
из отличительных его качеств.

Брат!

Мы в жизни берем все время, и не брать не можем, но так
ли берем, чтобы то, мимо чего мы проходим или на что
смотрим во всем объеме, во всей полноте успело дойти,
спуститься до самой нашей глубины?

391

Посмотрите, как берет ребенок от каждого нового предмета!..
Но постепенно приходит рассеянность, нас уже
ничем не удивишь, и мы смотрим на все бегло, сквозь
пальцы, только оглядываем.

Новое изобретение? А, интересно, — и мимо. Великий
человек? Это который? Этот? Да, интересное лицо,
похож на Ивана Павловича. Война?! Черт возьми, только
бы меня не задело. И т. д.

И все мимо, мимо, и мимо, поскорее мимо!

А ну-ка теперь, после приобретения такой привычки к
поверхностности, попробуй «взять», как брал раньше,
ребенком, как брали сохранившие свою «наивность», свой
темперамент Пушкин, Мочалов и другие, —
оказывается,
и аппарат не берет, скользит по верху, и какие-то палки
попадают в колеса (очевидно, благодатная самозащита),
если бы что мог взять, так что-то во мне тормозится и
брать мешает.

Постепенное возрождение этой способности вижу только
через упражнения во вдыхании объектов, сначала в
голову, а потом и глубже.

Надо брать, брать! Тогда будет что отдавать.
Научиться брать.

1. Брать сейчас, чтобы отдать сейчас.

2. Брать сейчас и куда-то спровадить, погрузить в себя
(образ, объект, мысль), чтобы иметь материал для отдачи
потом, когда нужно.

Вахтанговская теория

о бессознательном восприятии материала

(Допускание)

«Задача» —
есть последствие допущенных предлагаемых

обстоятельств. Задача — есть уже проявление.

Причина —
допущенный в душу материал. Значит, главное
— иметь материал, все остальное — реакция, рефлекс.

Для приобретения материала самый лучший способ —
допускание.

Это есть приобретение, во-первых, бессозна-

392

тельное, во-вторых, материал находится (ин статус насцен-
ди). И, значит, обладает чудесной, волшебной силой.

Материал может быть таким же образом (бессознательно)
вложен в гипнотическом состоянии {Даль и Макбет}.

И художник, и не художник воспроизводят то,
что
они видят. Главная разница в том, что они видят разное.

Видеть прекрасное — это, может быть, основной стимул,
заставляющий накапливать в душе активный материал,
который будет сам проситься на волю.

Второе. Быть искренним при восприятии. Видеть искренно
и думать о том, что видишь искренно —
тогда и
скажется искренно, т. е. единственно и с темпераментом.

К
общению или восприятию (к видению и слышанию)
— фотографическое выражение «в фокусе», «не в
фокусе». Видишь, но «не в фокусе».

1944 г. 25.11

И еще новость: делают всё за меня обстоятельства,
предметы. Меня даже вовсе и нет, а есть вот дождь, сырость,
холодная слякоть. Ну и отдавайся — пусть она
делает. А ты ни при чем.

Предметы и обстоятельства всеильны, они сделают то, чего ты сам никогда и не сделал бы! Сила вся в них.

Только отдайся предмету или факту, и получится «ближайшее проплывание мысли».

И еще (1944.10.11): не я думаю, а думают за меня вещи и факты. «На улице праздник, у всякого в доме праздник...» — не я думаю, а пусть и думает за меня праздник. Пусть думает череп Йорика, а я что же?

№БП...
ничто.

Потерять себя

Потерять себя, исчезнуть в вещах, фактах — это важное дело. Существуют они, а меня нет.

393

Всеми средствами уйти от себя! Если не удастся прямо, то через действие, через восприятие и проч.

Братъ!

Каждая мелочь мне нужна, она будит, будоражит меня — разве она для меня мелочь? Если мелочь, так я бы не обратил на нее внимания!

Все рассуждения, надо сказать, необходимы для выяснения всей вещи, предлагаемых обстоятельств, углубления и конкретизирования текста, но помнить, помнить и помнить! надо о том, что воспринимать все это надо на абсолютной свободе, без тени физической нервности! Иначе придешь только к неврастении, развертишь себя на нее, а это будет рассеянность, соединенная с паникой, а еще вернее просто: паника.

Если ошибка сделана, то пусть эта слишком нервная обстановка уляжется и завтра можно начать пожинать плоды сегодняшней работы. Но начать со спокойствия, хорошего глаза азаныб2 и т. п. Если ошибки этой нет, то тут же можно и результат верный получить.

Режиссер! имей в виду эту ошибку и не «бери» сам при показе с нервностью и физическим беспокойством, научись и сам «братъ». А если не умеешь — что же мудреного, что актеры у тебя нажимают и плохо «живут»?

Чтобы братъ, меньше всего нужно разжевывать.
А нужно мгновенное допускание. Так было и с черной шалью
<у Мочалова.
— Ред.>. В помощь этому — отпусkanie.

Глава
13

О НЕКОТОРЫХ ПРИНЦИПАХ
ТЕАТРАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ

О легком, радостном,

вдохновенном преподавании

Вопросы и Ответы можно делать так, что все по порядку проделывают одно и то же упражнение, а можно иначе — одна или две пары только, а там — новый текст. Это интереснее, веселее, занятнее, а то скучновато, особенно если 10 пар, да приходится повторять, да даешь меняться текстами. В этом случае получается, что один и тот же текст пройдет раз сорок!

Неприменно надо освежить новой струей.

Или же пропускать быстро всех без особых поправок. Как я делал в Камерном театре, в школе. В этом методе тоже есть какая-то легкость, свобода, безответственность.

А ведь и надо, чтобы была безответственность (хорошее слово), а то уж очень ответственность запугивает. Что-то вышло — хорошо. Что-то провалилось — ну, наплевать! Что за беда? Можно повторить еще раз. Опять сорвалось? Ну, будет, иди на место!.. На месте все и переварится.

Чтобы все-таки было всем легко и весело. Чтобы прицел был больше на «свободное творчество», а не упражнение на «правду», «свободу», «отдачу» и далее «веру в себя». Когда это без легкости может утомлять и этим отталкивать.

Что-то вышло, какой-то кусочек удался, поощрить: «Хорошо! Особенно это хорошо. Здесь было то-то, пустил себя, и вышло живо. Ну, еще раз! Живо, легче, еще свободнее — все прекрасно!»

Взять живой быстрый темп для всего урока, и все пройдет, что называется, на аплодисменты.

395

Если начнут распускаться, врать, переигрывать, опять завинтить гайку. Но лучше менять текст, а то при «завинчивании» на одном тексте скучно и трудно будет для них.

Да и для преподавателя нелегко. Нужно быть уж очень, уж чрезмерно внимательным. Это хоть и полезно, очень полезно, иначе тоже начнешь распускаться и плохо видеть. Но и трудно. А раз будет чувство трудности, труда, надрасадности, оно начнет в тебя входить незаметно и постепенно, а, в результате, превратишься в строгого ментора, а не вдохновителя. Потеряешь самое главное — радость. И для них потеряешь, и для себя.

Хороший прием: сделал ученик упражнение, теперь сядь, подумай над своими ошибками, а в это время пройдут 2—3 другие пары, а потом опять иди. После этого можно делать и поправки.

Важно (не важнее ли всего?) быть вдохновителем. Если это поймано, можно делать чудеса.

К плану

Работа над собой делится на части: работа явная, работа тайная, работа при всех и с помощью всех, работа в уединении - сам с собой. Работа на физических задачах — на объектах и над объектом (хорошая формулировка: «над объектом»), работа над субъектом, над его механизмом, наблюдая его, — это-то и названо у меня работой «интимной».

Вообще надо разделять все не только по принципу триады и рефлексологии, но и по характеру работы, по условиям работы.

Возможно ли обойти тренировку чисто человеческую?

Не вдвинуть ли ее под видом тренировки, развивающей «индивидуальность».

Да это, конечно, и верно.

Человек так тренированный будет индивидуальный артист. Художник сам по себе.

Упаси Боже заниматься или репетировать без ответственности, кое-как, приблизительно, лишь бы время про-

396

шло. Сеешь скверный поступок! Вырастет отвратительная привычка.

Потом и не справишься!

Можно начать и с малого, незначительного, но уж его надо доводить до конца. См. «Энергия».

В этом главная неудача занятий со своими, лечения своих — все небрежно, все как-то не всерьез.

То же и в занятиях с самим собой.

Нельзя позволить себе работать впольсилы, какая есть сила, велика ли, это не важно, но уж давай ее всю. Не в смысле физических напряжений и действий, а в смысле спокойного и острого чувственного внимания.

Об интимной работе над собой

и о работе без усилия

(см. о силе мелочей (методика),

о ближайшем проплывании мысли.

«Что» и «как»)

Кроме обычной работы над собой, должна существовать еще интимная или, может быть, вернее, интимнейшая, когда ты один со своим аппаратом. Когда следишь за мыслью, за ощущением, наблюдаешь и, в тиши своего уединения, спокойно, без торопливости, видишь: близко ли она течет от тебя или далеко, в тебе или вне тебя.

Дотрагивается до тебя или не касается... и так же, в полном спокойствии и даже в созерцательности, осторожно попробовать приблизить ее к себе, или себя к ней. Делать надо только то, что делается почти совсем без усилия. То же и относительно отыскивания верного «что».

У нас есть совершенно неверное отношение к работе: «работать — так работать!» Ничуть не бывало!

Молено
работать — шалить, работать —
созерцать,
работать — забавляться, работать —
наслаждаться, работать

—
отдыхать! Это и есть работа самая продуктивная.

Навело меня на эту интимную работу размышление о гантелях. Каждое гантельное движение таково, что и ребенок может его сделать, а результаты изумительны. Упражнения, вообще, могут быть или с силой, или совсем без силы. Двух сортов, и путать их не нужно.

397

К Системе

Гантельные упражнения легки и исполнены могут быть всегда, и этим, кроме прочего, они отличаются от других, более трудных. Кроме того, они не сложны, элементарны.

И, в добавление ко всему, они обязательны и ежедневны. Значит, по этим признакам и должны выбираться в систему упражнения. И такие, как дутье, свист и дыхание на свечку, вероятно, войдут в первую голову.

Кроме того, не забыть это связать с «интимностью упражнения».

О профессиональных физических привычках

Самое важное — «сойти с ума», стать мономаном, только и думать о своем увлечении, только и делать. Например, ты увлекаешься писанием, ну и пиши, пиши, пиши, все время: на бумаге, на клочках бумаги, если ее нет, на щепках, на земле, на листьях — на всем... Надо стать одержимым. Пусть будет самый настоящий писательский зуд.

И эта, чисто физическая привычка, приведет к тому, что писать станет второй натурой и войдет в существо твоей организации. Так и художнику — все время рисовать.

Так футболист не может пропустить ни одной щепки, чтобы не чекнуть ее ногой.

Борец — все хватает, сгибает, тянет и толкает.

Нужно приобрести привычку к физическому действию, а оно, должно быть, по закону Джемса, потянет тебя и на более глубоко сидящие эмоции, идеи и желания.

Какие физические действия у актера?

Ванька-Встанька

Нет плохого в том, что актер или ученик делает ошибки,

важно, чтобы он их начал чувствовать. Не важно, что падаешь, надо уметь встать.

Необходимо приучить актера к тому, чтобы это делалось само собой, как у Ваньки-Встаньки.

398

Можно нарочно его выбивать, если он уж очень благополучен, т. к. берет упражнения спокойные, неторопливые (если даешь ему в этом свободу).

Можно еще такой способ. Идет упражнение на одном каком-то состоянии — чем-то «живет» актер. Подается знак, скажем, хлопок в ладоши. По этому знаку у актера все должно исчезнуть, наступить белое пустое место, после которого, из вновь само собой возникающего состояния, упражнение продолжается, но уже в новом плане. Дать ему установиться, новый хлопок. И т. д. Много хлопать, думаю, не надо: 2—3 раза вполне довольно.

Не написанная глава
в «психологическую часть»

«Пускание и торможение» (случай с Роутту), дегенерирование аппарата.

(Пойдет в «Виды торможения».)

— Вы пришли? После всего, что тут у нас натворили?

— Я пришел с тем, чтобы хоть как-нибудь поправить то, что я сделал. — {Выгоняет.) Вон!

—

Я уйду, но все-таки еще приду. Я докажу вам, что я честен и проступок мой ничтожен.

На уроке присутствует начальство. Общий подъем. Знают свои достоинства и преимущества. Есть, что показать.

Преподаватель вызывает кого-нибудь из «надежных» - тех, кто усвоил технику пускания.

Дает этюд (только без «специфики», т. е. без любви, ревности и проч.).

Ученик выходит, и так как он насторожен, вздернут, его сразу сильно кольнуло. Надо бы дать этому ход - появилась бы реакция... Но намечавшаяся слишком смелая реакция затормозилась, все в нем на секунду остановилось, застопорилось. Этот «стоп» воспринялся им как идущее в нем сильное чувство, и он пустил себя на него.

Он весь сжался, изменился в лице, и сначала показалось: «как сильно! Какой темперамент! Какой серьез! Что же будет дальше?! Вероятно, что-нибудь потрясающее». Но, увы, дальше все то же: зажим, спазм, судорога.

399

«Что же он сжался?
Что же он не пустил себя?» —
думает преподаватель.

Но это не так. Он пустил себя. Но только — на что?
Он пустил себя на тормоз, он принял его за жизнь, за
силу, за творчество и дал ему развиваться. А тормоз, да
еще от присутствия начальства сильно форсированный,
стал развиваться, разрастаться и закрыл собою все.

При подобных сюрпризах всегда оправдывают учеников
тем, что они «нервничают».

Однако возбудители такого «нервничания» сопровождают
их всю жизнь: премьеры, просмотры, ответственные
спектакли... Оправдывать тут нечего, если срывается тогда,
когда и нужнее всего, чтобы было хорошо. Получается
минимум, а нужен максимум.

Пускание на торможение

Получено впечатление, началась реакция — выявление.
Незаметно для себя это выявление затормаживается,
возникает состояние своеобразной реакции, некоего довольно
тягостного переживания. И на это переживание
актер себя пускает.

Выражается это в том, что он затормаживается, застопоривается,
смотришь со стороны, как будто бы реакция
по делу, а если всмотреться, — он пустил себя на
торможение. Если этого не заметишь, то будешь культивировать
в нем торможение. Получается странная противоречивость:
следил за пусканием, а выработал торможение.

Это может быть не только главой «техники этюдов», но
также и 4-й книги об отрывках (поэтому эту бумажку перенести
к «отрывкам»).

Этот сорт торможения, если хорошенько взглядеться,
происходит от подталкивания. Большею частью бывает так:
появляется какой-нибудь страшный зритель, выступление
делается ответственным, нервы напрягаются, актер настораживается,
все подтолкнуто, вывихнуто, — на это актер

себя и пускает. Это пускание себя на дегенерирование.

Большей частью в начале дегенерирование очень слабое, но пустил себя на него, и оно доходит до неприемлемых размеров.

400

Такой показательный урок может толкнуть на опрометчивый вывод: «вырабатывают истерию» или «культивируют паузы».

От излишнего подъема бывают не только скандальное торможение и провал, а и обратное: на экзамене подъем толкает человека не только на его максимум, но и на сверхмаксимум.

Его по экзамену примут, а дальше он придет к своему нормальному состоянию и оказывается пустым местом. Один только раз в жизни он сыграл как следует, а дальше все никуда не годится. На экзамене он «пустил» себя: «А! Будь что будет! Была — не была!» — от отчаянности, от безвыходности.

Хоть потом у него все было и бездарно, но если такой подъем был хотя бы раз в жизни — значит, там что-то есть, только надо добраться. Добраться можно только техникой «пускания» и освобождения.

О молниеподобном зигзаге чувства

Ученица, актриса, которую изрядно запугали и испортили в Художественном театре, начала понемногу усваивать новую технику восприятия, отдачи и импровизационности. Но, отдаваясь этому, она радуется и с радости напирает, «дает» больше, чем у нее просится.

Нажимая, она как бы выпрямляет линию, получается линия прямая, как палка. А в жизни все бы пошло по зигзагу. Образцом должна служить молния.

Направление молнии — линия наименьшего сопротивления, — смотрите, каким зигзагом мчится она по небу!

Так, резкими зигзагами, должно проноситься в жизни и чувство, если пустить его на полную свободу. Прямая линия — результат насилия.

К методике ободривания

Дети в самом раннем возрасте рисуют очень много и легко: нарисует какой-нибудь кружок или загогулину и ра-

401

достно сообщает, что он нарисовал маму. Но наступает момент, когда ребенок начинает понимать, что нарисованное им совершенно не похоже на то, что он хотел нарисовать.

И тут наступает разочарование и вслед за ним — неверие в свои силы. Ребенок сидит и плачет: «Я не могу нарисовать! Я хочу, чтобы у меня из окошка паровоза выглядывал машинист, а ничего не получается!» (ни поезда, ни машиниста).

Тут обыкновенно не только кончается всякое рисование, но самолюбивый ребенок так оскорблен, что ему неприятно даже братья за карандаши: опять получишь подтверждение своей слабости и беспомощности.

Надо очень умело провести — ребенка ли, взрослого ли — через этот период разочарования и осознания своего ничтожества.

1. Надо брать легкие задачи.
2. Выполнять их эскизно — наброском, на законченность не хватит пороку.
3. Говорить почаще, что это легко, что (в актерстве) тебе же, вот, хотелось повернуться сюда, и ты уже начал поворачиваться, да вдруг и помешал себе. Не надо мешать! Верь себе! Делай то, что хочется! «Имей смелость...» С другой стороны, не торопи себя, опять верь, все будет в свое время, только не тормози себя.

В Художественном театре и в студиях в этом периоде разочарования люди, обыкновенно, и застревают. Узнают, как Адам, «что добро и что зло», перепугаются непомерной разницы между тем, что они могут, и (тем), что они должны бы мочь. Превращаются из талантов и свободных людей в сухих марионеток.

В других театрах это, впрочем, еще хуже (Таиров, Мейерхольд и т. п.). Здесь, в Художественном театре, хоть правдоподобию научатся, вкус какой-то приобретут,

а там просто вывихнутся, грубо и бестолково.

Но и правдоподобие — тоже смерть.

Не подводными камнями надо их пугать, а только научить идти по природному фарватеру.

402

Ошибки преподавания (Тактика)

Ошибки в преподавании: в тактике преподавания, в последовательности, в чуткости к ученику, в негибкости приемов обращения с живым материалом и проч. и проч. — все это может испортить самый лучший на свете метод.

Педагогика — искусство и, как всякое искусство, безумно трудно для людей, лишенных педагогического чутья, и невероятно легко для людей, имеющих соответственный талант.

Вот они-то, педагоги без педагогических способностей, и губят такие вещи, как *Bel canto*.

Сами-то они знают свой предмет, но передают его хуже, чем сами знают, и так по преемственности, один от одного — всё хуже и хуже.

Взять, для примера, хотя бы тот же голос.

У преподавателя прекрасные методы, приемы, знания, наблюдения и проч. После нескольких уроков, когда уже сообщено достаточно всяких приемов, приходит, например, ученик, начинает петь, и преподавателю кажется, что звук у него стоит слишком глубоко, он говорит об этом ученику, тот переносит на это свое внимание и пытается поправиться. Во время поправки преподаватель видит ошибку в дыхании, которое и расстроилось-то потому, что ученик перенес внимание на верхний этаж. Преподаватель бросает теперь «близкое звучание», переходит на дыхание — стал мало открываться рот — следует лекция о необходимости широко открывать рот: это рупор и т. д., словом, то, что ученик уже много раз слышал, начинает стараться открывать как нужно рот, а остальное оказывается в загоне.

Преподаватель выражает некоторые признаки нетерпения и говорит, что надо, чтобы ученик думал обо всем сразу. Только ученик мобилизуется для этого подвига — оказывается, язык лежит не так, или шея напряжена, или что-то с нёбной занавеской, или что-нибудь еще изо всей сотни требований, какие есть у каждого педагога. Задерживает, таким образом, ученика, перегрузит его во всех направлениях — ничего не выходит. Оба замолкают, недовольные друг другом...

Бывает другая ошибка: сегодняшнее увлечение педагога. Он сегодня увлечен правильным положением, хоть,

403

скажем, губ, и больше ничего для него не существует — губы, губы и губы. Надо бы сделать другие указания, ничего с моими губами все равно не выйдет, пока в другом, более для меня сегодня важном месте, не исправится, а он: губы да губы. Вы чувствуете, что вам мешает что-то еще, не только губы, невольно ищите это что-то, а он вас всё губами мучает. Сегодня для него весь свет клином в этих самых губах сошелся.

Третья ошибка. Начинать все с одного и того же, но с каждым разом все меньше и меньше следить за точностью выполнения учеником всех элементарных требований, надеясь на то, что теперь он уже усвоил основы и сам сделает верно. А он вот как раз и наврет. Наврет — и встал на неверный путь. Дает преподаватель что-либо более трудное, а ученик — никак. Опять канитель. А ошибка в самом, самом начале. Во-первых, одно и то же можно делать, если оно достойно того, а если достойно, так уж (во-вторых) надо, чтобы оно достойно и исполнялось, и (в-третьих) следить надо именно в самом начале, а когда сошел с рельс, тогда уже трудно что-либо сделать в короткий срок урока.

Актер и труд

К труду

О силе и значении привычки. Систематичность труда — что значит ежедневные 10—15 минут труда.

У Достоевского («Неточка Незванова», кажется). Там есть гениальный музыкант, совершенно потерявший весь свой гений из-за лени, критиканства и ложного самомнения (эти три качества надо разнить).

Кое-что привнести в эту главу из Пейо. О значении эмоций и проч.

Работа распадается на постоянную и временную.

Постоянная — над собой, упражнения, воспитание,

развитие, поддержание себя «в форме» и продвижение дальше по пути техники и художественной силы (темпе-

404

раменты). Сюда физическая тренировка, голос и общее образование и развитие.

Эта работа необходима как воздух — аффективному.

Временная. Над ролью. Приобретение необходимых для нее качеств. Поддержание их во весь период исполнения роли.

Эта работа необходима эмоционально-волевому. На ней у него все и строится.

Люди могут быть одинаковы по одаренности, но отличаться по силе упорства. Талантливейший человек, сталкиваясь с первым, вторым, третьим препятствием, начинает скучать, ему уже неинтересно, внимание его перекинулось на другое, и дело провалилось.

Одаренных людей много. Мало сильных, упорных, упрямых.

Дело руководителя, прежде всего: борьба с усталостью, потерей интереса, скукой.

Можно вскрыть человека до дна, до его гения, а потом его потерять. Из-за пустяка, из-за скуки — соскучится, повянет, начнет интересоваться чем-нибудь другим, самым ничтожным, например, бильярд, пустые знакомства, флирт...

Трудно держать других в состоянии интереса и стойкости. А еще труднее себя.

«Надоело», «соскучился», «там ничего не сделаешь» — оправдательные слова, а они — больше обвинение себя, чем оправдание.

(«Кузина Бета». Бальзак о роли труда. Или, как он говорит, «мужества».)

Есть в Москве замечательный гитарный мастер Климов,
из плеяды знаменитого на весь мир Краснощекова.
Он делает чудеса. Это своего рода Страдивариус.

Когда приходишь к нему, то, как ни странно, чаще
всего застаешь его не за починкой или переделкой гитар,
а за чем бы вы думали?

За точкой инструментов.

Сидя за столом, он точит методически спокойно и не
торопясь, на оселочке с маслом все свои ножички, стамесочки.

405

— Василий Дмитриевич, вы опять точите?

— Здравствуйте, а как же? — такое наше дело. Нельзя иначе!

И точит, точит, не жалея времени. И все они у него, как бритва. Какой назидательный пример!

Актеры! Так ли вы оттачиваете, не жалея сил, времени, ваш инструмент? Или рубите, колете, режете каким попало?! А от этого портите и материал, и свою руку, которая не знает, что за инструмент сжимают ее пальцы, и каждый раз должны работать на авось, теряя свое чутье, свой талант, загроуляя его, уничтожая вконец свой гений.

А режиссеры? Не актер ли ваш инструмент? Точите ли, ухаживаете ли вы за ним, как этот 60-летний необразованный артист своего дела?

Так на две совершенно как будто самостоятельные части и разделяется его работа: то он занимается самими гитарами, то ни о каких гитарах не думает, а обрабатывает ножички да стамесочки или варит клей, какого нигде нет (особенно теперь у нас), клей, который ложится тончайшим слоем и схватывает навечно.

О необходимости тренинга в элементарном

Влезаю в трамвай и слышу отрывок разговора. Разговаривают два молодых человека, лет 25—30.

— Вы очень любите играть гаммы?

— Да, очень люблю, люблю больше всего, но совершенно не приходится.

—

Я тоже очень люблю. Вот, думаю, уехать на лето, и месяца два-три ничего не играть, кроме гамм.

- Да, вы знаете, когда выдержишь себя как следует на гаммах, то те концерты, которые были трудны, выходят

совершенно легко. А если играешь одни вещи, так, в конце концов, не уверен ни в одном переходе.

Это разговаривали, по-видимому, кончающие консерваторию скрипачи.

Какой назидательный разговор для нас, актеров. Как все мы ненавидим гаммы. Как признаем только роли, да

406

еще первые роли. Для плохих мы работать и трудиться не будем! Да, действительно, еще нет школы для актера, и школа Художественного театра — еще не школа.

Когда люди смотрели Мочалова и видели, что чудеса его не результат усидчивой работы, разметки, разделки роли, а взрыв его «вулканической» природы, когда читали у поэтов о необходимости вдохновения и озарения, и о неизбежности провальных безрадостных периодов «без божества, без вдохновенья, без слез, без жизни, без любви» даже у Пушкина, то недоумевали — как же быть?

Но недоумение для многих скоро исчезло. Появился «Кин, или Гений и Беспутство»⁶³, и все стало всем «ясно». Если ты гений, то непременно должен быть распутным — пьянствуй, распутничай, веселись и, главное, бездельничай, иначе ты не гений, а жалкий ремесленник.

И вот один за другим спиваются и гибнут лучшие и талантливейшие люди, и не только актеры, а и поэты, и композиторы... И так велика зараза и так живуч порок, что эта преступная, подлая мысль докатилась до самых наших дней. Куда девался Есенин? Что стало с Блюменталь-Тамариным?.. А ведь им и никому другому надлежало быть «властителями наших дум» и нашего сердца.

П. И. Чайковский. Письмо к Н. Ф. фон Мекк от 24 июня 1878 г.:

«Иногда победа дается легко. Иногда вдохновение ускользает, не дается. Ждать нельзя. Вдохновение — это такая гостья, которая не любит посещать ленивых».

В другом письме: «Это такой гость, который не всегда является на первый зов»б".

Когда Ньютона спросили, как он мог сделать такое великое открытие, он отвечал: «Чрезвычайно просто, я непрерывно об этом думал в течение многих лет».

407

У актера, в зависимости от типа его восприятия и типа творчества, работа над ролью будет совсем разная. Один воспринимает поверхностно (имитатор), другой глубоко (аффективный), один воспламеняется чувством, другой — волей и мыслью, один несет на сцену копию с найденного на репетициях или в уединенных пробах дома, а другой свое творческое состояние и свое вдохновение (об этом дальше специальная глава). Но каждому необходима своя великая предварительная работа.

Во-первых, над собой, над своим актерским аппаратом, над изучением его, над поиском путей к творческому состоянию, над приобретением и укреплением необходимых привычек.

Во-вторых. Над произведением и над собой для произведения.

Гении заботились о том, чтобы у них было вдохновение, страдали о нем, мучились, стучались в запертую дверь. Само собой, так, «здорово живешь» оно не приходит, а если приходит, так толку от этого мало. Есть веселая сказка. Фортуна посетила трех братьев. Один был купцом, другой военным, а третий — шалопай, сидел да все мух руками давил. И вот всем повезло, да так повезло, что один чуть ли не полгосударства скупил, другой полмира завоевал, а третий — как махнет рукой, так полная горсть мух! Опять махнет -- опять горсть. Двумя сразу махнет — обе полны! Погостила, погостила Фортуна, к другим пошла. А с ней вместе и удача пропала. Но все-таки у одного полгосударства осталось в руках, у другого полмира, а у третьего... перестали мухи ловиться.

К труду

Писателю надо «выписаться», т. е. найти свои писательские, а не актерские, например, не читательские изобразительные средства, иначе — не писатель.

Актеру надо «выиграться», вскрыть от общения с публикой свои особые способности актерского искусства.

Некоторым, наиболее одаренным, это удается сразу.
Вышел на сцену и заиграл. Сел за стол и написал. Потя-

408

нуло что-то на кафедру, пошел, и такую речь сказал, что диво. Оказывается — оратор.

Но величайший оратор Демосфен совершенно провалился на своих первых выступлениях.

Первый успех может быть и единственным, причина — закон тах1тит'а.

(Не отнести ли сюда о «тах1пшт'е».

Сразу сыграл. Все выпустил. А дальше что? Неверие, разочарование и перемена профессии?! Или ожидание у моря погоды: за пивным столиком — сошествия вдохновения?)

У дерева корни глубоко в земле, их совсем не видно.
И этими корнями оно тянет и тянет из земли ее жизнь и ее соки. Ими питается, растет и превращается в гиганта.

Подрубите часть корней, оно заболит, подрубите много — умрет.

Когда человек ленив и вся его работа — на виду, на репетициях, потому что он способный и все ему легко дается, — это дерево без корней. Первый ветер выдирает его. И спасает дело только бдительный режиссер, который то и дело с нечеловеческим терпением подтягивает, подновляет и обильно поливает самой питательной жидкостью эту выращенную им огромную махину с самым жалким и ничтожным корешком, годным разве для подорожника.

К этим спасительным мерам надо отнести и четкий точный рисунок, как забор, приставленный со всех сторон к стволу дерева, чтобы не завалилось ни при каком ветре. И стоит оно, на этих костылях, привязанное, прикрученное, сохраняя видимость стояния...

Тот, кто ленив, нет у того корней.

Только тот стоит в искусстве, кто не может не работать,
ибо корни есть и не могут не сосать, не тянуть
соки из матери-земли.

Существенная мысль

Я так превозношу вдохновение и озарение, что могу укрепить
мысль: труд не нужен. Непременно надо устроить
целый гимн труду: Достоевский, Пушкин, Чайковский и

409

проч. Указать, что вдохновение есть результат труда или непрерывного самопроизвольного размышления, это раз!

Второе. набросок гениален и вдохновенен, но за этим следует работа над ним, для которой следует вдохновиться этим же самым вдохновенно созданным отрывком.

Третье. Для актера самое важное: работа над собой, над кропотливым исканием путей к этому вдохновению и над укреплением найденного пути.

И, пожалуй, недостаточно написать об этом, хотя бы и хорошо, — один раз. Это надо вдалбливать, взять на себя функцию Смайла, Мордела (?), Пейо.

Бездарность, лишенная верных инстинктов творчества, не чувствует этой зависимости между трудом и вдохновением, и в жалкой простоте души своей требует на себя сошествия Святого Духа.

Так, ни с того ни с сего, — на гладком месте.

К художнику и идеалу

Обычный актер тщеславен, художник — честолюбив.

О скромности художника.

Про Ирью (Вийтанен. — Ред.) говорили, что она скромна. Это неправда. Всякий художник прекрасно знает себе цену.

Когда же художник плохо отзывается о своих работах, это только потому, что идеал его так высок, что, по сравнению с ним, художнику все сделанное им кажется маленьким и недостойным внимания.

Об Ирье — как она усваивала только одно — то, что ей сейчас давалось (прием, принцип), не стараясь соединять это со всем прочим. Или, вернее: не разбрасывалась и не пыталась проделывать все сразу.

Секрет тут в том, что каждый прием, если его верно

понять, заключает в себе силу вызывать верное творческое сценическое самочувствие.

Глава
14

О ПОДГОТОВЛЕНИИ СЕБЯ К РЕПЕТИЦИИ И СПЕКТАКЛЮ

(см. «К творческому состоянию», см. «Разогревание»,
см. «Эгоистичное репетирование»)

«Играют» от переизбытка сил. Творят от полноты. Сохранить и собрать себя — это главное.

Поссарт в день спектакля лежал, молчал или говорил только шепотом. Ел одно яйцо и чашку бульона.

Ермолова не принимала к себе никого.

Сальвини за много часов приходил в театр.

Как готовятся спортсмены к состязаниям (Седов в Христиании. Петров к Олимпиаде).

Как готовят к постригу, к посвящению.

Ко всему по-своему надо готовиться.

Персидские гимнасты (уличные) все время лежат и спят, но как только нужно «работать», они вскакивают и делаются неузнаваемыми со своими полуторапудовыми палицами. А потом опять лежат и спят.

Режим Домов отдыха — сон: 10 + 2 часа.

Кумысный режим: или двигаться, или лежать —
не
сидеть.

А как проводить время после спектакля или репетиции?
Часто удачная репетиция или спектакль так взбудораживают, что человек не может остановить инерции возбуждения и едет ужинать к знакомым, в другой театр и

т. п. Бойся этого: если есть возбуждение —
иди домой и
ложись в постель, это самое верное. Возбуждение это -
не сила, и завтра ты это почувствуешь и пожалеешь, что
потратил энергию не по средствам, завтрашний день будет
потерян.

Возбуждение — не сила, но то, что вызвало возбуждение,
это — сила, и ее ты получил на удачном или в высшей
степени неудачном спектакле, на репетиции — и это
драгоценность, иди домой и береги это. Не надо в этом
копаться и «ковырять пальцами», пусть зреет само собой
— доверься.

411

О разогревании и разминании
(см. «О подготовке себя к спектаклю»)

Это целая наука. Сотни способов. Но самое главное — это знать, что разогревание необходимо.

От недооценки этого обстоятельства большинство неудач репетиционных и спектакльных актерских и режиссерских.

Когда раскалилось железо, из него можно ковать, а на холодном только сломаешь свои нервы и потеряешь веру в себя.

Когда размесишь глину, когда разомнешь воск, можешь лепить, менять, вновь лепить.

Мастер, знай это, и не сердись на воск, если он ломается в твоей руке, или железо не поддается твоим ударам.

По холодному железу не колоти — это невежественно.

Так же, режиссер, надо размять и разогреть пьесу, если она потеряла температуру первого чтения.

Так же разогрей и себя, если ты потерял температуру, а с других спрашиваешь.

О молитве

Ермолова в день спектакля 2 часа молилась.

Гайдн: «Когда меня покидало вдохновение, я уходил в молельню, читал там Богородицу, и оно вновь возвращалось ко мне, и я писал»⁶⁵.

Что такое молитва — нет одного общего мнения. Разговор и общение со Всемогущим Богом или его святыми, — говорит мистик. Суеверие на почве невежества, скажет материалист. Кто прав, а кто заблуждается, не будем обсуждать.

Бросаться фактами было бы очень неосмотрительно — бросить легко — найти трудно. А факт налицо.

Другое дело, как понять этот факт. Что это было?

Конечно, если это был бы разговор и общение с какой-то совсем потусторонней силой, нам тут, психофизиологам, по правде сказать, и делать нечего. Ну, не хватает у тебя сил, пошел в комнату, где находится «кто-то», попросил его, он эти силы тебе и дал, ты возвращаешься, и дело пошло.

414

Но нельзя ли подойти к факту и с другой точки зрения, нельзя ли подсмотреть в нем более знакомые элементы?

Я иду в знакомую комнату, к знакомой, много мне говорящей иконе, останавливаюсь перед ней, взглядываю, и в силу многолетней привычки, на меня опускается, мною овладевает обычное для меня здесь успокоение, сосредоточенность, благоговейная готовность все воспринять в себя — здесь можно безбоязненно открыться, быть вполне пассивным, ничто худое меня не коснется. И, если я пришел смущенным и рассеянным, здесь в один миг все лишнее слетает, и я (по многолетней привычке, по рефлексу, выработанному годами) возвращаюсь в свое «изначальное», «первобытное» состояние, идеально отвечающее началу творчества.

Если же смущение мое столь велико, что нет мне успокоения, я в жалобах, в словах, в стогах выскажу, вынесу это из себя перед невидимым воображаемым (значит, живым для меня) объектом.

Высказать — выпустить из себя гнетущее меня волнение, это значит освободиться от него.

Это есть общепринятый психотерапевтический прием, после применения которого больной возвращается домой уравновешенным, выбросив из себя сотни смущающих мыслей, хозяйничающих в его подсознании.

Мне нужно, чтобы взамен (на место) сумятицы и сумбура всяческих мыслей вновь потекла река гармонично и органично слитых, спаянных образов, и чтобы все тело подчинилось и отдалось течению...

Когда я говорю, когда прошу, когда умоляю об этом - с кем говорю я? С потусторонним и высшим существом? Не знаю. Может быть. Но несомненно одно: подсознание и моя вторая личность, конечно, слышат меня.

Я успокоился, сосредоточился, собрался. Я установил связь самых моих глубин и тайников с воображаемым объектом, я встал на рельсы правды и единственности. И, наконец, в этом собранном состоянии я послал себе ряд приказаний, внушений.

И если молитва длилась целых два часа, как бывало у Ермоловой, можно себе представить, в каком собранном, освобожденном и повышенном состоянии начинал человек свое творчество!

Глава
15
ПОВТОРНОСТЬ

О значении для театра повторности

В кино все можно готовить (Экс темпоре)*, а в театре совсем по-другому. Чтобы только сделать подготовку к спектаклю, где всё пойдет как бы вновь, как бы «по первому разу».

Повторность это или страшный вред для актера (заштамповка, механизация, выхолащивание), или укрепление основного в роли, упрочивание обстоятельств, появление новых граней образа и укрепление «я».

Повторность настолько серьезное обстоятельство в деле театра, что о ней придется говорить еще очень много.

Точное повторение

Иногда положение действующего лица и чувства, которые оно испытывает, так близки и понятны актеру, что они задевают его за живое, он загорается ролью, и ему хочется сыграть ее. Он играет, играет хорошо, с захватом, с трепетом, с пониманием всего, что происходит с ним по пьесе, — он переживает.

Но вот вопрос, может ли он так переживать и так загораться каждый раз на каждом спектакле? Практика показывает, что большинство не может. Один раз человек сыграл, вдохновился, а потом, как ни старайся, не выходит, да и все тут! Такое ощущение, что все «выиграл» из себя и ничего больше в душе не осталось.

* Ех Бетроге
(лат.), вне времени, невзирая на время. — Ред.

416

Так оно на самом деле и есть. Было горе, выплакал его человек, и стало легче. Был гнев, высказал его человек, и

прошел гнев.

В психологии для этого мгновенного освобождения от гнетущих мыслей и чувств есть даже специальное название

—
«катарсис».

Но ведь это беда для актера! Сделал свое благородное дело, облегчающий душу катарсис, стало жить куда легче, ничто не беспокоит, а играть-то больше и нечем! Материала-то больше и нет... Хватило его на один раз, да и весь!

Большей частью именно так и бывает... И вспоминает человек всю оставшуюся жизнь, как он когда-то один или два раза сыграл «как бог», сам себя не узнавал, всех потряс — и зрителей, и актеров... Один или два раза... а остальное было повседневной посредственностью, сносным ремеслом...

Сказать по правде, это отвечает самым очевидным обыкновениям природы: пережить что бы то ни было можно только однажды. Минута прошла, чувство исчезло и больше не придет... Может явиться другое чувство, подобное пережитому, но ведь не то же самое...

Жизнь течет как река. Вода перекатится через камень, и — нет ее... На ее место — другая... Хуже ли, лучше ли, мутнее ли, чище ли, холоднее ли или теплее — не в том дело, — другая...

Если так, то как же мы можем говорить о переживании? Ведь пьеса в наших столичных театрах идет не только десятки, а сотни раз!

Как же мы можем требовать, чтобы актер сотни раз переживал одно и то же, когда человеку не свойственно не только сотни, а даже вторично пережить в точности что бы то ни было?

И вот, убедившись на практике, что повторение чувства не удастся, актер постепенно совсем отказывается от своих первоначальных мечтаний. Чувство повторить нельзя, а повторить надо, и он ищет то, что без всякого

риска повторить может. Что же? Он может повторить грим, костюм, слова автора, мизансцены... более или менее свои интонации, жесты, мимику...

417

Если роль верно построена и спектакль интересно поставлен — этого оказывается достаточно: публика обманута, и всё в целом производит на нее впечатление...

Так создались целые актерские школы. Они воспитывают в своих учениках способность ловко копировать самого себя, «изображать» внешне свое, уже давно исчезнувшее переживание.

По терминологии Станиславского: школы «Представления».

Будем откровенны, не только в школах «Представления», но и в школах с лозунгом — «переживание», это самое переживание частенько заменяется ловким внешним изображением его... Актер сдаётся. Актер пользуется приемом враждебным его школе.

Но стоит ли так легко сдаваться? Нет ли тут какого-то недоразумения или недодуманности? Возвратить вчерашний день и заставить его повториться в точности мы не можем. Верно. Но это ли нужно? Разве нужно повторение в точности!

Неточное повторение

Гамлет любит своего отца. Он не может утешиться после его смерти... Горе, печаль, тоска, растерянность выражены в словах, написанных драматургом. Изменить их нельзя.

Но как же представлял себе этот король драматургов актёра?

С его точки зрения, актер — не совсем обыкновенный человек, актер это тот, кто

«...при
тени
страсти,

При вымысле пустом, был в состояньи

Своим мечтам
всю душу покорить.

Его лицо от силы их бледнеет,

В глазах слеза дрожит и млеет голос,

В чертах лица — отчаянье и ужас,

И весь
состав его покорен мысли...»

Актер — это человек с такой способностью отдаваться
своему воображению, что достаточно одной мысли, и вся

418

душа, все тело, «весь состав его» воспламенился, охвачен
чувством и целиком — во власти своих фантазий.

Величайший из драматургов признавал актером только
такого человека.

Для такого он писал и такому доверял.

Мог ли такой человек абсолютно точно повторить пережитое
чувство? Едва ли. И не в этой точности повторения
видел Шекспир основную силу и главное достоинство
актера. Он писал для него слова... они были неизменны...
Но разве слова могут говориться только одним-един-
ственным образом?

Одни и те же слова. Что это значит? Это значит, что
мысли приблизительно одни и те же. Только и всего.
Что касается оттенков мыслей, вместе с этим и оттенков
чувств —
они не могут быть одни и те же сегодня, завтра,
послезавтра, через год и когда угодно.

В этом и есть ответ на все недоразумения.

Для большинства исполнителей, имеющих по тем или

иным причинам склонность к представлению, в этом лежит и главный камень преткновения в искусстве актера, описанного Шекспиром.

Почему невозможно точное повторение
в искусстве переживания?

«Но как же без формы? Как же можно пустить себя по волнам переживания? На волю ветра? Ведь вот, возьмите — живописец или скульптор: значит, и он должен все время менять? Сегодня дать одну позу своей статуе или фигуре, завтра другую? Иначе вы скажете, что он не творит, что вчерашняя вода уже утекла, что он гонится за невозможным? »

Обыкновенно именно в таком роде и приходится слышать возражения. Не нужно путать две совершенно разных стихии: искусство изобразительное и искусство исполнительское. Кроме всех прочих, коренная разница уже в самом материале. Скульптор имеет дело с мертвым, неподвижным мрамором, гранитом или деревом, живописец - с красками, актер же — с текучим, живым организмом.

419

Скульптору надо оживлять мертвое. А что надо оживлять актеру? Он и так уже живой, только умерщвлять не нужно, превращать его в куклу, марионетку.

Да, по правде сказать, совсем его умертвить и невозможно. Как нельзя в буквальном смысле слова оживить мертвый мрамор, так же нельзя умертвить и живого актера. Мрамору только можно придать такую форму, чтобы она производила впечатление живого и текучего. Что же касается актера, как бы его ни умерщвляли дрессировкой, как бы ни запугивали, как бы ни задерживали, жить-то он все-таки будет. Только как он будет жить? А приблизительно вот как: «меня заставили делать разные вещи, которые мне чужды, которые не только меня не радуют, а просто я их даже не понимаю — какие-то жесты, позы, какие-то мимические ужимки, мизансцены, переходы, какие-то интонации... Ну, хорошо, я служу, мне приказывают, я должен их делать. Что у меня получается — не знаю, это хозяйское дело, им виднее... во всяком случае, я стараюсь»...

От многократного и частого повторения вся эта муштра так впитывается, что актер может проделывать ее вполне автоматически и механически. Может ходить по сцене, делать то, что ему там полагается, говорить определенным образом слова, но думать в это время может о чем угодно. Он как хороший тапер: руки его барабанят танцы, а сам он в это время обыкновенно думает и даже говорит о совершенно посторонних вещах. Его жизнь как будто бы разветвляется надвое: одна — его личная, собственная; другая — его игра — его служба, его ремесло.

Вернее же сказать так: жизнь одна — его собственная, а другая — вовсе не жизнь, а просто цепь вполне механических и автоматических движений.

Так вот, превратить актера в механического автомата-

тапера

можно, но он ведь все-таки живой человек, живое в нем не убьешь, и оно, хочешь или не хочешь, — видно.

Видно хотя бы уже потому, что мы, люди, привыкли интересоваться в своей жизни не столько теми словами, какие говорит человек, но и тем, что он в это время думает, что у него скрыто за словами. И так мы в этом напракти-

420

кованы в повседневной нашей жизни, что скрыться от нас почти невозможно. И мы видим...

Мы пришли в театр и видим, что не очень-то настоящие люди ходят там по сцене... говорят довольно складно слова, но... сами они, лично, как будто бы не здесь, не на сцене, не живут теми интересами, какими, судя по словам, должны бы жить...

Они, просто и грубо сказать, — врут, обманывают нас...

Первые минуты это вас раздражает... затем вы невольно вслушиваетесь в слова и, если автор хорош, слова сами вас захватывают, и вы несколько отвлекаетесь от тягостного впечатления театрального актерского вранья и кривлянья.

А затем... постепенно привыкаете к нему и, увлеченные автором, готовы даже рукоплескать этому плохому актеру.

А этот плохой актер, эта механизированная кукла, ведь даже и не скрывает того, что он врет. Он даже хвастается этим. Проведет какую-нибудь «бурную» сцену и смотрит победоносно на публику — вот, мол, как я могу «отколоть»! Здорово?

Как же быть-то, однако? Убить актера мы не можем, остановить течение реки жизни не можем, заставить жить по нашей указке тоже не можем...

Что же можем?

А вот посмотрим, что заставляет нас, людей, хотеть, действовать, страдать и наслаждаться...

Моя жизнь идет спокойно, изо дня в день, из года в год и, так же как река, течет по ровному месту. Вдруг телеграмма: «Выезжай! Саша умирает».

Поперек реки хлопается огромный камень — река бросается в сторону — приезжаю, застаю мою любимую сестру при последнем вздохе, беру ее детей, еду с ними к себе, — река уже беспокойна, она наталкивается на крутые берега, ее кидает из стороны в сторону, она бурлит, крутится и течет теперь совсем не туда, куда текла месяц назад: из холостяка я превратился в семейного человека... потом болезни детей, их воспитание, их ошибки, неблагодарность... Дно и направление моей реки узнать нельзя...

421

Не то же ли самое делает автор? Он бросает (в реку жизни моего персонажа) один за другим огромные камни новых фактов и новых обстоятельств, наша доселе тихая речка вдруг забурлит, заскачет как бешеная через гранитные глыбы, заревет водопадом, замутит со дна песок и глину, закрошит друг о друга камни и превратится в страшный красно-бурый хищный Терек.

Вы хотите, чтобы этот Терек клокотал каждый раз, на каждом спектакле? Можно. Только не думайте о самой воде и о самом шуме...

Надо думать об устройстве дна и наклоне русла. И вода, если ее пустить по сильно наклонной плоскости, встретив на своем пути препятствия из каменных заграждений, сама забурлит, закрутится, завоюет и застонет.

В театре живого актера (а не деревянной марионетки) тоже есть форма, но эта форма дна, форма, составленная из причин, вызывающих бурление, кипение и клекот чувств.

Эти причины — факты жизни действующего лица.

Живет на свете юноша. Отец его — король, мать — королева. Жизнь улыбается ему, юноша учится, становится взрослым. Вдруг отец, человек цветущего здоровья, в расцвете сил, скоропостижно умирает, Почему, как — неизвестно. Мать-королева чуть не умерла от горя. Однако проходит около двух месяцев, и она выходит замуж за другого... с улыбкой, с легким сердцем. Ее избранник — ничтожный, трусливый подлец и интриган. Мрачные предчувствия закрадываются в душу принца, громоздят дальше глыбу за глыбой, гору за горой: зловещее появление привидения-отца, встреча с ним, открытая тайна злодеяния, требование загробного гостя восстановить нарушенную в мире гармонию, восстановить «связь времён»... Попробуйте встать на место этого несчастного принца, только сделайте это искренно, со всей верой в то, что все это действительно произошло и происходит сейчас с вами, что вы принц, что вы живете в эпоху средневековья и проч. и проч. От каждого нового события, от каждого

нового факта помимо всякого вашего желания вас будет кидать то в холод, то в жар, то вы будете дрожать от страха и ужаса, то впадать в ярость, то, не задумываясь,

422

проткнете шпагой спрятанного за ковром Полония, предполагая, что это ненавистный убийца отца, то, в минуту слабости, будете думать о самоубийстве... А слова... если вы сумеете целиком и без остатка бросить себя в обстоятельства жизни Гамлета, если каждое происшествие будет для вас реально и подлинно существующим, вы будете только удивляться: до чего слова, написанные автором, подходят к вашему положению, до чего верно выражают они те чувства, какие обуревают вас. Вы схватитесь за них, как за лучшие слова, какие только можно сказать в вашем положении.

О «выходе» из берегов...

Однако и самая точная форма дна не всегда обеспечит абсолютно точное течение реки... Особенно если дело идет о беспокойных, горных, темпераментных реках. Не всегда безоблачно небо, и не всегда светит солнце... Ливень за ливнем так иногда вспучат Терек, что он затопит все свои пороги и хлещет через все свои водопады... Там, где раньше он стучал, трещал и барабанил, теперь несется почти молча, но еще более страшный и сокрушительный... он сгруживается в новых теснинах и, прорываясь, грохочет как из пушки, где раньше ласково мурлыкал.

Не всегда безоблачно небо и не всегда светит солнце в личной жизни актера-человека... Ливни так вспучат иногда его душу, грозы так наэлектризуют его мысль и волю, что не вмещают их привычные повседневные берега...

Актер (особенно аффективный) обычно не любит рассказывать о своих бедах, он переводит все в свое искусство, и если раньше он гневался и негодовал в сцене ревности Отелло, сегодня он помертвеет от страшного известия, застонет как зверь, и не будет знать удержу своей ярости. Куда полетят установленные мизансцены, удобные для гнева и благородного негодования и никуда не годные

для такого взрыва нечеловеческой
ярости и скорби...

Сегодня его река вышла из берегов и сорвала с якорей
все пристани, унесла мирные заборы, затопила прибрежные
амбары и подвалы...

423

Нужно ли бороться с этим стихийным бедствием?

Представим себе Мочалова или Ермолову, которых укололо в самое сердце. Выйти им из берегов или стараться «вправлять» себя в них?

Вероятно, можно и вправлять. Выдрессировать можно, только выгодно ли?..

Не в этом ли «выходе из берегов» все и дело-то у актера аффективного типа?

И не надо ли стремиться к такой технике, при которой обстоятельства так обжигают и наполняют, что не выйти из берегов нельзя!

Пусть река эта не Терек, а скромная Клязьма или Яуза, но ведь и они при случае не прочь выйти из берегов своих!

Вы думаете: ну, почтеннейший, договорился-таки до анархии. Совсем нет — только до естественного завершения творческого состояния актера аффективного типа.

И даже еще менее того: до творческого состояния актера любого из типов. Ведь творческое состояние — всегда выход из берегов повседневных будней, всегда дерзость и наполненность сверх краев. Разве можем мы не мечтать о нем?!

Другое дело, что актер, когда его захватывает такое состояние, с непривычки теряет голову и способен такого наvertеть на сцене, что все идет кувырком. Это, конечно, инцидент неприятный. Но причина тут только в том, что школа вбила ему в мозги и в сердце неверное отношение к делу и научила не верной технике свободного творчества и правды, а — робкой ползучей технике бескрылого правдоподобия.

Виды повторяемости (мореплаватели)

Если жизнь повторить точно нельзя, то можно ли в театре «живого актера» говорить о повторении? Именно — надо говорить о повторении...

В исполнительском искусстве все основано на повторении. Начнем с самых первых шагов: актер прочитал пьесу -- что ему хочется? Сыграть ту или иную роль,

424

воплотить ее, реализовать. Не значит ли это - повторить то, что написано автором?

Нет нужды, что это повторение не рабское, что актер невольно присоединяет к написанному (к замыслу автора) и свой жизненный опыт, и свою творческую фантазию, что он воплощает, дает жизнь тому, что написано мертвыми чернилами на мертвой бумаге. Но, по сути дела, тут главное — воспроизведение, т. е. повторение.

Другое дело, что будет стремиться воспроизвести и повторить актер? Один, задетый за живое большой философской идеей пьесы, а может быть, и вдохновленный ею, захочет воспроизвести (повторить) эту идею, сделать ее осязаемой, зажечь ею зрительный зал — актер-трибун...

Другой пленится личностью кого-нибудь из написанных персонажей, почувствует красоту, силу, глубину человеческой души какого-нибудь Гамлета, Горацио, Отелло и захочет воспроизвести его образ, его «Я», его содержание. Захочет взволноваться его страданиями, порадоваться его радостями, взбудоражить мозги их мыслями.

Третий захочет повторить (воспроизвести) какие-то мелочи, написанные автором эффектные сцены, красивые положения, смешные словечки...

Четвертый, получив толчок от автора, «вдохновленный» автором, сам придумает на репетициях много всяких интересных и занятых пополнений к написанному,

так называемых «штучек» и «трюков», он захочет их воспроизвести, повторять перед публикой.

Отчего же такая разница в импульсе?

Да все от того же, отчего существуют и три типа актеров

—

от разницы их психического склада, от глубины или поверхностности восприятия, от богатства или бедности их душевного содержания, от крупноты или мелкоты человеческой...

На вершине —

как факел, как маяк в ночи, как солнце в зените — стоит аффективное дарование.

Внизу —

как маленький фонарик, как минутная спичка — имитатор.

А в середине — спокойная, испытанная, безопасная, удобная электрическая лампочка нашего домашнего обихода — дарование эмоционально-волевое.

425

И все они могут быть актерами переживания, все доверяют себя непостоянности, непрочности жизни на сцене, все плавают по водам зыбкого моря творческой жизни на публике. Все мореплаватели...

Но так же как у мореплавателей: один пускается через океан, через полярную ночь, через бурные шквалы и тысячи смертельных опасностей бесстрашным исследователем, а другой — дальше чем верст на пять никогда от земли не отходит и всю жизнь развозит пассажиров из одного соседнего местечка в другое, а при первом хорошем ветре заворачивает в гавань и отправляется спать на мягкой перине...

Повторение как цель
и повторение как средство

Итак, повторение переживания (в данном случае творческого) возможно. Точное ли, неточное ли, но возможно... Может получиться, однако, такое впечатление: возможно, но неприятно, нежелательно, если уж и повторяем, то потому только, что нет другого выхода.

Если такое впечатление получилось, поспешим рассеять его: наоборот, — повторение необходимо, живительно, без повторения ничего не выйдет. Только путем повторения художник (к какому бы роду искусства он ни принадлежал) совершенствует свое произведение, как бы «оживляет» его по частям... Скажем, сегодня скульптор вылепил в общих чертах статую, завтра он приходит и дополняет ее. Проходит много дней такой работы, статуя готова, но, посмотрев на нее, на всю целиком, он видит в ней недостатки и выправляет их. Теперь, как будто бы все, но завтра, на свежие глаза, видны другие недочеты, послезавтра — еще... и так дальше... Чем выше художник, тем зорче его глаз, тем больше его требования, тем труднее ему успокоиться на результатах проделанного...

Так, путем бесконечных повторений, поисков и усовершенствований, проходит работа над всяким художественным произведением. Но, как только оно сдано, ра-

бота над ним волей-неволей прекращается, и художник-создатель уже больше не властен над своим детищем... Отчасти это и хорошо, что теми или иными средствами жизнь вырывает из рук художника его произведение, иначе он, в погоне за лучшим, может быть, никогда бы и не закончил его... Недаром существует пословица: «Лучшее

—
враг хорошего»... Бальзак хорошо сказал об этом в своем «Последнем шедевре»...

Однако, как ни хорошо, что жизнь вырывает произведение из рук художника, расставаясь с ним, он явно или тайно противится этому, ему не хочется расставаться со своим детищем, оно ему кажется еще несовершенным, слабым. Это может длиться десятки лет... и в конце концов он все-таки отдает его скрепя сердце в незаконченном виде...

То же самое и актер. Все так называемые «премьеры» принадлежат всегда к очень незаконченным и несовершенным произведениям. Чаще всего это наброски. Если исполнители этих премьер истинные художники, они так и смотрят на первый спектакль; они его будут доделывать потом, в дальнейшем, на свободе, когда исчезнет спешка горячего времени перед выпуском первого спектакля. И в этом отношении актер самый счастливый из всех художников: он может до грубовой доски усовершенствовать свое создание. Архитектор и видит в построенном здании кучу недостатков, а поди-ка исправь их, передвинь каменные тысячетонные глыбы! А актер... при желании можно в полчаса перестроить роль до полной неузнаваемости.

Однако очень многие зрители предпочитают попадать именно на премьеры... Говорят, что в первом спектакле больше свежести, что актеры играют с подъемом... Что весь облик спектакля более торжественный.

Вероятно, это так и есть... Только что же это значит, если вдуматься? Дальнейшие спектакли — без подъема, они тускнеют... В чем же дело? Актеры сдали экзаменационную премьеру и, вместо того чтобы идти дальше,

вживаться в детали, искать еще большую правду, удовлетворенные успехом — успокоились, «почили на лаврах» и стали повторять зады?.. Увы, — да! Дело обстоит именно так.

427

А рядом с этим, вот что мне рассказал один старик (в прошлом — один из «тузов» театрального мира): приблизительно в 90-х годах <XIX века> у нас в Москве гастролировал трагик Росси. Главное, в чем он выступал, была роль Яго в «Отелло». Играл он ее превосходно (и, судя по рассказам, аффективно). Вторая роль была — Иван Грозный (не помню, в какой пьесе). До своего первого выступления Росси готовил ее 5 лет.

После спектакля артист подошел к моему знакомому и спросил: «Ну, что, как? Мне особенно интересно знать ваше мнение, потому что вы — русский. Может быть, я чего-то не сумел понять в русском человеке? Будьте откровенны!» Ответ был приблизительно такой: «Нет, вы все поняли, все хорошо, только... Яго вы играете все-таки лучше...»

Росси весело расхохотался: «Ну а как же иначе? Ведь Ивана я играю всего только 153-й раз! Чего же вы хотите? Конечно, до Яго ему еще очень далеко!»

Таким образом, для актера-художника, который не может не добиваться совершенства, каждое повторение (т. е. каждая репетиция и каждый спектакль) есть прежде всего средство, при помощи которого он продвигается все дальше и дальше по пути к совершенству. И роль от спектакля к спектаклю растет, развивается и расцветает. Для ремесленника-актера наоборот: спектакль есть уже конечная цель. Она достигнута, и теперь остается только повторять то, что найдено. Почему? Может быть, потому, что он считает это уже совершенством... а может быть, по нерадению, по лени...

Результат этих повторений, от чего бы они ни были, неминуемо один и тот же: роль мертвеет, заштамповывается, спектакль тускнеет, расшатывается и требует ремонта. Не усовершенствования, а просто ремонта — починки.

Со стороны актеров такое, казалось бы, естественное требование — непрерывного совершенствования — часто

встречает, однако, категорический протест: «Послушайте, ну как это возможно?! Вы требуете, чтобы актер отда-

428

вал себя целиком, да еще чтобы усовершенствовал роль раз от разу. Как это делать? Когда это делать? Неужели вы не знаете театральной обстановки? Если спектакль пошел, так он идет обыкновенно подряд много раз. Да к тому же приходится играть без всякого перерыва день за днем. Разве можно день за днем отдавать всего себя целиком, после первых же двух спектаклей чувствуешь себя опустошенным, а вы хотите, чтобы он раз от разу был сильнее! Да, кроме того, вы не учитываете еще и то, что вечером мне играть, а утром я уже репетирую новую роль. При таких условиях не только не хватает ни времени, ни сил на то, чтобы продолжать разработку старой роли, а будет уже великим подвигом, если я сумею на спектакле более или менее толково повторить то, что найдено и "закреплено" на репетициях».

Что же на это можно ответить? Если какой-нибудь театр ставит актера в такие условия, то он — плохой театр. Очевидно, он не нуждается в художественном творчестве актера, а предпочитает довольствоваться примитивным и бездушным ремеслом. Только.

Дополнение

Точное и неточное повторение в опере
и в инструментальной музыке

Когда речь идет об актерском исполнении той или иной роли, тут понятен разговор про свободу, про импровизационность, про жизнь...

А можно ли разговаривать обо всем этом в вокальном и в инструментальном исполнении? Ведь там всё предписано: не только слова, а и музыка, и оттенки музыкальных фраз, и ритм этих слов — всё точно указано и расписано

в нотах!

Разве всё!..

А почему один пианист играет как машина, как пианола и хочется, чтобы он только поскорее закончил, а другой волнует, будоражит, уносит за собой наше воображение? Оба играют верно, ни один, ни другой не отступает

429

от нот. Но первый только выполняет точно написанное, выколачивает одни звуки, а второй взял музыкальную мысль композитора, проникся ею, как своей собственной, и через нее высказывает теперь свои чувства, свои мысли, свою волю.

Мне довелось слышать в своей жизни одного певца, который так сливался со всяким исполняемым им произведением, что получалось полное впечатление импровизационное™, он так проникался мыслью композитора, так осваивал ее, что казалось, что произведение только что рождается, творится им в момент исполнения... Все главное, все «грубо» зафиксированное, все «написанное в нотах» было на месте «как по нотам», ни к чему не придерешься, но такая масса неуловимых, неповторимых оттенков, всегда иных, что кажется неузнаваемым само произведение, каждый раз оно другое! Даже всем известная мелодия казалась и та, и не та... Она обогатилась, расширилась, она говорит о чем-то новом, глубоком, чем-то иным волнует наше сердце...

Опытные музыканты пробовали записывать эти тончайшие нюансы, но... это оказалось совершенно невыполнимым...

И вот, когда мне говорят о невозможности творческой импровизационное™ в опере и вообще в музыке, я всегда вспоминаю этого певца и жалею, что его уже нет, этого мага и чудадея...

Может быть, и из него можно было вынуть тот мотор, который давал волшебную жизнь самой захудалой песенке, может быть, можно было погасить его огонь и заставить петь «строго по нотам», не творя, не импровизируя... Но разве вы бы этого захотели?

А между тем не проделываем ли мы частенько с собой этой смертоубийственной операции? Не проделывают ли

это частенько и режиссеры, педагоги и воспитатели? «Терек» вздувается, пучится, начинает из берегов выходить, а мы, испуганные его дерзостью, самовольством, — хлоп! нашей грозной режиссерской дубинкой!

Актер смутился, актер испуган, под ним проваливается почва, и весь темперамент, вся сила, всё творчески индивидуальное — так и хлынет, уйдет в этот провал, в

430

эту дыру... А остаточки «Терека» скромно, тихо, робко поползут по указанному скучному руслу...

А ведь можно было бы и культивировать, поощрять, помогать этому «выступанию из берегов», в нем-то и есть главная сила искусства.

Инструменталисты и певцы могут сказать -- импровизировать и давать себе свободу можно только в том случае, когда техника артиста стоит на огромной высоте, когда для него нет ни в чем никаких трудностей. Конечно, так. Разве кто это отрицает? Не удастся проделать ни одной гимнастической или акробатической штуки гимнасту, если он не развит и не тренирован соответствующим образом, то же и в вокальном, то же и в инструментальном искусстве.

Но следует иметь в виду еще вот что. Убито творческое начало, убита вера в себя, убита дерзость и раскованность, необходимые для раскрытия интуиции. Можно быть высокоодаренным, носить в себе зерна гения, и все это может пролежать на дне души не признанным, нераскрытым, а еще хуже — истерто в порошок и пущено по ветру...

Все зависит от школы: верная или неверная.

О кажущейся абсолютности повторения

Немецкий оркестр в Ассероне. Все точно, все тютелька в тютельку, а такая скука —

бежать хочется.

Или точная музыкальная машина.

Тут нет импровизации. Потому что нет связи с вещью, нет жизни. Там, где жизнь, там импровизация и неточность. То есть как раз точность, но своя.

Сходятся такты, сходятся ноты, сходятся длительности нот, но неуловимый узорный рисунок между этими акцентами.

Как пел отец. Под оркестр, все, как написано, придраться не к чему, а не запишешь. До того неуловимо тонок ажурный рисунок его модуляций.

Можно ли переживание фиксировать?

В точном смысле этого слова нет, конечно.

431

Предположим, какой-нибудь человек или явление природы всегда возбуждают во мне одно и то же чувство. Но одно и то же ли?

Скажем, человек всегда вызывает во мне восхищение, но вчера он был здоров, силен и возбужден, и мне чудилась в нем уйма энергии, силы, которая пленяла, а сегодня он утомлен, и меня восхищает его сдержанность, мудрость...

Фиксировать можно не переживание, а... что? Причины его?

Преодоление технических затруднений заставляет повторять, заучивать, особенно в опере, но это относится к физиотехнике, и надо уметь не путать одно с другим.

Чтобы уметь танцевать аффективно в балете, надо достичь верха технического совершенства. То же и в пении. Говоря серьезно, то же и в драме.

Но какова разница в выучке всех деталей — аффективным, эмоционально-волевым и имитатором?

В природе всюду повторяемость: день, ночь, зима, весна, лето, осень.

Дерево растет, изменяется, но весна для него — весна, а осень — осень.

Только точного повторения нет в природе и быть не может.

Даже машина выпускает не абсолютно, во всей точности повторяющие друг друга вещи. Неуловимое изменение материала, температуры, атмосферного давления и многого, многого другого, — что только не влияет!

А на человека? На живой организм?

По первому разу

На правду, на верное «общение» актера обычно удается

наладить скоро. Он зажил, он по-живому воспринимает, т. е. органически и «по первому разу».

И сам удивлен и обрадован — чего больше, трудно сказать, вероятно, удивления — уж очень что-то новое, неизведанное и, кроме того, прохватывающее насквозь и дающее огромную волнующую и творческую силу.

432

Как будто бы дело сделано —
он на практике знает,
что надо и как надо.

Дальнейший ход дела, однако, показывает, что сделано очень мало, ничего не сделано. Как будто бы человек проделывает то же самое и видит и слышит, но того трепета жизни, какой был в первый раз — его нет. Все как будто бы то же, только «без трепета», без неожиданности, без той радости творчества, какая была в первый раз.

А ведь без этого — не жизнь, а только отблеск жизни, отражение от старого.

«Первый раз» —
это неперемное условие жизни. Ведь
всё у нас случается в «первый» и единственный, неповторимый
раз. Всё. Вплоть до каждодневного умывания,
одевания, не говоря обо всем прочем.

Как сделать, чтобы было «в первый раз»?

О, это совсем не трудно. Главное, надо отвлечь себя от воспоминаний и повторений первого или предыдущего раза. (Все, черт возьми, хочет быть повторенным! Вот беда. А у актера — особенно.)

Тут и «доживание», и «неперестройка», и «отпускание», и «пускание на слабые токи». Хотя бы что-то одно из этого арсенала — тогда присоединится и всё остальное. И впечатление будет сейчас, а не вчерашнее, т. е. «по первому разу».

Не в том ли сила и действенность «физической занятости» и «физических действий», что там всё, волей-неволей, «по первому разу»?

К аффективному актеру

...От него хотят, чтобы он повторил все движения, все действия тех чудовищ, которые вырвались из пучины, из глубин его подсознания, неожиданные никем и неизвестные ему самому, а он сам может только удивляться тому, что произошло с ним.

Вызвать именно этих же чудовищ он не в силах, а заставить их совершать те же движения уж совсем абсурд. Единственно, что он может, это — передразнить,

433

скопировать своими малыми силами их огромные, гигантские движения, их страшное хриплое дыхание и хруст их костей...

Он может попытаться вызвать других чудовищ, подобных этим, он может, вооруженный верной техникой, попадать им в глаз, или в нос, или в рот, бросая то острые стекла, то сладкие, то кислые, то горькие растения и соли, он может по-своему владеть и управлять ими, но это не значит обуздать и дрессировать чудовищ своего подсознания.

Такой актер может и повторять, но не детали. В его силах повторить только самое главное — идею, вершину идеи. Самую сущность, самое «Я» роли. В погоне за деталями он растеряет без остатка всё самое главное, потому что оно у него не состоит из деталей, а создает их.

Было <рассмотрено> несколько родов повторения по глубине и по объему. Теперь скажем о сортах повторения по времени.

1. При изучении.
2. При вживании (заучивании).
3. При исполнении (публичное, синтетическое).

К повторности:

Повторение нужно, прежде всего, и больше всего для создания и укрепления образа.

Повторение мизансцены или интонации механизмирует ее и уничтожает ее живость, повторение же образа укрепляет и оживляет его.

Нельзя гнаться за повторением внешних проявлений образа (кроме физической характеристики) — это безнадежно.

Каждый новый раз образ будет проявляться по-новому, но это-то и укрепит его. Это-то и вызовет жизнь его, бытие его, т. е. «я — есмь».

Обычно репетиции идут на укрепление «результатов»: мизансцен, приспособлений, интонации, т. е. на разрушение образа (если он появился), а надо бы наоборот: что-

434

бы они шли на образование и развитие живого образа, не связывающего себя обязательной мертвой формой.

В Художественном театре часто приходилось слышать, в особенности, обо всех больших актерах, — Москвине, Грибунине, Тарханове, Станиславском и других, что, когда они репетировали, получалось просто гениально, но когда дошло до спектакля, — все бледнеет и мертвеет.

Какая-то роковая ошибка! Роковая неправильность в работе.

Там они «искали», а тут уже «нашли». Но найти-то надо это состояние искания, а не последствия его.

В жизни-то мы все время ищем. Впрочем, пожалуй, не в этом дело, в жизни-то, ведь не творчество, а вот в чем: на репетициях искали и находили живого человека, и этот живой человек в процессе своей жизни, условно говоря, «находил» то или другое приспособление. И вот приспособление-то одно осталось, а жизнь ушла.

Волевая школа говорит о вживлении. Она говорит дело. Но на практике «вживление» происходит не в обстоятельства, а в этот кусок роли, пьесы.

Попытка фиксировать чувство и душевное состояние. А главное-то вжиться в обстоятельства, порождающие эту сцену. И обстоятельства-то мы в жизни берем полностью — т. е. с их точностью и их неточностью, «сюр-призностью».

О забывании будущего

Кстати сказать (довольно-таки сногшибательная мысль), если «правда», так никогда не знаешь, что предстоит в будущем.

Ведь в жизни-то именно так. Разве мы знаем будущее?

Еще того лучше, иногда мы его и знаем (предчувствие), но отмахиваемся и живем только настоящим. А, вернее, и настоящим не живем, а только прошлым.

435

Если же актер знает будущее своей роли так, что оно ему мешает, это значит, что «правды» у него нет.

В состоянии «правды» входит вытеснение будущего.

Знание пьесы —
ощущение ошибочное. Надо знать все
«о себе», а не о «нем». Это знание приобретается постепенно
и планомерно (задним ходом). Что же касается «не
знания», оно достигается увлеченностью фактом настоящего
момента.

Известно только немного, и то в общих чертах.

Глава
16

КНИГА ОБ АКТЕРСКИХ «БОЛЕЗНЯХ»

И ОШИБКАХ, ПОРОЖДЕННЫХ

ЗРИТЕЛЬНЫМ
ЗАЛОМ,
ПЛОХОЙ
ШКОЛОЙ

И ДУРНЫМ
ПРИМЕРОМ

Книга — не эпизодическая, а прямое продолжение 1-й и
2-й. Уже с отрывков начинаются все эти ошибки и «болезни
».

Написать книгу об обычных вульгарных ошибках актеров
(что-то вроде «Семь смертных грехов»).

1. Кулаки.

2. Неотпускание, держание чувств.

3. Перестройка.
4. Недоживание.
5. Подача.
6. Отсутствие мышления.
7. Для публики, а не для партнера.
8. Играть слова, играть образ, играть чувство.
9. Торопливость во всех ее видах (недооживание, скороговорка).
10. Рассудочность (т. е. не «дурак»).

Сюда же, вероятно, придется отнести ошибки, порождаемые «системой Станиславского». Задача, внимание и проч., вообще, «активность».

Тема для одной из ближайших книг

Надо написать об обычных общепринятых ошибках актеров и чтецов.

1. Стояние на передней ноге.
2. Кивание подбородком.
3. Сжатые кулаки (вообще мышцы).
4. Подача (а не восприятие).

437

5. Встряхивание головой на героических фразах.
6. Иллюстративное рисование куска: бодрость тона, грусть тона, лиричность и т. д.
7. Говорят, а не видят.
8. Кому говорят?
9. Участвует ли лично?
10. Жалуются — жалеют себя.
11. Чтение стихов (отчего ритм и пафос?).
12. Нужно ли в рассказе играть за каждого персонажа и, особенно, «читать за автора», а не говорить от лица рассказчика?
13. Причина монотона («наступайте себе на хвост» и, главное, «неотпускание»).
14. Я уже понял и хочу отвечать, а у актера (партнера) еще слова. Я жду — охлаждаюсь. То же с движением. Остановил себя — охладился. А можно остановить и накапливать (запруда).
- 15а. Говорят, а не понимают.
- 15б.
Раньше под запал, под первым впечатлением — выходило, а теперь — потерял: было построено верно, а теперь строю иначе.
16. Игра чувства (без мысли).
17. Пробалтывание слов «под влиянием сильного чувства» (Остужев и Синельников). Чувство при этом всегда ложное.
18. Отсутствие «сквозного действия».

19. Ну, а зачем всю эту вещь он читает? Что лично ему нужно? «Здорово» прочитать? Чтобы аплодировали?

20. Неверное восприятие сцены или куска.

21. Почему пробалтываются некоторые слова? Потому, что за ними нет ничего.

22. Игра отдельных слов.

23. Игра легкомысленности, печали, легкости прямыми путями, а надо от обратного.

24. Начало. Начало не делать, как нечто совершенно новое. Начало есть переход.

Есть одно -- то, что есть. Прибавляются новые обстоятельства и в том, что есть, происходят некоторые изменения. Только и всего. Это особенно важно в книгу — об ошибках чтецов.

438

Словом, начинать нужно всегда с того, что есть сейчас, и отдаваться этому.

К началу

Чаще всего начинать надо с пустоты. Отпустил. Пустота. Выходи на сцену. А там само заговорится и задеиствуется.

25. Одна из ошибок — «перестройка».

Сознательная перестройка себя. Актер в одном состоянии, но по его мнению в следующем куске он должен быть в другом состоянии, и вот он сознательно перестраивает себя, насилует.

А надобности в этом нет решительно никакой. Перестройка, если она нужна, произойдет сама собой. И не по шаблону (потому что сознательно взять чувство можно

только шаблонное, не индивидуальное, не конкретное), а исходя из данных обстоятельств и данного состояния, из данной личности, да еще в данных сложных, сегодняшних жизненных условиях.

Вред от «кусков» и «ритма»

Перестройку порождают два приема: куски и ритм (или, как все думают, темп). Разбил на куски: здесь одно, здесь — другое. Только сделал один кусок (надо бы дожить его, но), необходимо начинать другой. Для этого - перестраиваешься.

Ритм. Сцена велась верно, горячо; от горячности чувство заставляет молчать, но режиссер кричит: «Ритм! Темп! Не делать пауз!» Приходится ломать себя и гнать вскачь по словам.

26. Об «отпускании».

Это, конечно, последствие волевой школы. Заключается ошибка вот в чем. Актер все время держит себя в «состоянии», или «в задаче», или в чем там

439

хотите, и не отпускает себя ни на секунду. Судаков на репетициях все время кричит: «Пульс! Пульс!» Другие кричат: «Ритм! Ритм!» В общем, все ведут к тому, чтобы актер ни на секунду не прекращал какого-то воздействия на себя.

А ведь в жизни-то у нас как раз наоборот. Мы скажем, что нам надо, или сделаем, или подумаем и... отпускаем себя. Даем себе передышать. Это не состояние пустоты, это продолжение работы — у нас (или в нас) додумывается, дочувствуется, что мы только что думали, или чувствовали, или сказали.

Если же мы ждем ответа на свой вопрос, так и то не ждем, а у нас ждется.

Это неотпускание того же происхождения, как и «перестройка» (когда актер сознательно себя перестраивает: выключается из того состояния, в каком он есть, и перестраивается для нового куска). Все это — почтенная «сознательность», «активность», «действенность»...

Они, пожалуй, и нужны... когда актер спит или ничего не понимает, как нужен рычаг, чтобы сдвинуть колесо. Но когда оно пошло, то рычаг (или кнут) будет так мешать, что всё дело испортит.

Прежде всего, это неотпускание себя — состояние ненормальное, противоестественное. Поэтому — фальшивое, актер не может быть в нем живым, он утомляет, надоедает.

Как будто бы все у него верно, придраться не к чему, а — не то! Не то, потому что все сделано и ничего не делается.

Потом, когда роль обыграется, т. е., говоря проще, он начнет небрежничать и перестанет стараться, держать «пульс», «ритм» и проч., он начнет попадать и на правду. Тогда будут говорить: он разыгрался. А дело в том, что он отказался от самого главного и самого основного, что

от него требовали (или он сам от себя требовал), и дал свободу своей природе и своим инстинктам. И теперь (когда он «разыгрался») он не «гонит темп», а его не скучно смотреть, потому что он не пустой, естественный, понятный. Поэтому интересный и убедительный.

440

К отпусканию

Прием «отпускания» может не получиться, если не знать продолжения его.

Сказал. Отпустил. Пустота (что-то в тебе доживается). И вдруг, без всякой предварительной мысли, вдруг делается невольный вздох и... говорится фраза!

Только говоря ее, я понимаю смысл этой фразы. Как ни странно, но это так. Так именно у нас происходит и в жизни. Дело совсем не обстоит так, чтобы мы сначала подумали, что и как скажем, а потом уже сказали, — совсем наоборот: слова идут впереди мысли.

Не зная этого, попав в «пустоту», будешь ждать, что вот, должна придти мысль... вот, придет... а она не приходит, и не придет, и не должна придти, потому что в жизни у нас делается не так.

Это большой секрет. Тем больший секрет, что он невероятно прост. Прост до невыразимости.

27. О видении.

Нужно ли видеть всё, во всех деталях? Конечно, нет. Надо так, как в жизни. А в жизни видим только кое-что от предмета или факта. Это зависит от многого: от типа восприятия, от отношения к предмету и проч., и проч.

28. Как работать для вхождения в обстоятельства? Не «он», а «я».

29. Слишком много внимания партнеру.

30. Слишком много внимания себе.

31. Верность толкования вещи, без конфликта с автором.
У Таирова 90 процентов ошибок в том, что он неверно толкует сцену.

32. Слишком поверхностно.

33. Слишком глубоко.

34. Все мысли главные. Главных есть 2—3 мысли. Остальные только подсобные.

35. О значении внушения. О подготовке к спектаклю.
О погружении в подсознание.

36. О конкретности.

Ключ Катерины, череп Йорика, шлем Иоанном.
Конкретность
(бытоватость и физичность) воображаемого.

441

Конкретность даст и отпускание. Там, где не отпускается, там всегда не конкретно. Где ищут чувство — тоже не конкретно.

К книге об ошибках актеров

Есть «выразительное» чтение, а есть «художественное» чтение, «живое слово».

Большинство чтецов пользуются «выразительным» и его называют художественным. Но это не так. В лучшем случае это самообман.

Так же и игра актера — у представляльщиков — выразительная. И только у переживальщиков может быть названа художественной.

В этом разделе и ошибки могут быть против выразительности, а также и против художественности — против переживания.

В книгу об ошибках

у каждой вещи (чтецов) — свой стиль, своя атмосфера, свое настроение.

Многие же, всё

—

в одной манере, в одном «я», как Аксенов, например.

В послесловие

Как бы ни была написана книга, все равно, руководством она может послужить только для очень немногих. Для единиц, для людей очень ищущих, очень чутких и тонких. Остальные попробуют очень грубо и, конечно, ничего хорошего не достигнут. И скажут: «Метод плохой, ничего по нему не выходит. ("Мартышка и очки"!)

Если

у автора что и выходило, так он действовал своим внушением, заразил собою и вообще обманывался, вроде

Станиславского. Что автор пишет о Станиславском, — то же и с ним, — пишет одно, а делает незаметно для себя совершенно другое. А думает, что достигает новыми, вновь открытыми путями».

442

Словом, произойдет то же, что и с Дюбуа. Он достигал огромных результатов, применяя свою психотерапию к больным. Но до тех пор, пока он говорил о своем методе отрывочно и в журнальных статьях и не выпускал своей полной книги, — получал сотни писем, и в них было одно и то же: «Я применял ваш метод и ничего не выходит. Очевидно, ваш успех не в методе, а в вашем личном обаянии и в умении внушить больному».

Метод Дюбуа заключается в разумном убеждении пациента. Большинство психоневрозов, с его точки зрения, возникают из-за того, что невротик плохо мыслит. Останавливается на второстепенных вещах, раздувает их, а главное пропускает. И Дюбуа, ничего не выдумывая, указывает пациенту на это главное, и этим приводит к равновесию его слабые, пошатнувшиеся мозги — вредные идеи, страхи, ожидания пропадают и больной, под влиянием своего же направленного мышления, выздоравливает.

Так вот, большинство врачей, пытавшихся применить этот метод «разумного убеждения», потерпели неудачу и, конечно, всё приписали несовершенству метода.

А в чем дело? Только в том, что для применения этого метода, нужна тонкость и хорошая голова. И то и другое встречается редко. Разумно убеждать дано далеко не всякому. Просто потому, что разума-то у самого мало. Немногим больше, чем у самого больного.

То же самое может получиться и с моей книгой. Начнут применять и напорются сразу на свою собственную... прямолинейность.

Синтез вместо анализа.

Еще о разности
методики у меня и Станиславского

Преподавание и воспитание актера в Художественном театре начинается вот с чего: актеру говорят так: «Ты, мой милый, в сущности — дурак и невежда. Ты ничего не умеешь, все у тебя неверно. Ни сидеть, ни стоять, ни говорить, ни смотреть, ни слушать — ты ничего не умеешь. Поэтому давай учиться с самого начала, как дети - и ходить, и говорить, и понимать...»

443

Актера убеждают, и он в полной уверенности, что теперь его выучат всему очень верно и очень скоро. Он отказывается от своего самого главного: от непосредственного чутья, от размаха и дерзости творчества.

Я поступаю совершенно наоборот. Я говорю: на сцене ходят, сидят, слушают, смотрят, говорят, понимают друг друга. Этому мне учить вас нечего. Вам сколько лет? 35? Ну вот, в продолжение этих 35 лет ежедневно часов по 15 вы практикуетесь именно в этом, да и во сне, и в своем воображении, в фантазии вы проделываете то же самое. Чему же тут вас учить? На сцене ведь все то же самое, только там есть публика, есть наблюдатели. Надо попробовать проделывать все, что вам нужно, так, чтобы ничто не отвлекало вас, и всё.

Возьмем что-нибудь. Например, вы встанете, откроете окно и скажете: «Прекрасная погода». Повторите, что вам нужно? «Я встану, подойду к окну, открою его и скажу — прекрасная погода!»

«Начинайте». Ученик встает и идет. «Постойте, зачем вы принудили себя встать? Ведь вам еще не хотелось? Вам самому захочется, вас потянет встать. Тогда не мешайте себе и встаньте». И т. д.

Словом, рассыпающееся, разлагающееся на свои составные части общее самочувствие я пытаюсь собрать, склеить и вырастить еще больше друг в друга.

Но лучше не склеивать уже раскочившееся, а ловить момент, когда только начинается отхождение одного от другого, а разрыва еще нет. Тут остановить, или даже не останавливать, а на ходу подсказать: не торопитесь... не вмешивайтесь... пускайте себя... Да, да! Так, так!.. Верно... и т. д.

Другими словами: начинает рассыпаться, а вы опять вставляете на место и укрепляете на ходу, и подталкиваете.

Большинство ошибок в изобретении приемов душевной техники <в «системе Станиславского». — Ред.> заключаются

в том, что они вертятся очень далеко от истоков.

Они как будто бы и верны, но как мера воспитательная глубоко ошибочны.

Если они некоторым и помогают, это ровно ничего не значит. Значит только то, что они случайно организуют,

444

может быть, уже готовые, но не сорганизованные качества или инстинкты.

А главная их ошибка в том, что они — «феноменологическая абстракция», измышления любящих пофилософствовать людей.

Что дают
наши этюды!

Заключительный обзор (в этих упражнениях есть всё)

(к «послесловию»)

Перед практической частью моей «интуитивной» системы просится вступление о теперешней стесненности актера рамками режиссера, волевой системы (по крайней мере как она проводится на практике, а не мыслителя в идеале).

В «интуитивной» есть элемент импровизации, в этом одно из существенных ее отличий. Здесь не худо перечитать Эрберга об актерах и импровизаторах.

Только импровизация идет не по внешнему пути фактов, а по самой тонкой линии творчества и прощупывания своей правды, своей силы и темперамента.

Есть импровизация внешняя, а то, что предлагаю я, — импровизация внутренняя. Текст дан, дано и движение, и мизансцены. Остальное —

свободно, т. е. то, что и нужно
больше всего в театре.

А проще, в двух словах: везде результат (значит, насилие),
а у меня —
процесс (т. е. природа и жизнь).

ПОСЛЕДНЯЯ ГЛАВА

(ПОСЛЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВ).

РАЗДВОЕНИЕ СОЗНАНИЯ

В самых маленьких (этюдах), как и в самых больших — всё.

1. Задание себе.
2. Период «пустоты».
3. Вступление в новую жизнь.

Тут есть главное актерское обстоятельство — публика.

Что это? В деле актера — раздвоение сознания. Этому раздвоению надо учить с самых первых шагов. Это раздвоение на публике, это раздвоение в классе, оно же и дома, когда фактически никого нет, но есть публика воображаемая.

Тут есть стесненность, которая не стесняет, а вдохновляет и толкает на творчество.

Сначала эта стесненность маленькая — слова. От слов, от партнера и от своего состояния рождаются воображаемые обстоятельства, я даю им завладеть мною. Под маской воображаемых обстоятельств я говорю волнующее меня личное. Под маской я освобождаюсь от тормозов. Чему способствует и умелое вмешательство педагога.

Потом вся стесненность идет от автора, от задания, но к тому времени всякое предлагаемое стеснение мгновенно окутывается и пронизывается действенной фантазией и становится толчком, а не цепями.

Тут есть жизнь со всеми ее неожиданностями (цитата из Л. Н. Толстого).

А также со всеми «я», «сквозным действием», «задачами», «объектами», «внутренними и внешними линиями», «общением», «вниманием», «логикой чувств», «оценкой» и вообще со всем тем выдуманым, не существующим фактически в жизни арсеналом «элементов», который свидетельствует об остроумии (выдумщика) псевдопсихолога и о бессилии художника-педагога. Вся эта «феномено-

446

логическая абстракция» (феномены, существующие только в абстракции) — рабочая гипотеза, горе-гипотеза.

Во всех этих маленьких описанных упражнениях есть в миниатюре всё, что составляет основу верного творческого процесса актера на сцене.

Всё, начиная с перехода из своего личного наблюдательского состояния в состояние человека, находящегося в новых воображаемых обстоятельствах, и кончая таким погружением в них, что от своих личных привычек и от своих механизмов не останется и следа.

Не только в этих маленьких упражнениях есть всё, но есть всё с самого первого урока.

Главный принцип метода

Начать так: на сцене нужно жить в обстоятельствах, данных пьесой. Значит, надо научить жить, научить проявлять то, что мы умеем в жизни.

Если бы речь шла о том, как танцевать, т. е. совершать искусственные условные движения, то, конечно, здесь нужна была бы только выучка, а ведь речь идет о жизни, об обычной жизни, в которой всё природа...

Ты ходить умеешь? Умею. А по одной половице пройдешь? Пройду. Сделай. Вот и прошел. Хорошо. А теперь пройди по бревну. Труднее, приходится следить за равновесием, все-таки прошел, вот. Хорошо. А теперь по тонкому бревнышку. Ну, это уже акробатика, канатоходство. А все-таки раз, два соскочил, а в общем добрался до конца. Положим. А теперь и по канату. Ну, это я не умею, этому надо учиться. А что же тут учиться? Лекции, что ли, тебе слушать? Влезай, да и пробуй.

Прежде всего, природа. Есть свои природные инстинкты, их и надо развивать. Как? Практикой. А учитель только может подбадривать да поддерживать рукой («за пуговицу бюстгальтера»), чтобы человек не упал да чтобы знал, что его в нужную минуту поддержат.

«Ходить по сцене» —
это ходить по канату.

447

«Задача» — это способ пробежать по канату, не видя его.

А не лучше ли видеть и уметь не падать?

Так же, как нет «задачи», «оценки», и проч., нет ведь и «не торопливости», нет и «пускания»?

В нас есть процессы уже идущие. Им мы можем мешать или помогать.

Есть процессы, которые мы хотели бы еще только вызвать. Объект, задача, действие — их еще нет ведь, их надо вызвать.

«Пустить» — это почти всегда подтолкнуть.

Задавание — внушение

Допустим, что (задавание) замечательная и практичная вещь, что пользоваться им необходимо...

Но, если взглядеться, получается что-то чересчур его много.

Первое — актер задает себе текст.

Второе — педагог, путем «подсказа»: «Так, так, не торопитесь» и проч. ни на секунду не оставляет актера...

И третье — этюд кончился, и тут преподаватель делает свои замечания, советы...

Получается непрерывное внушение. Какое тут творчество? Это насилие, гипноз.

Гипноза тут, как раньше было указано, нет никакого, а внушение, действительно, есть. И внушение, можно сказать, неотступное.

Внушение трех совершенно разных родов.

Первый этап. Актер сам задает себе задание или, если хотите, внушение.

Второй этап. В результате этого задания — внушения, у него начинаются художественно-творческие проявления. Ни опыта, ни смелости пускать себя на них у него еще нет, и тут преподаватель берет его, неопытного, как малого ребенка «за ручку», и ведет его шаг за шагом. Этот вид внушения можно назвать поощрительным и страхующим.

448

Третий этап. Пересмотр проделанного этюда, подведение итогов, отметка идущего раз от разу роста и поощрения на дальнейшее. Этот просмотр — внушение и со стороны преподавателя, и со стороны самого ученика.

Все три — внушение, и все три — совершенно разные; и все три имеют своей целью выработать, в конце концов, одно — самостоятельную технику творчества во всем его объеме.

Для того чтобы осуществить эту последнюю цель — самостоятельное творчество в полном объеме, преподаватель время от времени выпускает «ручку ребенка»-ученика, и тот делает несколько шагов вполне самостоятельно.

Это выпускание «ручки» делается все чаще и чаще, все на дольше и на дольше, и через некоторое время поддержка «подсказа» делается совершенно не нужной.

Таким образом, опасность потерять свою волю и превратиться в подчиненное и безличное существо — только кажущееся. Наоборот, это прямой и неуклонный путь к выработке своей силы, своей воли и своей индивидуальности.

Кроме того, надо иметь в виду, что внушение все равно подстерегает нас всегда, везде и всюду.

Ваш приятель, встретив вас, считает своим долгом сообщить

вам, что вы похудели и выглядите утомленным, —
не больны ли вы? И вы и в самом деле начинаете чувствовать
недомогание и слабость.

Прозорливый врач усматривает у вас серьезные нелады
в сердце, —
и вы начинаете задыхаться при ходьбе
и при гимнастике...

Ваш недоброжелатель начинает нахвалять актера,
игравшего те же роли, что и вы, и вы делаете заключение:
очевидно, я все-таки слабый актер.

Публика, захваченная вашей подлинной и серьезной
игрой, молчит и мало аплодирует, даже потом, когда закрылся
занавес... А крикуну и штамповщику, какому-
нибудь А или Б, вопит «бис»! И вы думаете: а может
быть, так играть и надо? Может быть, он прав?

В комедийном месте кто-то из зрителей засмеялся, т. е.
так же, как преподаватель в «подсказе», сказал вам: «Так,
так! Хорошо! Верно!», и вы ободрились, смелее даете ход

своей свободе и творческим проявлениям... В зрительном зале шум и кашель, а у вас беспокойные мысли: должно быть, играю плохо, скучно...

И так дальше, без конца и перерыва.

Если внушение (все равно — полезное или вредное) подстерегает нас всюду за каждым углом и каждую минуту и если мы так подчинены ему, не лучше ли вместо того, чтобы играть такую жалкую и пассивную роль в отношении всякого постороннего влияния — не лучше ли взять в свои руки и, овладев техникой задавания, сделаться самому своим собственным хозяином и повелителем?

Может быть, к послесловию

Один из верных и «глубокомысленных» упреков, какие делали Станиславскому тупые и невежественные интеллигенты (один из самых безнадежных видов тупиц): так как при помощи системы молено научить каждого человека маленькой «простоте», то этим самым он уничтожает необходимость и ценность таланта. Раньше нужны были таланты, а теперь... очевидно, можно обойтись и без них.

Какие жалкие рассуждения! Искусство заключается не в «маленькой простоте». Маленькая простота — это грамотность, и только.

Учат рисовать чуть ли не всех людей в школе, от этого искусство живописи не падает. От этого только пробудятся лишние десятки дарований.

Читать и писать теперь учат всех, разве от этого непременно произойдет падение литературы?

Грамота остается грамотой, а искусство — искусством.

Кстати, следует сказать, что по системе Станиславского, как ее знали и знают в публике и театрах (кроме двух-трех человек, которые знают ее по-настоящему), даже и грамоте верного самочувствия не научишь. Скорее, наоборот, убьешь, если что и было.

Моим способом, действительно, каждого можно научить играть. Будет «правда» и даже следы искусства, поскольку

450

ку в каждом случае будет творчество. Но это еще не искусство. Все в гимназии писали сочинения, все пишут письма. Но ведь это еще не литература!

Для литературы необходимо специальное дарование, так и для того, чтобы создать крупное искусство актера, нужно дарование.

А верная школа, или там «система», может ускорить развитие дарования, может вскрыть талант. Неверная школа — убьет дарование.

Что и проделывала всегда «система Станиславского». Особенно же в руках его телохранителей.

Вырывающиеся произвольные движения, это та «паутинка», за которую можно вытянуть всю свободу и произвольность

.

Человек, хорошо усвоивший себе всю эту (нашу) технику, еще не будет, конечно, законченным артистом, это только грамота.

Высшая техника — техника аффекта. Она еще не известна так, как становится известна моя «грамота», и ей не грозит еще пока катастрофическое искажение, поэтому я могу не спешить, не комкать и написать о ней позднее, не торопясь, более обстоятельно и толково.

Можно ли и нужно ли сочетать «систему» с моими установками и приемами

Изучавшие раньше «систему» и привыкшие к ней, обыкновенно,

познакомившись поверхностно с моими приемами, говорят: «Надо соединить одно с другим, и будет хорошо. Как же можно отбрасывать те замечательные приемы, которые со мной лее лично делали чудеса?! Вот я помню, как вы первый раз вызывали меня на упражнение, лет 15 тому назад, вы сказали: "Подойдите к шкафу, откройте его, возьмите какую-нибудь книгу, полистайте ее, положите обратно и сядьте на место". С большим смущением я встал, пошел... взял книгу... полистал, сел на место и чувствовал себя прескверно. Тогда вы, ничего не исправ-

451

ляя, предложили другое: "Пойдите опять к шкафу, возьмите опять эту книгу, откройте 132 страницу, прочтите 15-ю строчку снизу, запомните ее. Положите книгу обратно в шкаф, подойдите сюда и скажите нам, что написано на 15-й строке снизу, на 132 странице книги".

Я пошел и так боялся, что вы меня будете проверять, что со всей серьезностью отнесся к делу, нашел страницу, строчку, запомнил все, возвратился к вам и сказал, что там написано. При этом у меня было такое замечательное самочувствие, что лучшего и желать нечего. А добыто оно таким простым путем, зачем же я буду отказываться от этого пути?»

Как будто бы ведь и верно?

Совсем не верно!

Тут ты делаешь, потому что это тебе сказали со стороны, а надо, чтобы потребность то или другое сделать у тебя возникала сама собой.

По сравнению с первым, никуда не годным самочувствием «без задачи», второе самочувствие «с задачей» ты считаешь верным и замечательным, а по сравнению с настоящим, живым самочувствием, это самочувствие насильное, фальшивое и уже никак не творчество.

Начать с того, что в жизни мы никогда не сознаем, что мы исполняем ту или иную «задачу», что хотим того или другого.

В послесловие

Обращение к тем, которые будут все истолковывать на свой лад. Привести в пример Станиславского. Будто бы он говорил о творчестве, а выудили оттуда только упражнение на внимание, да волевою сторону (куски, задачи), хоть он в предисловии и обращал внимание на XVI отдел.

К послесловию

Конечно, я не сказал самого главного — высшего, к чему

стремится каждый художник в своих мечтах. Но это не

452

здесь. Сначала надо дать азбуку, грамматику. Надо научить сохранять равновесие, а потом уж говорить и о высшей технике — «втором пороге».

Где-то, может быть, в предисловии, написать о том, что как бы хорошо ни удалось описать, как бы ни ясно было все изложено, непременно (!) найдутся люди, и не один, а тысячи, которые будут делать все то же, что они делали до прочтения книги, только подтверждая ссылками на книгу.

А так как они режиссеры и педагоги, т. е. начальство, то бороться с ними нет никакой возможности.

Я не сторонник интеллектуально-волевой системы Станиславского, но то употребление, какое сделали из нее всякие невежды — не поддается описанию. Они говорят как будто бы и верно, но когда начинают делать, то так коверкают актера, что он не в состоянии ни думать, ни чувствовать, ни дышать. И все это подтверждается цитатами и ссылками.

Станиславский за месяц до сдачи своей книги в печать очень сомневался: сдавать или нет? «Чувствую, что книга может принести больше вреда, чем пользы. Пользу она принесет тем, кто знает сущность системы, она будет напоминать о забытом и уточнять неясное и еще не усвоенное. Но тем, кто ничего не знает... она только даст оружие для защиты собственной бездарности».

Выход из этого положения он видел в том, что создаст кучку людей, которые сумеют верно прочесть эту его книгу.

Но кучки этой он не создал — умер. Книга плодит невежд, а неверности книги сбивают с толку даже и тех, кто кое-что все-таки понимает и хочет понять.

Вероятно, и в моей книге будут и неточности, и неверности, и неполнота...

Один из признаков того, что человек пошел не по своему пути, это то, что он скоро сдает свои позиции, снижает идеал.

453

Это значит, что притяжение к искусству было не подлинное, а было только увлечение, пустые дутые восторги: ах, я бы полетел, как орел! Мне здесь тесно!

Просто было очередное бегство от трудностей жизни и работы.

К идеалу

Существует справедливое мнение, что не было бы Рафаэля, если бы не было до этого предшественников, не было бы Мочалова и Ермоловой, если бы не было предшественников — вольных и невольных учителей.

Как будто бы и так. Но от предшественников переходит потомству далеко не все.

Был Рафаэль, но почему же Сикстинская мадонна до сих пор не превзойдена? Прошло более 500 лет, а мы только смотрим да ахаем, глядя на этого предшественника.

Был Мочалов, было бельканто, а играют скверно, а поют гадко, а рисуют беспомощно.

Был Художественный театр со Станиславским и Немировичем во главе, а разве после этого все театры поднялись на ту высоту, какой достиг Художественный театр?

Нет. И не только все мастера, а сам-то Художественный театр стал никуда не годен по сравнению с тем, что он был в начале.

Кое-что от предшественников остается и передается, но лишь кое-что, вне времени и пространства.

Вы скажете: гений, одаренность. Нет. Идеал. Требовательность.

Не зря же эти взлеты бывают периодами. Само время как-то становится выше бывшего до него. А за этим периодом следует, как по закону — падение.

Ведь и у Рафаэля, и у Достоевского с Толстым, у бельканто

—
были свои требования и своя техника. Потом
требования падают, и техника исчезает.

Предшественники передают только то, что можно взять
механически или умом.

Художественный театр много сделал для режиссерской
постановочной работы, и после него теперь трудно себе
представить театр без режиссера и спектакль без «поста-

454

новки». А у актеров — роль без анализа. Не искание
художественной правды и красоты — оно выветрилось,
оно не передается, оно не очень, оказывается, нужно\
Да! Как это ни странно...

Грубая грамота, грубый покррой передаются, но главное,
что и создало эту грамоту, —
оно не попадает в поле
внимания большинства последующих поколений. И теряется
бесследно...

Казалось бы, после Рафаэля уж нельзя писать плохо.
А... вот, пишут... да еще как плохо. А их превозносят за
это! Рафаэль и сотой доли их почета не испытал. Ему и
не снился их почет, их слава, их возвышение...

Не только Художественный театр, а и всякая молодая
студия в начале своей деятельности поражает художественностью
и цельностью своих спектаклей. «Сверчок на
печи», «Зеленое кольцо», а дальше, хоть, может быть, и
более театральное, но уже без должной «атмосферы», без
первого огня.

И тут решает дело не только руководство (Сулержец-
кий, Мчеделов), а просто остывание, успокоенность: достигли,
и слава Богу. Нечего дальше надсаживаться и
рвать себя на куски!

Сотни тысяч портретов всяких девушек и женщин рисовали
живописцы, а где такие, как Лиза Джоконда? Где
портреты, подобные портретам Рембрандта?

Людей, мажущих полотно красками, немало, но достигающих пределов искусства — единицы. А проявляющих высокое художественное дарование — единицы из единиц.

То же и в других искусствах.

По которым же из них равняться? Едва ли тут могут быть сомнения. Выбор ясен — только по высшим проявлениям мастерства, а уж никак не по низшим. Сползти вниз — всегда успеем.

Предисловие Лесажа к «Жиль Блазу»:
Сказочка. Два студента шли из Пенафиеля в Саламанку. Устали. Дошли до источника, попили. Увидели

455

каменную плиту с истертой рогатым скотом, ходившим на водопой к источнику, надписью. Обмыли ее и увидели надпись: «Здесь погребена душа лиценциата Педро Гарсиа».

Один посмеялся (сангвиник?): «Как может быть погребена душа? Чудак человек и т. д.» И пошел дальше.

Другой был более рассудителен и подумал: здесь какая-то тайна. И когда тот ушел, подкопал ножом плиту, поднял ее и нашел там кожаный кошелек с запиской на латинском языке: «У тебя хватило ума, чтобы разгадать смысл надписи, а потому будь моим наследником! Деньги, быть может, пойдут тебе впрок лучше, чем мне».

Студент положил плиту на старое место, взял душу лиценциата и пошел в Саламанку.

Каждый из вас, читатель, уподобится одному из этих студентов по прочтении этой книги.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Главы 5-й книги Н. В. Демидова «Теория и психология творчества актера аффективного типа» (см. дополнительную книгу т. 3, в печати).

2. Источник цитаты установить не удастся. Возможно, это стенограмма лекций С. М. Эйзенштейна для студийцев Пролеткульта, где он работал в начале 1920-х годов. См. также примеч. 5 к книге «Искусство актера в его настоящем и будущем» (Т. 1).

3. См. соответствующие главы 5-й книги Н. Демидова (Дополнительная книга к т. 3).

4. Глава 5-й книги Н. Демидова.

5. Белинский, В. Г. Гамлет, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета // Собр. соч.: В 3-х т. М., 1948. Т. 1. С. 367.

6. Там же. С. 378.

7. «Моисей» (1515-1516), «Давид» (1501-1504) —
скульптуры
Микеланджело.

8. Глава в 5-й книги П. Демидова. (Дополнительная книга
т. 3).

9. «Мона Лиза (Джоконда)» —
портрет работы Леонардо
да Винчи. «Сикстинская мадонна» —
картина Рафаэля.

10. См. главу «Автоматизмы» в 5-й книге Н. Демидова.

11. Из Франсиско д'Оланда: «Четыре беседы о живописи в
городе Риме в 1538—1539 гг., составленные в 1548 г. и
изданные Иоахимом де Васконгелос». См.: Ромен Рол-
лан. Жизнь Микеланджело. Пер. М. Кузмина // Рол-
лан, Р. Собр. соч. Т. XIV. Героические жизни: Бетховен.
Микеланджело. Толстой. Л., 1933. С. 151-152. Демидов
цитирует не вполне точно.

12. Имеются в виду К. С. Станиславский и молодой тогда
Б. Н. Ливанов.

13. Записки А. О. Смирновой (Северный вестник.
1895. Т. 1.

С. 311).

457

14. Щепкина-Куперник, Т. Ермолова. М., 1983. С. 118.

15. Леонидов, Л. М. Прошлое и настоящее (воспоминания)

Леонид Миронович Леонидов. Воспоминания, статьи, беседы, переписка, записные книжки. М., 1960. С. 125.

16. Павлов, И. П. Письмо к молодежи // Павлов, И. П. Избранные произведения. М., 1961. С. 50.

17. Москва. Театр им. Пушкина (бывш. Камерный театр). Один из спектаклей — «Старик» М. Горького, второй — неизвестный.

18. «Пара актеров» — Аркашка Счастливец и Геннадий Несчастливец; Буланов, Гурмыжская — персонажи пьесы А. Н. Островского «Лес».

19. Марк Матвеевич Антокольский. Его жизнь, творения, письма и статьи. М.; СПб., 1905. С. 237.

20. См. примеч. 11.

21. Ромен Роллан. Жизнь Бетховена // Роллан, Р. Собр. соч. Т. XIV. Героические жизни: Бетховен. Миксланджело. Толстой. Л., 1933.

22. О приеме «Отпускания» см. специальную главу (С. 368).

23. Полковник Ньюком — герой романа Уильяма Теккерея «Ньюкомы».

24. Имеется в виду эстетика спектаклей Пролеткульта в г. Иваново-Вознесенске в 1920-е

гг., куда, по-видимому, приезжал с гастролями И. М. Москвин.

25. На картине Н. Н. Гс «Тайная вечеря» Иуда стоит спиной к зрителю.

26. См. главу «Эмбрион» (С. 228).

27. «Блоха» — пьеса Евгения Замятина по рассказу Н. С. Лескова «Левша». Спектакль шел во МХАТс 2-м в 1926—1927 гг.

28. Имеется в виду К. С. Станиславский и его «система».

29. «Старик» — так актеры МХАТ между собой называли К. С. Станиславского.

30. Известный учебный прием у Станиславского: для отвлечения внимания актера от присутствия публики собирать рассыпанные на полу сцены гвозди.

31. См. дальше соответствующие главы.

32. См. дальше соответствующие главы.

33. «Пугачёвщина» — пьеса К. А. Тренева в постановке В. И. Немировича-Данченко. Шла в МХАТс в 1925 году. Какой именно пример с «ударом» имеет в виду Демидов, выяснить не удалось.

458

34. Имеется в виду вся серия книг Н. В. Демидова.

35. См.: Т. 1. С. 391.

36. Станиславский, К. С. Работа актера над собой. М., 1938. С. 547-549.

37. Там же. С. 549.

38. Там же С. 14.
39. См. письмо Моцарта // Сын Отечества. 1827. № 116. С. 215-217.
40. Достоевский, Ф. М. Полное собр. соч.: В 30 т. Л., 1985. Т. 28. Кн. 2. С. 239.
41. Там же.
Т. 29. Кн. 1. С. 39.
42. Чайковский, П. И. Переписка с Н. Ф. фон-Мекк. М.; Л., 1934. Т. I. С. 216, 217.
43. Толстой, Л. Н. Полное собр. соч. в 90 т. М., 1928-1958. Т. 46. С. 151.
44. Там же. Т. 62. С. 384.
45. Там же. Т. 71. С. 433.
46. Об этом подробнее см. в 5-й книге (гл. «Культура первичных ощущений»).
47. См. 5-ю книгу, главы «Пралогическое мышление» и др.
48. Н. В. Демидов в это время жил в Покровском-Стрешневе вместе с К. С. Станиславским, работая по просьбе последнего как редактор над завершением его книги «Работа актёра над собой». Уточняя те или иные формулировки «системы», Демидов оспаривал ряд ее положений.
49. Точной цитаты в книге Вильяма Гирша «Гениальность и вырождение» обнаружить не удалось.
50. Щепкина-Куперник, Т. Дни моей жизни. М., 1928. С. 183. Неточность: в гробу не муж леди Анны, а отец мужа.
И муж и его отец — оба убиты Ричардом.

51. Эккерман, И.-П.
Разговоры с Гёте.
М.; Л., 1934. С. 809.

52. Письмо Моцарта. См. примеч. 39.

53. Н. Д. Студенческие воспоминания о Московском университете
// Отечественные записки. СПб.,
1859. Январь.
Т. 122. Отд. V. С. 8.

54. В комедии К. Гольдони
«Хозяйка гостиницы» Станиславский
играл роль кавалера Рипафратта.
Настоящее
рагу, которое ему подали на сцене, «выбило» его из роли,
отвлекая на себя.

55. О «раздвоении»
более подробно см. в 5-й книге (гл.
«О расщеплении сознания» и др.).

459

56. Гоголь, Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями. Собр. соч.: В 12 т. СПб., 1900. Т. 7. С. 85, 89, 90.

57. Толстой <специальный значок — стрелочка мимо центра>.

58. Щепкина-Куперник, Т. Ермолова. М., 1983. С. 44.

59. Упанишады — индийские религиозно-философские трактаты и термин индийской философии буквально означающий «сокровенное знание». Основная идея упанишад «познай самого себя», достижение «освобождения», состояния аналогичного сну без сновидений при ощущении блаженства и радости.

60. «Сил» — термин индийской философии. Бауа — 1ауа-йога — часть древнеиндийской религиозной системы йога, состоящая из пяти йантр: вселенной мудрости, вселенной энергии, вселенной снов, вселенной звука и вселенной света. Демидов связывает это понятие с Упанишадами, но, по сути, оно входит в общую систему йога.

61. «Уловив лишь рисунка черту». Стихотворение А. К. Толстого «Тщетно, художник, ты мнишь...» (1856).

62. Азана (Асана) — положение тела, рекомендованное в системе йога для достижения сосредоточения (в данном случае — глаз).

63. «Кин, или Гений и беспутство» — комедия А. Дюма-отца об английском актёре Кине.

64. Чайковский, П. И. Переписка с Н. Ф. фон-Мекк. М.; Л., 1934. Т. 1. С. 372.

65. Грузенберг, С. О. Гений и творчество. Л., 1929. С. 50. Демидов цитирует здесь близко к тексту.

66. Ключ Катерины («Гроза») — ключ от калитки, чтобы выйти на свидание с Борисом; череп шута Йорика в руках у Гамлета в сцене с могильщиками; шлем Иоанны д'Арк («Орлеанская дева» Ф. Шиллера).

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Аксенов, Вячеслав Николаевич (р. 1900-?), артист МХАТ с 1922 по 1930 г. и с 1933 по 1935 г., учился у Н. В. Демидова в школе МХАТ с 1922 по 1925 г. 442

Александр Македонский, прозванный Великим (356—323 до н. э.), полководец, с 336 г. — царь Македонии 276

Алексеев, Игорь Константинович (1894—1974), сын К. С. Станиславского, научный сотрудник музея МХАТ 251

Андреев-Бурлак, Василий Николаевич (1843—1888), артист, с 1868 г. играл в провинции и в московских частных театрах (Бренко, Корш) 34

Антокольский, Марк Матвеевич (1843—1902), скульптор 111

Аристотель (384—322 до н. э.), греческий мыслитель, ученый 308

Артем (наст. фам. Артемьев), Александр Родионович (1842—1914), актер МХАТ со дня основания до конца жизни 83

Бабахай, актриса, работала под руководством Н. В. Демидова 294

Бальзак Оноре, де (1799—1860), французский писатель 13, 29, 43, 101, 126, 306, 314, 405, 427

Белинский, Виссарион Григорьевич (1811-1848), русский литературный критик 245

Бернар, Сарра (1844—1923), французская трагическая актриса

Бетховен Людвиг, ван (1770-1827), немецкий композитор
114, 244

Бирман, Серафима Германовна (1890-1976), актриса, режиссер,
с 1911 - в труппе МХАТ, с 1913 по 1936 г. - в
первой студии МХАТ и во МХАТе 2-м, затем в театре
МОСПС и в театре им. Ленинского комсомола 292

Блюмснталь-Тамарин,
Всеволод Эдуардович (1858—1911),
известный провинциальный актер 407

Бурджалов, Георгий Сергеевич (1869-1924), артист МХАТ
со дня основания до конца жизни 225

461

Варламов, Константин Александрович (1848—1915), артист
Александровского театра с 1875 г. до конца жизни 205

Вербицкий, Всеволод Алексеевич
(1896—1951), актер МХАТ,
один из организаторов 2-й студии МХАТ 111

Вийтанен, Ирья
(ум. 1944 г.), актриса карело-финского национального
театра, исполнительница роли Норы в спектакле
Н. В. Демидова «Кукольный дом» 376, 410

Волконский, Сергей Михайлович (1860—1937), князь, театральный
деятель, преподаватель сценической речи в студиях
МХАТ 211, 215

Гаген, Рихтер, немецкий психолог 276

Гайдн, Иосиф (1732—1809), австрийский композитор 414

Гаррик Дэвид, (1717-1779), английский актер 154, 182, 251

Гартман, Георгий Иванович 251

Ге, Николай Николаевич (1831-1894),
русский художник 154,
167, 168

Гельмгольц, Герман (1821 — 1894), немецкий ученый-естествоиспытатель,
по образованию врач, самостоятельно глубоко
изучил математику и физику, сделал целый ряд открытий
121

Герцог, Стеша (конец XIX — нач. XX в.), артистка цирка,
гимнастка, эквилибрист 13

Гёте, Иоганн Вольфганг (1749—1832), немецкий писатель 81,
94, 107, 109, 165, 237, 239, 308, 314, 319

Гиппиус, Зинаида Николаевна (1869—1945), писательница,
критик, драматург. С 1920 г. в эмиграции 322

Гирш, Вильям, немецкий психиатр 276

Гоголь, Николай Васильевич (1809—1852), русский писатель
81, 85, 243, 316, 317, 356

Гольденвейзер, Александр Борисович (1875—1961), пианист,
композитор, педагог. С 1906 по 1961 г. профессор, с 1939
по 1942 г. — директор Московской Консерватории 379

Горький (Пешков), Алексей Максимович (1868—1936), русский
писатель 246, 247

Грибунин, Владимир Федорович (1873—1933), актер МХАТ,
со дня основания до конца жизни 335, 435

Григорьев, Борис Дмитриевич (1886—1939), художник 251

Давыдов, Владимир Николаевич (наст.
имя и фамилия Иван
Николаевич Горелов) (1849-1925), артист (1880-1924)

462

Александрийского театра, с 1924 по 1925 г. играл в Московском
Малом театре 205

Даль, Николай Владимирович (1860-1939), доктор медицины,
психоаналитик. Его пациентами были Ф. И. Шаляпин,
К. С. Станиславский, В. И. Качалов, С. В. Рахманинов
384, 393

Дальский
(наст. фам. Неёлов), Мамонт Викторович (1866—
1918), артист с 1890 по 1900 г. в труппе
Александрийского
театра, затем играл в провинциальных театрах 34

Данте Алигьери (1265—1321), итальянский поэт и политический
деятель 81, 101, 120, 314, 315

Демидов, Василий Викторович (ум. 1908 г.), отец Н. В. Демидова
432

Демосфен (384-322 до н. э.), афинский политик, оратор,
писатель 90, 409

Джемс, Уильям (1842—1910), американский психолог и философ
398

Дидро, Дени (1713—1784), французский философ, писатель
и критик искусства 43, 44, 112,
226

Диккенс, Чарльз (1812—1870), английский писатель 43

Добронравов, Борис Георгиевич (1896—1949), актер МХАТ
с 1915 г. до конца жизни 152

Достоевский, Федор Михайлович (1821—1881), русский писатель
81, 161, 227, 286, 404, 409, 454

Драйден,
Джон (1631 — 1700), австрийский врач-психиатр и
психолог 308

Дузс,
Элеонора (1858—1924), итальянская трагическая актриса,
дважды гастролировала в России 15, 33 36, 43, 70,
79, 80, 154, 302, 304

Дурылин, Сергей Николаевич (1877—1954), историк литературы
и театра, театральный критик 172

Дюбуа, Рэймон
Эмиль (1818—1896), немецкий физиолог,
психотерапевт 443

Дядя Сережа —
см. Черневский, С. А.

Ермолова, Мария Николаевна (1853—1928), русская трагическая
актриса 13, 36, 65, 66, 79, 80, 88, 95, 107, 136,
205, 206, 265, 279, 281, 287, 307, 308, 367, 411, 412, 414,
415, 424, 454

Есенин, Сергей Александрович (1895-1925), русский поэт
407

463

Ефанов, Е. П., актер Творческого студийного театра под худ. рук. Н. В. Демидова в 1930-е годы 387

Жанэ, Пьер (1859—1947), французский невропатолог, автор трудов о «психическом автоматизме» 300

Замятин, Евгений Иванович (1884—1937), русский писатель. В 1934 г. эмигрировал 458

Зубов, Константин Александрович (1888—1956), актер и режиссер Малого театра 152

Иванов-Козельский, Митрофан Трофимович (1850/47?—

1898), русский провинциальный актер 34, 67

Игорь, сын К. С. Станиславского — см. Алексеев, И. К.

Кальдсрон,

Педро де ла Барка (1600—1681), испанский драматург 118, 119, 121

Кин, Эдмунд (1787/897

— 1833),

английский трагический актер

401

Климов, Василий Дмитриевич, гитарный мастер (Москва, перв. пол. XX в.) 404, 406

Козлов, Иван Иванович (1779—1840), русский поэт, переводчик.

Ослеп в 1821 г. 119

Коклен, Бенуа-Констан (1841—1909), французский актер 20, 46, 54, 341

Кольридж,

Самуэль (1772—1834), английский поэт 67

Комиссаржевская, Вера Федоровна (1864—1910), русская трагическая актриса 79, 80, 287

Кондратьев, Алексей Михайлович (1846—1913), с 1901 по

1907 г. главный режиссер Малого Театра 307

Корнель, Пьер (1606—1684), французский драматург 112

Короленко, Владимир Галактионович (1853—1921), русский писатель 291

Корреджио (прозвище Антонио Аллегри) (1494—1534), итальянский художник 119

Коцебу, Август (1761 — 1819) немецкий драматург 78

Краснощёкое, Иван Григорьевич (1798—1875), знаменитый русский мастер музыкальных инструментов 405

Кречмер, Эрнст, немецкий психиатр 58, 59, 219

Крылов, Иван Андреевич (1768—1844), русский баснописец и драматург 242

464

Купер, Джемс Фснимор
(1789—1851), американский писатель
315

Кювье, Жорж (1769—1832),
французский натуралист, рассматривал
организм животного как единое целое, где частности
находятся в строгой взаимной зависимости 242

Лебедев, Владимир Васильевич (1891 — 1967), русский художник
251

Ленский (наст. фам. Вервициотти), Александр Павлович
(1847—1908), актер, режиссер, театральный педагог (Малый
театр) 287

Леонардо да Винчи (1452—1519), итальянский художник и

ученый 87, 101, 154, 167, 243, 315

Леонидов (настоящая фамилия Вольфензон), Леонид Миронович
(1873-1941), актер МХАТ с 1909 г. до конца
жизни. Режиссер, педагог 93, 107, 212, 286

Лермонтов, Михаил Юрьевич (1814—1841), русский поэт 81
Лесаж, Ален Ренэ (1668—1747), французский писатель 455
Лодыженский, Пётр Викторович, друг Ф. И. Шаляпина 379
Лужский (наст. фам. Калужский), Василий Васильевич (1869—
1931),

артист, режиссер, педагог, в труппе МХАТ со дня
основания до конца жизни 296

Майков, Аполлон Николаевич (1821—1897),
русский поэт 227

Майн, Рид Томас (1818—1883), английский романист 315

Мамонтов, Савва Иванович (1841—1918), меценат, основатель
в 1885 г. театра Русской частной оперы в Москве,
драматург, режиссер 109

Мейерхольд, Всеволод Эмильевич
(1874—1940), режиссер,

артист МХАТ в 1898—1902 гг., руководитель театра им.

Мейерхольда до 1938 г., в 1938—1939 гг. режиссер оперного
театра им. Станиславского 402

Мекк, Надежда Филаретовна, фон (1831—1894), баронесса,

друг П. И. Чайковского по переписке 228, 407

Меркуров, Сергей Дмитриевич (1881 — 1952), русский скульптор
251

Метерлинк Морис (1862—1949), бельгийский поэт, драматург
350

Микеланджело Буонарроти (1475—1564), итальянский художник,
скульптор, поэт 40, 65, 81, 88, 101, 114, 137, 157,
269

465

Мильтон, Джон (1608—1674),
английский писатель, поэт 119

Мильфорд, Прентис (р. 1912 г.), английский писатель 251

Мичурин, Иван Владимирович (1855—1935) биолог, селекционер
215, 351

Моисеи,
Александр (Сандро) (1880—1935), немецкий трагический
актер. В 1924 и 1925 гг. гастролировал в СССР
107, 333, 378, 382

Морделл, Л., английский математик 410

Морсе,
Евгения Николаевна (р. 1904—?), актриса МХАТ
с 1922 по 1955 гг. 265, 266

Морозова, Елена Дмитриевна (ум. 1947 г.), актриса, театральный
педагог, ученица Н. В. Демидова 221

Москвин, Иван Михайлович (1874—1946), актер МХАТ со
дня основания до конца жизни 211,
215,
435

Моцарт, Вольфганг Амадей (1756—1791), австрийский композитор
227. 308

Мочалов, Павел Степанович (1800—1848), русский трагический
актер 13, 33, 36, 39, 49, 58, 78, 100, 101, 135, 205,
206, 330, 363, 392, 407, 424, 454

Муратовская (Муратова?), Елена Павловна (1874—1921),
актриса МХАТ с 1901 по 1921 г. 373

Мусоргский, Модест Петрович (1839—1881), русский композитор
135

Мчеделов, Вахтанг Леванович
(1884—1924), режиссер, основатель

и руководитель 2-й студии МХАТ, преподавал в Школе МХАТ I с 1922 по 1924 г. 75, 95, 322, 455

Наполеон I Бонапарт (1769—1821), император Франции (1804-1814 и 1815), полководец 276, 310

Немирович-Данченко, Владимир Иванович (1858—1943), режиссер, драматург, педагог, основатель (вместе со Станиславским) МХАТ 213, 246, 247, 249, 335, 454

Ньютон, Исаак (1643—1727), английский математик, физик, астроном 370, 407, 337

Образцов, Сергей Владимирович (1901—1992), русский актер, режиссер-кукольник 337

ОТенри (1862—1910), американский писатель 58

Олдридж, Аира (ок. 1805—1867), негритянский трагик, выходец из Америки, ставший общеевропейской знаменитостью 73, 172

466

Островский, Александр Николаевич (1823—1886), русский

драматург, театральный деятель 50

Остужев (Пожаров), Александр Алексеевич (1874—1953),

артист Малого театра 438

Павлов, Иван Петрович (1849—1936), русский физиолог 104, 193, 202, 207

Паганини, Никколо (1782—1840), итальянский скрипач и композитор 66, 89, 111, 190

Пантелеймонова, Фредерика Максимильяновна, актриса оперного театра им. Станиславского (меццо-сопрано) 373

Певцов, Илларион Николаевич (1879—1934), актер Академического театра драмы (Ленинград) 351

Псйо,
французский психолог, автор труда о значении эмоций
404, 410

Пейсахович, актер 294

Петлясинский, Владислав, атлет, спортивный тренер Н. В. Демидова
в студенческие годы 251

Петрарка, Франческо (1304—1374), итальянский поэт 101

Петров, врач 411,
412

Поль, Владимир Иванович (1875—1962), композитор, пианист,
брат жены Сулержицкого 251

По, Эдгар Аллан (1809—1849), американский писатель, поэт
28

Полевой, Николай Алексеевич (1796—1846), журналист, критик,
историк, драматург 58

Поссарт, Эрнст (1841 — 1921), немецкий артист, гастролировал
в России в 1884 г. 157, 411, 412

Прокофьев, Георгий, художник, друг Н. В. Демидова 326,
327, 328

Пушкин, Александр Сергеевич (1799—1837), русский поэт
33, 43, 81, 87, 99, 113, 150, 237, 238, 239, 243, 274, 398,
407, 409

Пуцин, Иван Иванович (1798—1859), декабрист, друг Пушкина,
литератор 99

Рафаэль, Санцио (1483—1520), итальянский художник 242,

274, 454, 455

Рашель, Элиза (Рашель Феликс) (1821—1858), французская

актриса 20

467

Рембрандт, Харменс ван Рейн (1606—1669), голландский живописец и гравёр 455

Рескин, Джон (1819—1900), английский писатель и теоретик искусства 12

Романовская, Любовь Николаевна, актриса московской мастерской Пролеткульта 251

Росси, Эрнесто (1827—1896), итальянский актер-трагик 307, 428

Роутту Г. В., актер Государственного финского драматического театра г. Петрозаводска (40-е годы XX в.) 399

Русанов, Гавриил Андреевич (1846—1907), знакомый Л. Н. Толстого, до 1884 г. член харьковского окружного суда 240

Руссо, Жан-Жак (1712—1778), французский писатель и мыслитель 70

Сальвини, Томмазо (1829—1916), итальянский актер-трагик 33, 66, 135, 411

Савина, Мария Гавриловна (1854—1915), актриса Александрийского театра в С.-Петербурге 79

Седов, Николай, русский конькобежец, участник всемирных соревнований в Финляндии 411, 412, 413

Сенека, Луций Анней (3 до н. э. — 65 н. э.), римский философ 94

Серов, Валентин Александрович (1865—1911), русский художник 85

Сеченов, Иван Михайлович (1829—1905), русский физиолог 207

Синельников, Георгий, ученик Н. В. Демидова по школе
Малого театра 438

Скотт, Вальтер (1771 — 1831), английский писатель 93

Смайлс, Самуэль (1812—1904), английский моралист 410

Станиславский (Алексеев), Константин Сергеевич (1863—
1938), режиссер, основатель (вместе
с Вл. И. Немировичем-
Данченко) Московского Художественного
театра,
актер, создатель «системы» работы актера над собой 10,
27, 70-80, 166, 173, 186, 187, 188, 189, 191-226, 229,
236, 242, 249, 251, 253, 256, 277, 282, 296, 336, 340, 346,
350, 360, 361, 389, 435, 437, 442-444, 450-454

Страдивари (Страдивариус), Антонио (1644—1737),
высочайшего
класса итальянский скрипичный мастер 405

468

Стрепетова, Полина (Пелагея)
Антипьевна (1850—1903),
русская
трагическая актриса 205, 206

Судаков, Илья Яковлевич (1890—1969),
режиссер и артист в
труппе МХАТ с 1924 по 1937 гг. и с 1946 по 1953 гг.,
главный режиссер Малого театра с 1937 по 1946 г., театральный
педагог 367, 377, 440

Сулержицкий,
Леопольд (Лев) Антонович (1872-1916), режиссер,
театральный деятель, педагог, художник 192,
251, 455

Таиров, Александр Яковлевич (1885—1950), режиссер, организатор
Камерного театра 326, 402, 441

Тарханов (Москвин), Михаил Михайлович (1877—1948),
актер МХАТа с 1922 г. до конца жизни, режиссер, педагог

152, 435

Тассо, Торквато (1544—1595), итальянский поэт 314

Теккерсй,
Уильям Мейкпис
(1811—1863), английский писатель
99, 150

Толстая, Александра Андреевна (1817—1904), двоюродная
тетка Толстого 240

Толстой, Лев Николаевич (1828—1910), русский писатель 13,
43, 79, 80, 81, 161, 240, 248, 280, 362, 379, 446, 454

Уайльд, Оскар Фингалл (1856—1900), английский поэт, писатель,
драматург и критик 135

Ухтомский, Алексей Алексеевич (1875—1942), русский физиолог
251

Фарадсй,
Майкл (1791 — 1868), английский физик 13
Федотова (урожд. Познякова), Гликерия Николаевна (1846—
1925), актриса Малого театра 287

Флери, Виктор Иванович (1800—1856), русский сурдопедагог
389

Хмелев, Николай Павлович (1901—1945), артист МХАТа с
1924 г. до конца жизни, режиссер 193

Чайковский, Петр Ильич (1840—1893), русский композитор
228, 229, 244, 250, 407, 409

Черневский, Сергей Антипович (1839—1901), режиссер, с 1879
по 1901 г. гл. режиссер Малого театра 307

469

Чехов, Антон Павлович (1860—1904), русский писатель 229,
242, 282, 284

Чехов, Михаил Александрович (1891—1955), актер,
режиссер,
педагог. В труппе
МХАТ с 1913 г. В 1924—1928 гг.
возглавлял МХАТ 2-й,
с 1928 г. жил за границей 294

Шаляпин, Федор Иванович (1873—1938), русский оперный
певец
(бас), с 1922 г. жил за границей 64, 65, 90, 412

Шиндлер,
Антон (1795—1864), немецкий дирижер и музыкальный
писатель, биограф Бетховена 114

Шекспир, Вильям (1564—1616), английский драматург 43,
75, 88, 94, 244, 245, 282, 285-287, 418, 419

Шиллер, Фридрих (1759—1805), немецкий поэт и драматург
136.
287, 290

Щепкина-Куперник, Татьяна Львовна (1874—1952), русская
писательница, мемуарист 307

Щепкин, Михаил Семенович (1788—1863), русский артист.

В труппе Малого театра с 1822 г. до конца жизни 50

Экксерман,
Иоганн Петер
(1792—1854), литератор, секретарь
Гете
307

Эрбсрг (наст. срам. Сюннсрберг),
Константин Александрович
(1871 — 1942), теоретик искусства, критик, поэт, переводчик.
Автор книги «Цель творчества» (СПб., 1913) 445

Юлий П-й — папа римский (ум. в 1513 г.) 137

СОДЕРЖАНИЕ

От составителей 3

ТВОРЧЕСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРОЦЕСС НА СЦЕНЕ

Вступление 9

Как возникла эта новая теория и гипотеза

Глава 1. О различиях в технике актеров 15

Зарождение техники. Натуральный ход ее развития и расщепления • Отказ от переживания (представление) • Зритель (к фокусу) • Бельканто • Совершенство (драматическое, сценическое). Бельканто и форма • Подлинное переживание. Отрывки из дневника • К слепорожденным • Что видно у актера, подлинно творящего на сцене («переживающего») • Последствия псевдопереживания. Прочно установившееся мнение о театре как о рассаднике фальши и позерства. Отрывок из дневника 1929 г. • Переживание по заказу • «Стеснения» актера и многообразие степеней переживания от «свободного» до «фиксированного» • Стеснения актера • О виртуозности переживания. Максимальность (может быть к «Образу совершенства») • Об «условности» • Переживания в онере • Место физиотехники в искусстве переживания • Дополнение. Аффективный актер (кое что об его основных отличительных качествах) • Отчего происходит пестрота в игре «аффективного»?

Глава 2. Призвание и способности 82

Призвание. Способности и выбор профессии • О неверии в себя. О периодах упадка. О больших требованиях и о довольстве собой (малым) • Призвание, талант не всегда сочетается со специфическими способностями

- Учет способностей и «данных» • Перевоплощаемость
- Двигательная отзывчивость • К спо-

471

собностям

- Фигурантство • Эмоциональность (художника).

Распущенность. Право быть в искусстве •
Бездарность • Беломорский электротехник • Несчастье
нашего искусства • Об «изобретателях новых
ценностей», о паразитах искусства, об обывательской
критике

Глава 3-

Актер и жизнь

Актер и театр (не к эмоциональности ли это? Где о
распущенности актера) • Актерские способности и
наклонности • Сцена • «Богема»

Глава 4. Актер и автор

Стеснительность текста. Железная дорога • Автор —
вдохновитель. Автор —
пробудитель • Готовая маска
• Сотворчество • Оплодотворение автором актера
• Разные подходы к драматургическому произведению
• «Преодоление» автора и убийство его •
О работе над текстом • О понимании текста • На сцене
надо мыслить • О прошлом, настоящем и будущем

Глава 5. Актер и режиссер

Головокружительная карьера режиссера • Необходимое
качество режиссера-художника • Сотворчество индивидуальностей
• Кое-что об индивидуальности и
посредственности • Индивидуальность или нахальство?
• Актер и режиссер <Наброски плана главы Различные
ипостаси режиссера> • О режиссерском насилии
• О предварительном чтении пьесы • О ритме •
Как талант побеждает неверности школы (единство
• противоположностей)

Глава 6. Актер и форма

Как возникает действие, а, значит, и форма у актера?
• Говорим как «художники»... • Форма и содержание

- Можно начинать с формы, можно с содержания
- Чудесное взаимодействие между формой и содержанием • Форма внешняя и внутренняя • Каждая новая форма — есть новое содержание • Что значит найти форму для хорошей пьесы • Что значит найти форму для плохой пьесы? • Что значит разнoценность формы и содержания? • Отброшенное
- Мелочи формы сильнее крупного • Единство формы и содержания. Содержание не есть протокол • Всё — только форма. Всё — только содержание • Виды театральных форм теперь и в будущем • К главе «Как сочетаются форма и свобода»

472

Глава 7. Несколько критических мыслей о некоторых приемах и терминах господствующих театральных школ

Объект • Внимание • Как случилось, что неверные методы привели к хорошим результатам? О задаче • К задаче • Единство противоположностей (совсем не сделано) • «Система Станиславского» и новая «Школа» • К разделу «Некоторые критические мысли» • Анализ и синтез • Дополнение. Впевание и изучение трудных пассажей • Почему в основу всего должна быть поставлена свобода? • О взлетах на репетициях • О значении свободы • «Система» — аналитический режиссерский путь, а не путь к воспитанию творчества • О так называемых «физических действиях» • Материалы для «физического действия» • Установки кедровцев • К анализу • Об этюдах как материале для изучения творческого процесса • Этюды и научное изучение творчества актера • Новая «система» • Основное различие по самому существу дела между «Системой Станиславского» и Новым путем • О названии моей системы • «Система» Станиславского и «Школа» Демидова • О «Системе Станиславского» • Годное в «системе» Станиславского • «Вот-вот, в этом-то и беда» (Как все возражения моему принципу являются помощью ему, а не возражениями) • Станиславский

— режиссер для кино, а не для театра •
Вывих «по-академически» • (Из Дополнения) • Как
же реагировал Станиславский на все это новое? •
О стадийности • Несколько слов о его школе

Глава 8. Эмбрион

Техника обращения с эмбрионом • Эмбрион художественного
произведения (то есть и формы и содержания).
Тайна формы • Эмбрион постановщика •
Механика и техника творческого созидания • Впихивание
так называемого «содержания» в новую занятную
форму, т. е. полное пренебрежение к содержанию
и эмбриону • Об «Эмбрионе» и «Зерне»

Глава 9. Синтез и обхват

«О сквозном действии» • «Сквозное действие» и
«сверхзадача». Как путь к синтезу • Первая попытка
при помощи «сквозного действия» перейти к синтезу
• Поиски переходов с механического на органическое
• Живое «сквозное действие» —
неопределимо.
Определенное — оно уже не то, оно — другое •
Путь «задач» (К интеллектуально-волевому) • Как

473

происходит обычная работа (Морес) • Пятна на стене
• Неожиданность творческого прозрения • Синтез
• «Иван царевич» • Выход из берегов. Талант.
Тормоза • О синтезе. Он — порождение эмбриона
(может быть к предыдущему) • К эмбриону • Кое-
что против сквозного действия • Анализ и удаление
себя от роли • Трагическое непосильно эмоционально-
рассудочным. «Свой горшок». Художественный
театр — Чехов и Шекспир • О «лобовом» решении •
Способен ли к аффекту тот, у кого малая степень
эмоциональности и значительная доля рассудочности
• Обычная подделка эффективности

Глава 10.

Образ. Перевоплощение

Механическое понимание Станиславского • Как образуется
«я» роли • Дать себя • Об образе. Применительно
к индивидуальности актера • Образ и «короткое
замыкание» • О диффузном проникновении
образа • Водопроводный кран • Техника отдачи себя
первообразу • Слабые токи • Можно ли идти от
внешнего? • О перевоплощении • Я или «Он» (Образ)?
• Чем привлекает нас искусство? «Маска». «Исповедь
под маской» • Маска • Исповедь • Грани •
Можно ли «играть на сцене себя»? Выполнимо ли
это? • О благоприобретенной личности на сцене •
Личное в творчестве актера • Как можно играть «от
себя» и как нельзя играть «от себя» • О личных
слезах • Об образе • Границы, в которых можно говорить
об «игре себя» и «от себя» • О мешанине

Глава 11.

Перевоплощение

Псевдопереживание • «У актера на сцене все видно
» • Символика и замещение. «Палки» и Нинуша •
О чувстве (Восприятие) • Чувство и охота за ним •
О наигрыше • Как начинать работать над ролью •
«Брать обстоятельства» • Натурализм (Это к технике.
О подлинных и воображаемых вещах) • Из подорожных
находок • К «технике» • Об «игре отношения

к образу» (не написана)

Глава 12.

О некоторых из приемов душевной техники
актера

О возврате к первичному • К советам преподавателя
• Опрошенчество техники • К «заключительной
главе «школы» • «Слабые токи» • К «слабым токам
» • Перестройка • К «Началу» • Перестройка.
Механика перестройки • Перестройка — тоже один

474

из указанных и даже канонизированных видов «подталкивания
» • Рефлекс противодействия (рефлекс
цели) • Отпускание. Подсознание. (Истоки творческого
процесса) • О промежутке между двумя мыслями
(см. Стоп, культура покоя, отрыв, к наивности,
пассивности) • Сила сравнения • К отпусканию •
Точка (мячи, уменьше «отрезаться», выдержка) • Об
умении «отрезаться» (см. единственность, точка, ми-
зансценировка текста) • К подсознанию • Отдача
позывам (1930 г.) • Не торопиться! • Инерция «Пустота
• К отпусканию • О «технике» затыканья • К отпусканию
• Душевная пробка • (Восприятие) Культура
«чуткости» • К отрывкам • О работе дома (во
2-е издание 1-й книги) • <Чуткость> • О допускании
до себя №
1 • О допускании до себя №
2 • К допус-
канию • Об ощущении (Нечего бояться примитивности
ощущений — вот пример, как примитивное соединяется
со сложным) • «Ощутительность» • Запорожье
правды (К первичности) • О свободе как о силе •
«Дурак». «Без головы» • К тренингу • Брать! «Вахтанговская
теория о бессознательном восприятии материала
(Допускание)
• Потерять себя • Брать!

Глава 13.

О некоторых принципах театральной

педагогике

О легком, радостном, вдохновенном преподавании •
К плану • Об интимной работе над собой и о работе
без усилия (См. о силе мелочей (методика), о ближайшем
проплывании мысли. «Что» и «как») • К Системе
• О профессиональных физических привычках •
Ванька-Встанька • Не написанная глава в «психологическую
часть» • Пускание на торможение • О молниеподобном
зигзаге чувства • К методике ободривания • Ошибки преподавания (Тактика) • Актер и
труд • К труду • О необходимости тренинга в элементарном
• К труду • Существенная мысль • К художнику
и идеалу

Глава 14.

О подготовке себя к репетиции
и спектаклю (см. «К творческому состоянию»,
см. «Разогревание», см. «Эгоистичное
репетирование»)

К творческому состоянию (см. «О подготовке себя к
репетиции и спектаклю, см. «Разогревание»,
см. «Эгоистичное
репетирование») • О разогревании и разминании
(см. «О подготовке себя к спектаклю») •
О молитве

475

Глава 15. Повторность 416

О значении для театра повторное™

- Точное повторение
- Неточное повторение • Почему невозможно точное повторение в искусстве переживания? • О «выходе» из берегов... • Виды повторяемости (мореплаватели)
- Повторение как цель и повторение как средство • Дополнение. Точное и неточное повторение в опере и в инструментальной музыке • О кажущейся абсолютности повторения • По первому разу • К аффективному актеру • О забывании будущего

Глава 16.

Книга об актерских «болезнях» и ошибках, порожденных зрительным залом, плохой школой и дурным примером 437

Тема для одной из ближайших книг • К началу • Вред от «кусков» и «ритма» • К отпусканию • К книге об ошибках актеров • В книгу об ошибках • В послесловие • Синтез вместо анализа. Еще о разности методики у меня и Станиславского • Что дают наши этюды? Заключительный обзор (в этих упражнениях есть всё) (к «послесловию»)

Глава 17. Последняя глава (после обстоятельств). Раздвоение сознания

Главный принцип метода • Задавание — внушение • Может быть, к послесловию • Можно ли и нужно ли сочетать «систему» с моими установками и приемами • В послесловие • К послесловию • К идеалу

Примечания

Указатель
имен

446

457

461

Н. В. Демидов

ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ

Том 3

Кн. 4. Творческий художественный процесс на сцене

Редактор-составитель
Маргарита Николаевна Ласкина

Ответственный редактор П. В. Дмитриев

Редактор А. И. Даревский

Художник Л. Е. Миллер

Корректор А. К. Райхчин

Компьютерная верстка А. Б. Левкина

Сдано в набор 25.03.2007. Подписано в печать 13.04.2007.

Формат 84x108'/з2.
Бумага офсетная № 1.

Гарнитура Кудряшев. Печать офсетная. Усл. печ. л. 26.

Тираж 500 экз. Заказ № 488.

ГУК «Санкт-Петербургская государственная

Театральная библиотека»
191023,
Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, 2

Е-таП:
c1тн:пеу@5рт.1.ог8

13ВЫ
978-5-98187-199-3

Отпечатано с готовых диапозитивов

в ООО «Издательство Санкт-Петербургского

института истории РАН "Нестор-История"»

197110, Санкт-Петербург, ул. Розенштейна, д. 21.

Тел. (812) 622-01-23

9785981871993

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ТЕАТРАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА

с 2004 года
выпускает

ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ

крупнейшего деятеля
русской театральной педагогики

Николая Васильевича

ДЕМИДОВА

(1884-1953)

Том 1-й включает в себя две книги

из задуманной автором серии монографий

в пяти томах —

«Искусство актера в его настоящем и будущем»

и «Типы актера».

Издание работ Н. В. Демидова

основано на архивных материалах,

хранящихся в собрании

Санкт-Петербургской
государственной

Театральной библиотеки.

Значительная часть материалов опубликована впервые.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ТЕАТРАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА

с 2004 года
выпускает

ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ

крупнейшего деятеля
русской театральной педагогики

Николая Васильевича

ДЕМИДОВА

(1884-1953)

Том 2-й включает в себя третью книгу

из задуманной автором серии монографий

в пяти томах —

«Искусство жить на сцене»,

представляющую собой

первое полное издание этой работы.

Сокращенное издание книги вышло в 1965 г.
и стало к настоящему времени
библиографической редкостью.

Издание работ Н. В. Демидова

основано на архивных материалах,

хранящихся в собрании

Санкт-Петербургской государственной

Театральной библиотеки.

Значительная часть материалов опубликована впервые.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ТЕАТРАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА

с 2004 года
выпускает

ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ

крупнейшего деятеля
русской театральной педагогики

Николая Васильевича

ДЕМИДОВА

(1884-1953)

Последний, 4-й дополнительный том,

выходящий в 2008 г.,

состоит из материалов к 5-й книге —

«Теория и психология творчества

актера аффективного типа».

В раздел «Дополнений» включена

переписка Демидова, его газетная статья,

доклад на заседании секции

Всероссийского Театрального общества

и заметки общего характера.

Издание работ Н. В. Демидова

основано на архивных материалах,

хранящихся в собрании

Санкт-Петербургской государственной

Театральной библиотеки.

Значительная часть материалов публикуется впервые.

