

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ОПЫТЫ



СТАНИСЛАВСКИЙ
КОНСТАНТИН СЕРГЕЕВИЧ

МОНЮКОВ
ВИКТОР КАРЛОВИЧ

ПОЛНЫЙ КУРС
театрального искусства

Работа актера
над собой

Публикуется **ВПЕРВЫЕ!**

Уникальный архив: курс лекций, семинарских занятий, воспоминания и дневники, **АВТОРСКИЕ УПРАЖНЕНИЯ**, созданные В.К. Монюковым на основе системы К.С. Станиславского

Константин Сергеевич Станиславский
Виктор Карлович Монюков
А. А. Курский
Полный курс актерского
мастерства. Работа
актера над собой
Серия «Театральные опыты»

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=51881948

Полный курс театрального искусства. Работа актера над собой: АСТ;

Москва; 2020

ISBN 978-5-17-119166-5

Аннотация

В основе Системы Станиславского лежит теория сценического искусства, уникальный метод актерской техники, разработанный К.С. Станиславским с 1900 по 1910 гг, целью которого является достижение полной психологической достоверности актерской игры. Система была полностью описана в труде К.С. Станиславского «Работа актера над собой», который вышел в свет в 1938 году. Книга состоит из двух частей – часть I: работа над собой в творческом процессе переживания: дневник ученика и часть II: работа над собой в творческом процессе воплощения.

Содержание

Предисловие	5
От редакции	12
Часть I	13
Предисловие	13
Вступление	20
I. Дилетантизм	21
II. Сценическое искусство и сценическое ремесло	42
III. Действие. «Если бы», «предлагаемые обстоятельства»	82
Конец ознакомительного фрагмента.	123

**Константин
Станиславский,
Виктор Монюков**
**Полный курс театрального
искусства. Работа
актера над собой**

Идея проекта и составление части II *А.А. Курского, Н.М.
Васильевой*

© Курский А.А., составление, 2020

© Монюков В.К., наследники, 2020

© ООО «Издательство АСТ»

Предисловие

Впервые в этой книге под одной обложкой собрано два уникальных произведения русской театральной мысли, принадлежащие двум разным авторам – Константину Сергеевичу Станиславскому (1863–1938) и Виктору Карловичу Монокову (1924–1984). Это знаменитый и переиздававшийся уже не раз труд Станиславского «Работа актера над собой. Часть 1: Работа над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика», и впервые выходящие в свет уникальные архивные материалы человека, которого можно смело считать учеником и последователем К.С. Станиславского – В.К. Монокова. На протяжении многих лет он вел семинарские занятия для преподавателей театральных школ Советского Союза и читал лекции по наследию Станиславского в стране и за рубежом. В этой книге мы впервые публикуем статьи, выдержки из дневников, отчеты о командировках, и главное – стенограммы лекций, семинарских занятий разных лет и авторские упражнения В.К. Монокова, созданные им на основе системы Станиславского, ведь как писал сам Константин Сергеевич – «Мою систему не может преподавать никто – преподавать каждый может только свою систему на основе моей». Вот почему объединение этих двух имен нам кажется логичным и очень удачным: вы сможете проследить, как развивалась и обогащалась система Стани-

славского, как она работала в руках талантливого последователя и мастера Монюкова, как обростала авторским видением метода Станиславского.

Литературное наследие К.С. Станиславского огромно, не возможно не поражаться феноменальной работоспособности гениального художника. Занятый с утра до поздней ночи в театре, на репетициях и спектаклях, отдавая много сил и времени руководству театром, преподаванию в студиях, общественно-театральной деятельности, он успел за свою жизнь написать столько, что ему мог бы позавидовать даже самый плодовитый писатель-профессионал. В своем творчестве Станиславский всегда стремился отталкиваться от реальных объектов, идти к теоретическим обобщениям от живой практики.

В уникальном по своему масштабу и значению литературном архиве Станиславского особое место занимает его знаменитый труд «Работа актера над собой», где избрав форму дневника учащегося театральной школы, он описал движение занятий с первого до последнего урока учебного сезона, придя к результату: «теперь у нас есть своя психотехника. С ее помощью вы можете возбуждать переживание. Теперь вы умеете возвращать чувство, которое можно воплощать». Станиславский написал о главном для себя в актерском искусстве – о «переживании». Это дает право ограничиться переизданием произведения Станиславского в том, виде, как его подготовил к печати сам автор, каким его считал полез-

ным для своих учеников и для широкой публики.

Виктор Карлович Монюков практически продолжил традиции К.С. Станиславского, опираясь на основы, заложенные учителем, и развивал собственную уникальную методику. Если бы не ранний трагический уход из жизни, который случился в Киеве, куда Виктор Карлович поехал на очередной семинар, думается, что он создал бы книгу, посвященную воспитанию актера не совсем похожую на учебник, на обычное пособие по обучению актерскому мастерству.

Театральный педагог, если сам не является известным актером, всегда остается в тени своих учеников, получивших популярность, любовь зрителей или просто, ставших узнаваемыми, благодаря многочисленным сериалам. «Умница, иронист, жизнелюб, – вспоминал О.П. Табаков, – Виктор Карлович с неуместной по тем временам трезвостью оценки, критично относясь к существующему положению вещей в Художественном театре, был весьма последователен и успешен в своей педагогической деятельности, он был «особой статьей» среди педагогов Школы-студии».

Начав преподавать сразу после окончания Школы-студии МХАТ в 1947 году, он занимался режиссурой, вел семинарские занятия, организованные ВТО для режиссеров и преподавателей театральных ВУЗов страны, ездил по разным городам, просматривал спектакли местных театров, обсуждая их затем на встречах с труппой, выезжал за рубеж с лекциями о системе К.С. Станиславского и, проводя уже там от-

крытые занятия, что было в 60–70-е годы прошлого столетия довольно большой редкостью.

В.К. Монюков стал первым главным режиссером, созданного им в 1975 году Московского Нового Драматического театра, собрав в его лоне своих учеников. Открытие в Москве второго за 20 лет театра, после «Современника», явление уникальное для того времени.

И все-таки самым главным для Виктора Карловича Монюкова всегда оставалась Школа-студия, студенты. Он стремился в своей деятельности формировать не просто актера-профессионала, но живую творческую личность, призывая проявлять особое внимание в выборе репертуара, выразительности средств. Эстетические и этические принципы, заложенные в «системе» великого реформатора театра были отправной точкой в его творческой работе педагога. Для В.К. Монюкова очень важен был общий уровень культуры того, кто выходил из стен Школы-студии МХАТ, поэтому в круг его интересов, как педагога, входили психология, физиология, социология, психиатрия, общая педагогика.

В 1963 году в СССР приезжала Стелла Адлер, считавшаяся в то время в США лучшим театральным педагогом. Она единственная американская актриса, непосредственно обучавшаяся у К.С. Станиславского. Ее школу прошли: Марлон Брандо, Элизабет Тейлор, Роберт Де Ниро и многие другие замечательные актеры. Побывав на занятиях разных педагогов Школы-студии им. Вл. Ив. Немировича-Данченко,

Стелла Адлер решила пригласить в свою страну несколько ведущих актеров МХАТа, «стариков», с кем лично репетировал К.С. Станиславский, и молодого педагога В.К. Монюкова. Группа состояла из четырех человек: Народные артисты СССР А.О. Степанова и В.О. Топорков, театровед В.Н. Прокофьев и В.К. Монюков.

Как режиссер, Виктор Карлович выстроил драматургию встреч и распределил «роли» среди своих коллег таким образом, что они могли проявить себя во всем блеске. В течение полутора месяцев они с триумфом проводили мастер-классы, семинары и открытые уроки, читая лекции на театральных факультетах ведущих Университетов США. В этой поездке, как свидетельствуют очевидцы, необычайно ярко проявился многогранный талант В.К. Монюкова – педагога, режиссера, организатора и дипломата.

Надо отметить, что В.К. Монюков стал первым советским режиссером, приглашенным после Второй мировой войны в Западную Германию для постановки советской пьесы. Немецкий театровед Хайнц Шлаге, говоря в своих воспоминаниях о спектакле, написал: «...Для меня было просто шоком. Я прошел войну до Киева <...> А сейчас вынужден был смотреть на немецкого актера в советской форме не как на врага, а как на человека, которого понимаю. Именно это тонкое переосмысление сумел передать в «Ленинградском романсе» Монюков».

В 1968 году ему довелось ставить «Ленинградский ро-

манс» по пьесе «Мой бедный Марат» Алексея Арбузова в Драматическом театре города Саарбрюккен. Спектакль имел ошеломляющий успех, отчасти перевернув сознание немцев. Многочисленные рецензии, отзывы, письма, сохранившиеся в семейном архиве В.К. Монюкова, свидетельствуют о том впечатлении, которое производили встречи с «пропагандистом» системы Станиславского. К его мнению прислушивались многие видные мастера сцены, а ученики и все, кто общался с Виктором Карловичем, сохраняли и сохраняют в своем сердце самые теплые, самые светлые воспоминания о нем.

В результате пожара, случившегося в Доме актера на Пушкинской площади, погибли многие уникальные документы, в том числе и все стенограммы, все записи, сделанные на семинарских занятиях В.К. Монюкова. Однако, к счастью, в его домашнем архиве чудом сохранились вторые экземпляры некоторых стенограмм разных лет, сделанные тогда еще под копирку.

Надеемся, что эти документы, представленные в данной книге в первоначальном виде, т. е., сохраняя стиль беседы, отчеты о командировках, выдержки из дневников, путевых заметок и некоторые воспоминания из книги «На то и память нам дана», помогут создать, пусть и не полное, представление об уникальном человеке, Учителе, театральном деятеле Викторе Карловиче Монюкове.

Надежда Васильева, журналист

Александр Курский, заслуженный артист России

От редакции

Композиция книги в ее второй части принадлежит ее составителям – заслуженному артисту России, актеру Московского Нового драматического театра, ученику В.К. Монюкова (Окончил Школу-студию им. В.И. Немировича-Данченко при МХАТ СССР им. Горького, курс Монюкова, 1971 г.) и журналисту Надежде Васильевой.

Редакция намеренно отказалась как от исчерпывающей последовательности в публикации того, или иного материала из архива В.К. Монюкова, так и от строгой хронологии; мы стремились найти такое соседство текстов, которое бы помогло лучше воспринимать энергию исканий этого замечательного педагога и театрального режиссера. При публикации текстов стенограмм и лекций мы постарались сохранить живой слог и особенности пунктуации и стилистики речи, передающие ритм своеобразной речи В. К. Монюкова, а также неровности слога, связанные с колебаниями мысли, с нащупыванием наиболее точного слова.

*Анастасия Чудова, руководитель направления
«Изобразительное искусство и культура» редакции ОГИЗ*

Часть I
Константин Сергеевич
Станиславский
Работа над собой в творческом
процессе переживания
Дневник ученика

*Посвящаю свой труд моей лучшей ученице,
любимой артистке и неизменно преданной
помощнице во всех театральных моих исканиях
Марии Петровне Лилиной*



Предисловие

1

Мной задуман большой, многотомный труд о мастерстве

актера (так называемая система Станиславского).

Изданная уже книга «Моя жизнь в искусстве» представляет собой первый том, являющийся вступлением к этому труду.

Настоящая книга, о «работе над собой» в творческом процессе «переживания», является вторым томом.

В ближайшее время я приступаю к составлению третьего тома, в котором будет говориться о «работе над собой» в творческом процессе «воплощения».

Четвертый том я посвящу «работе над ролью».

Одновременно с этой книгой я должен был бы выпустить ей в помощь своего рода задачник с целым рядом рекомендуемых упражнений («Тренинг и муштра»).

Я этого не делаю сейчас, чтоб не отвлекаться от основной линии моего большого труда, которую я считаю более существенной и спешной.

Лишь только главные основы «системы» будут переданы – я приступлю к составлению подсобного задачника.

2

Как эта книга, так и все последующие не имеют претензии на научность. Их цель исключительно практическая. Они пытаются передать то, чему меня научил долгий опыт актера, режиссера и педагога.

3

Терминология, которой я пользуюсь в этой книге, не выдумана мною, а взята из практики, от самих учеников и начинающих артистов. Они на самой работе определили свои творческие ощущения в словесных наименованиях. Их терминология ценна тем, что она близка и понятна начинающим.

Не пытайтесь искать в ней научных корней. У нас свой театральный лексикон, свой актерский жаргон, который выработывала сама жизнь. Правда, мы пользуемся также и научными словами, например «подсознание», «интуиция», но они употребляются нами не в философском, а в самом простом, общежитейском смысле. Не наша вина, что область сценического творчества в пренебрежении у науки, что она осталась неисследованной и что нам не дали необходимых слов для практического дела. Пришлось выходить из положения своими, так сказать, домашними средствами.

4

Одна из главных задач, преследуемых «системой», заключается в естественном возбуждении творчества органической природы с ее подсознанием.

Об этом говорится в последнем XVI отделе книги. *К этой ее части следует отнестись с исключительным вниманием, так как в ней – суть творчества и всей «системы».*

5

Об искусстве надо говорить и писать просто, понятно. Мудреные слова пугают ученика. Они возбуждают мозг, а не сердце. От этого в момент творчества человеческий интеллект давит артистическую эмоцию с ее подсознанием, которым отведена значительная роль в нашем направлении искусства.

Но говорить и писать «просто» о сложном творческом процессе трудно. Слова слишком конкретны и грубы для передачи неуловимых, подсознательных ощущений.

Эти условия вынудили меня искать для этой книги особой формы, помогающей читателю чувствовать то, о чем говорится в печатных словах. Я пытаюсь достигнуть этого с помощью образных примеров, описаний школьной работы учеников над упражнениями и этюдами.

Если мой прием удастся, то печатные слова книги оживут от чувствований самих читателей. Тогда мне будет возможно объяснить им сущность творческой работы и основы психотехники.

Драматическое училище, о котором я говорю в книге, люди, которые в ней действуют, не существуют в действительности.

Работа над так называемой системой Станиславского начата давно. В первое время я записывал свои заметки не для печати, а для себя самого, в помощь поискам, которые производились в области нашего искусства и его психотехники. Нужные мне для иллюстрации люди, выражения, примеры, естественно, брались из тогдашней далекой довоенной эпохи (1907–1914 гг.).

Так незаметно, из года в год, накапливался большой материал по системе. Теперь из этого материала создана книга.

Было бы долго и трудно менять ее действующих лиц. Еще труднее сочетать примеры, отдельные выражения, взятые из прошлого, с бытом и характерами новых, советских людей. Пришлось бы менять примеры и искать другие выражения. Это еще дольше и затруднительнее.

Но то, о чем я пишу в своей книге, относится не к отдельной эпохе и ее людям, а к органической природе всех людей артистического склада, всех национальностей и всех эпох.

Частое повторение одних и тех же мыслей, которые считаю важными, допускается умышленно.

Да простят мне читатели эту назойливость.

В заключение считаю своим приятным долгом поблагодарить тех лиц, которые в той или другой мере помогли мне в работе над этой книгой своими советами, указаниями, материалами и пр.

В книге «Моя жизнь в искусстве» я говорил о той роли, какую сыграли в моей артистической жизни мои первые учителя: Г. Н. и А. Ф. Федотовы, Н. М. Медведева, Ф. П. Комиссаржевский, впервые научившие меня подходить к искусству, а также и мои товарищи по МХТ, во главе с Вл. Ив. Немировичем-Данченко, в общей работе научившие меня очень многому и чрезвычайно важному. Я всегда, и особенно теперь, при выпуске этой книги, думал и думаю о них с сердечной признательностью.

Переходя к тем лицам, которые помогали мне в проведении в жизнь так называемой системы, в создании и выпуске этой книги, я прежде всего обращаюсь к моим неизменным спутникам и верным помощникам в моей сценической деятельности. С ними я начинал свою артистическую работу в ранней молодости, с ними я продолжаю служить своему делу и теперь, в старости. Я говорю о заслуженной артистке республики З.С. Соколовой и заслуженном артисте республики В.С. Алексееве, которые помогали мне проводить в жизнь так называемую систему.

С большой благодарностью и любовью я храню память о моем покойном друге Л.И. Сулержицком. Он первый признал мои начальные опыты по системе, он помогал мне разрабатывать ее на первых порах и проводить в жизнь, он ободрял меня в минуты сомнения и упадка энергии.

Большую помощь оказал мне при проведении в жизнь системы и при создании этой книги режиссер и преподаватель Оперного театра моего имени Н.В. Демидов. Он давал мне ценные указания, материалы, примеры: он высказывал мне свои суждения о книге и вскрывал допущенные мною ошибки. За эту помощь мне приятно теперь высказать ему свою искреннюю благодарность.

Сердечно благодарен за помощь по проведению системы в жизнь, за указания и критику при просмотре рукописи этой книги заслуженному артисту республики, артисту МХТ М. Н. Кедрову.

Приношу также мою искреннюю признательности заслуженному артисту республики, артисту МХТ Н.А. Подгорному, который давал мне указания при проверке рукописи книги.

Выражаю самую глубокую благодарность Е.Н. Семиновской, взявшей на себя большой труд по редактированию этой книги и выполнившей свою важную работу с превосходным знанием дела и талантом.

К. Станиславский

Вступление

... февраля 19... г. в N-ском городе, где я служил, меня с товарищем, тоже стенографом, пригласили для записи публичной лекции знаменитого артиста, режиссера и преподавателя Аркадия Николаевича Торцова. Эта лекция определила мою дальнейшую судьбу: во мне зародилось непреодолимое влечение к сцене, и в настоящее время я уже принят в школу театра и скоро начну занятия с самим Аркадием Николаевичем Торцовым и его помощником Иваном Платоновичем Рахмановым.

Я бесконечно счастлив, что покончил со старой жизнью и выхожу на новый путь.

Однако кое-что от прошлого мне пригодится. Например, моя стенография.

Что если я буду систематически записывать все уроки и по возможности стенографировать? Ведь таким образом составится целый учебник. Он поможет повторять пройденное. Впоследствии же, когда я сделаюсь артистом, эти записи будут служить мне компасом в трудные моменты работы.

Решено: буду вести записи в форме дневника.

I. Дилетантизм

_____ 19__ г.

С трепетом ждали мы сегодня первого урока Торцова. Но Аркадий Николаевич пришел в класс лишь для того, чтобы сделать невероятное заявление: он назначает спектакль, в котором мы будем играть отрывки из пьес по собственному выбору. Этот спектакль должен состояться на большой сцене, в присутствии зрителей, труппы и художественной администрации театра. Аркадий Николаевич хочет посмотреть нас в обстановке спектакля: на подмостках, среди декораций, в гриме, костюмах, перед освещенной рампой. Только такой показ, по его словам, даст ясное представление о степени нашей сценичности.

Ученики замерли в недоумении. Выступать в стенах нашего театра? Это кощунство, профанация искусства! Мне хотелось обратиться к Аркадию Николаевичу с просьбой перенести спектакль в другое, менее обязывающее место, но прежде чем я успел это сделать, он уже вышел из класса.

Урок отменили, а освободившееся время было предоставлено нам для выбора отрывков.

Затея Аркадия Николаевича вызвала оживленные обсуждения. Сначала ее одобрили очень немногие. Особенно горя-

что поддерживали ее стройный молодой человек, Говорков, уже игравший, как я слышал, в каком-то маленьком театре, красивая высокая полная блондинка Вельяминова и маленький, подвижной, шумливый Вьюнцов.

Но постепенно и остальные стали привыкать к мысли о предстоящем выступлении. В воображении замелькали веселые огоньки рампы. Скоро спектакль стал казаться нам интересным, полезным и даже необходимым. При мысли о нем сердце начинало биться сильнее.

Я, Шустов и Пущин были сначала очень скромны. Наши мечты не шли дальше водевилей или пустеньких комедии. Нам казалось, что только они нам по силам. А вокруг все чаще и увереннее произносились сначала имена русских писателей – Гоголя, Островского, Чехова, а потом и имена мировых гениев. Незаметно для себя и мы сошли с нашей скромной позиции, и нам захотелось романтического, костюмного, стихотворного... Меня манил образ Моцарта, Пущина – Сальери. Шустов подумывал о Дон Карлосе. Потом заговорили о Шекспире, и, наконец, мой выбор пал на роль Отелло. Я остановился на ней потому, что Пушкина у меня дома не было, а Шекспир был: мною же овладел такой запал к работе, такая потребность тотчас же приняться за дело, что я не мог тратить времени на поиски книги. Шустов взялся исполнить роль Яго.

В тот же день нам объявили, что первая репетиция назначена на завтра.

Вернувшись домой, я заперся в своей комнате, достал «Отелло», уселся поудобнее на диван, с благоговением раскрыл книгу и принялся за чтение. Но со второй же страницы меня потянуло на игру. Против моего намерения руки, ноги, лицо сами собой задвигались. Я не мог удержаться от декламации. А тут под руку попался большой костяной нож для разрезания книг. Я сунул его за пояс брюк, наподобие кинжала. Мохнатое полотенце заменило головной платок, а пестрый перехват от оконных занавесок исполнил роль перевязи. Из простыни и одеяла я сделал нечто вроде рубашки и халата. Зонтик превратился в ятаган. Не хватало щита. Но я вспомнил, что в соседней комнате – столовой – за шкафом есть большой поднос, который может заменить мне щит. Пришлось решиться на вылазку.

Вооружившись, я почувствовал себя подлинным воином, величественным и красивым. Но мой общий вид был современен, культурен, а Отелло – африканец. В нем должно быть что-то от тигра. Чтобы найти характерные ухватки тигра, я предпринял целый ряд упражнений: ходил по комнате скользкой, крадущейся походкой, ловко лавируя в узких проходах между мебелью; прятался за шкафы, поджидая жертву; одним прыжком выскакивал из засады, нападал на воображаемого противника, которого заменяла мне большая подушка; душил и «по-тигриному» подминал ее под себя. Потом подушка становилась для меня Дездемоной. Я страстно обнимал ее, целовал ее руку, которую изображал вытянутый

угол наволочки, потом с презрением отшвыривал прочь и снова обнимал, потом душил и плакал над воображаемым трупом. Многие моменты удавались превосходно.

Так, незаметно для себя, я проработал почти пять часов. Этого не сделаешь по принуждению! Только при артистическом подъеме часы кажутся минутами. Вот доказательство того, что пережитое мною состояние были подлинным вдохновением!

Прежде чем снять костюм, я воспользовался тем, что все в квартире уже спали, прокрался в пустую переднюю, где было большое зеркало, зажег электричество и взглянул на себя. Я увидел совсем не то, чего ожидал. Найденные мною во время работы позы и жесты оказались не теми, какими они мне представлялись. Больше того: зеркало обнаружило в моей фигуре такие угловатости, такие некрасивые линии, которые я не знал в себе раньше. От такого разочарования вся моя энергия сразу исчезла.

_____ 19__ г.

Я проснулся значительно позже обыкновенного, поскорее оделся и побежал в школу. При входе в репетиционную комнату, где меня уже ждали, я так сконфузился, что вместо того, чтобы извиниться, сказал глупую, трафаретную фразу:

– Кажется, я опоздал немного.

Рахманов долго смотрел на меня с укором и наконец, ска-

зал:

– Все сидят, ждут, нервничают, злятся, а вам кажется, что вы только немного опоздали! Все пришли сюда возбужденные предстоящей работой, а вы поступили так, что у меня теперь пропала охота заниматься с вами. Возбудить желание творить трудно, а убить его – чрезвычайно легко. Какое вы имеете право останавливать работу целой группы? Я слишком уважаю наш труд, чтобы допускать такую дезорганизацию, и потому считаю себя обязанным быть по-военному строгим при коллективной работе. Актер, как солдат, требует железной дисциплины. На первый раз ограничиваюсь выговором, без занесения в дневник репетиций. Но вы должны сейчас же извиниться перед всеми, а на будущее время взять себе за правило являться на репетицию за четверть часа до, а не после ее начала.

Я поспешил извиниться и обещал не опаздывать. Однако Рахманов не захотел приступать к работе: и первая репетиция, по его словам, – событие в артистической жизни, о ней надо навсегда сохранить самое лучшее воспоминание. Сегодняшняя же испорчена по моей вине. Так пусть же знаменательной для нас репетицией, взамен неудавшейся первой, станет завтрашняя. И Рахманов вышел из класса.

Но этим инцидент не кончился, так как меня ждала другая «баня», которую задали мне мои товарищи под предводительством Говоркова. Эта «баня» была еще жарче первой. Теперь уж я не забуду сегодняшней несостоявшейся репети-

ции.

Я собирался рано лечь спать, так как после сегодняшней трепки и вчерашнего разочарования боялся браться за роль. Но мне попалась на глаза плитка шоколада. Я надумал растереть ее вместе со сливочным маслом. Получилась коричневая масса. Она недурно ложилась на лицо и превратила меня в мавра. От контраста со смуглой кожей зубы стали казаться белее. Сидя перед зеркалом, я долго любовался их блеском, учился скалить их и выворачивать белки глаз.

Чтобы лучше понять и оценить грим, потребовался костюм, а когда я надел его, то захотелось играть. Ничего нового я не нашел, а повторил то, что делал вчера, но оно уже потеряло свою остроту. Зато мне удалось увидеть, какой будет внешность моего Отелло. Это важно.

_____ 19__ г.

Сегодня первая репетиция, на которую я явился задолго до ее начала. Рахманов предложил нам самим устроить комнату и расставить мебель. К счастью, Шустов согласился на все мои предложения, так как внешняя сторона его не интересовала. Мне же было чрезвычайно важно расставить мебель так, чтобы я мог ориентироваться среди нее как в своей комнате. Без этого мне не вызвать вдохновения. Однако желаемого результата достигнуть не удалось. Я лишь силлил-

ся поверить тому, что нахожусь в своей комнате, но это не убеждало меня, а лишь мешало игре.

Шустов знал уже весь текст наизусть, а я принужден был то читать роль по тетрадке, то передавать своими словами приблизительный смысл того, что мне запомнилось. К удивлению, текст мешал мне, а не помигал, и я охотно обошелся бы без него или сократил его наполовину. Не только слова роли, но и чуждые мне мысли поэта и указанные им действия стесняли мою свободу, которой я наслаждался во время этюдов дома.

Еще неприятнее было то, что я не узнавал своего голоса. Кроме того, оказалось, что ни мизансцена, ни образ, установившиеся у меня при домашней работе, не сливались с пьесой Шекспира. Например, как втиснуть в сравнительно спокойную начальную сцену Яго и Отелло яростный оскал зубов, вращение глаз, «тигриные» хватки, которые вводят меня в роль. Но отрешиться от этих приемов игры дикаря и от созданной мною мизансцены не удалось, потому что у меня не было взамен ничего другого. Я читал текст роли – особо, играл дикаря – особо, без связи одного с другим. Слова мешали игре, а игра словам: неприятное состояние общего разлада.

Опять я не нашел ничего нового при домашней работе и повторял старое, что меня уже не удовлетворяло. Что это за повторение одних и тех же ощущений и приемов? Кому они принадлежат – мне или дикому мавру? Почему вчерашняя

игра похожа на сегодняшнюю, а сегодняшняя на завтрашнюю? Или мое воображение иссякло? Или в моей памяти нет материала для роли? Почему вначале работа шла так бойко, а потом остановилась на одном месте?

Пока я так рассуждал, а соседней комнате хозяева собрались к вечернему чаю. Чтобы не привлекать к себе внимания, мне пришлось перенести свои занятия в другое место комнаты и говорить слова роли как можно тише. К моему удивлению, эти ничтожные перемены оживили меня, заставили как-то по-новому отнестись к моим этюдам и к самой роли.

Секрет открыт. Он в том, что нельзя долго застревать на одном, без конца повторять избитое.

Решено. Завтра на репетиции я ввожу экспромты во все: и в мизансцены, и в трактовку роли, и в подход к ней.

_____ 19__ г.

С первой же сцены на сегодняшней репетиции я ввел экспромт: вместо того чтобы ходить, я сел и решил играть без жестов, без движений, отбросив обычные ужимки дикаря. И что же? С первых же слов я запутался, потерял текст, привычные интонации и остановился. Пришлось скорее возвращаться к первоначальной манере игры и мизансцене. По-видимому, мне уже невозможно обходиться без усвоенных приемов изображения дикаря. Не я ими, а они мною руко-

водят. Что это? Рабство?

_____ 19__ г.

Общее состояние на репетиции было лучше: я привыкаю к помещению, в котором происходит работа, и к людям, которые присутствуют при ней. Кроме того, несовместимое начинает совмещаться. Прежде мои приемы изображения дикаря никак не сливались с Шекспиром. Во время первых репетиций я чувствовал фальшь и насилие, когда я втискивал в роль придуманные характерные манеры африканца, а теперь как будто кое-что удалось привить к репетируемой сцене. По крайней мере, я менее остро чувствую разлад с автором.

_____ 19__ г.

Сегодня репетиция на большой сцене. Я рассчитывал на чудодейственную, возбуждающую атмосферу кулис. И что же? Вместо ярко освещенной рампы, суматохи, нагроможденных декораций, которых я ждал, были полумрак, тишина, безлюдье. Громадная сцена оказалась раскрытой и пустой. Лишь у самой рампы стояло несколько венских стульев, которые очерчивали контуры будущей декорации, да с правой стороны была поставлена стойка, в которой горели три электрические лампочки.

Как только я взошел на подмостки, передо мной выросло огромное отверстие сценического портала, а за ним – казавшееся беспредельным глубокое, темное пространство. Я впервые видел зрительный зал со сцены при открытом занавесе, пустой, безлюдный. Где-то там – как мне показалось, очень далеко – горела электрическая лампочка под абажуром. Она освещала лежавшие на столе листы белой бумаги; чьи-то руки готовились записывать «каждое лыко в строку»... Я весь точно растворился в пространстве.

Кто-то крикнул: «Начинайте». Мне предложили войти в воображаемую комнату Отелло, очерченную венскими стульями, и сесть на свое место. Я сел, но не на тот стул, на который полагалось сесть по моей же мизансцене. Сам автор не узнавал плана своей комнаты. Пришлось другим объяснить мне, какой стул что изображает. Долго не удавалось втиснуть себя в небольшое пространство, окаймленное стульями; долго я не мог сосредоточить внимание на том, что происходит вокруг. Мне трудно было заставить себя смотреть на Шустова, который стоял рядом со мной. Внимание тянулось то в зрительный зал, то в соседние со сценой комнаты – мастерские, в которых, невзирая на нашу репетицию, шла своя жизнь – ходили люди, переносили какие-то вещи, пилили, стучали, спорили.

Несмотря на все это, я продолжал автоматически говорить и действовать. Если бы долгие домашние упражнения не вбили в меня приемы игры дикаря, словесный текст, ин-

тонации, я бы остановился с первых же слов. Впрочем, это, в конце концов, и произошло. Виной тому был суфлер. Я впервые узнал, что этот «господин» – отчаянный интриган, а не друг актера. По-моему, тот суфлер хорош, который умеет весь вечер молчать, а в критический момент сказать только одно слово, которое вдруг выпало из памяти артиста. Но наш суфлер шипит все время без остановки и ужасно мешает. Не знаешь, куда деваться и как избавиться от этого не в меру усердного помощника, который точно влезает через ухо в самую душу. В конце концов, он победил меня. Я сбилсся, остановился и попросил его не мешать мне.

_____ 19__ г.

Вот и вторая репетиция на сцене. Я забрался в театр спозаранку и решил готовиться к работе не наедине – в уборной, а при всех – на самой сцене. Там кипела работа. Устанавливали декорацию и бутафорию для нашей репетиции. Я начал свои приготовления.

Было бы бесцельно среди царившего хаоса искать тот уют, к которому я привык во время упражнений дома. Надо было прежде всего освоиться с окружающей, новой для меня обстановкой. Поэтому я приблизился к авансцене и стал смотреть в зловещую черную дыру сценической рамки, чтобы привыкнуть к ней и освободиться от тяги в зрительный зал. Но чем больше я старался не замечать пространства, тем

больше думал о нем, и тем сильнее становилась тяга туда в зловещую темноту, за портал. В это время проходивший мимо меня рабочий рассыпал гвозди. Я стал помогать собирать их. И вдруг мне стало хорошо, даже уютно на большой сцене. Но гвозди были собраны, добродушный собеседник мой ушел, и снова меня придавило пространство, и опять я начал словно растворяться в нем. А ведь только что я чувствовал себя прекрасно! Впрочем, оно и понятно: собирая гвозди, я не думал о черной дыре портала. Я поспешил уйти со сцены и сел в партере.

Началась репетиция других отрывков: но я не видел происходящего на сцене, – я с трепетом ждал своей очереди.

Есть хорошая сторона в томительном ожидании. Оно доводит человека до того предела, когда хочется, чтобы поскорее наступило и потом окончилось то, чего боишься. Мне довелось пережить сегодня такое состояние.

Когда настала наконец очередь моего отрывка, я вышел на сцену, там была уже декорация, собранная из отдельных стенок театральных павильонов, кулис, пристановок и прочего. Некоторые части были повернуты изнанкой. Мебель тоже была сборная. Тем не менее общий вид сцены при освещении казался приятным, и в приготовленной для нас комнате Отелло было уютно. При большом напряжении воображения в этой обстановке, пожалуй, можно было найти кое-что, напоминавшее мою комнату.

Лишь только раздвинулся занавес и открылся зрительный

зал, я весь, целиком, очутился в его власти. При этом во мне родилось новое, неожиданное для меня ощущение. Дело в том, что декорация и потолок загораживают от актера – сзади большую арьерсцену, сверху – громадное темное пространство, с боков – прилегающие к сцене комнаты и склады декораций. Такая изоляция, конечно, приятна. Но плохо то, что при этом павильон приобретает значение рефлектора, отбрасывающего все внимание актера в зрительный зал. Так музыкальная эстрада раковиной отражает звуки оркестра в сторону слушателей. Еще новость: от страха у меня явилась потребность забавлять смотревших, чтобы они – сохрани бог! – не соскучились. Это раздражало, мешало вникать в то, что я делал и говорил; при этом произнесение наговоренного текста, привычные движения опережали мысли и чувства. Появились торопливость, скороговорка. Такая же торопливость передалась действиям и жестам. Я летел по тексту так, что дух захватывало, и не мог изменить темпа. Даже любимые места роли мелькали, точно телеграфные столбы на ходу поезда. Малейшая запинка – и катастрофа неизбежна. Я неоднократно с мольбой обращал взоры к суфлеру, но он как ни в чем не бывало старательно заводил часы. Не подлежит сомнению, что это была месть за прошлое.

_____ 19__ г.

Я пришел в театр на генеральную репетицию еще раньше,

чем обыкновенно, так как надо было позаботиться о гриме и костюме. Меня поместили в прекрасную уборную и приготовили музейный восточный халат марокканского принца из «Шейлока». Все это обязывало хорошо играть. Я сел за гримировальный стол, на котором было заготовлено несколько париков, волосы, всевозможные гримировальные принадлежности.

С чего начать? Я стал набирать на одну из кистей коричневую краску, но она так затвердела, что мне с трудом удалось зацепить небольшой слой, не оставлявший на коже никаких следов. Я заменил кисточку растушевкой. Тот же результат. Я обмазал краской палец и стал водить им по коже. На этот раз мне удалось слегка окрасить ее. Я повторил такие же опыты с другими красками, но лишь одна из них, голубая, ложилась лучше. Однако голубая краска как будто не нужна была для грима мавра. Я попробовал помазать щеку лаком и приклеить маленькую прядь волос. Лак щипал, волосы торчали... Я примерил один парик, другой, третий, не сразу поняв, где их передняя и где задняя сторона. Все три парика при негримированном лице слишком обнаруживали свою «париковатость». Я хотел смыть то небольшое, что мне с таким трудом удалось наложить на лицо. Но – как смыть?

В это время в уборную вошел высокий, очень худой человек в очках и в белом халате, с торчащими усами и длинной эспаньолкой. Этот «Дон Кихот» перегнулся пополам и без долгих разговоров начал «обрабатывать» мое лицо. Он

быстро снял с него вазелином все, что я намазал, и начал вновь класть краски, предварительно смазав кисти салом. На жирную кожу краски ложились легко и ровно. Потом «Дон Кихот» покрыл лицо тоном смуглого загара, как и полагается для мавра. Но мне было жаль прежнего, более темного цвета, который давал шоколад: тогда сильнее блестели белки глаз и зубы.

Когда грим был окончен, костюм надет и я посмотрел на себя в зеркало, то искренне подивился искусству «Дон Кихота» и залюбовался собой. Угловатость тела пропала под складками халата, а выработанные мною ужимки дикаря очень подходили к общему облику.

Заходили в уборную Шустов и другие ученики. Их тоже поражала моя внешность, они хвалили ее в один голос, без тени зависти. Это ободряло и возвращало мне прежнюю уверенность в себе. На сцене меня поразила непривычная расстановка мебели: одно из кресел было неестественно отодвинуто от стены почти на середину сцены, стол слишком пододвинут к суфлерской будке и словно выставлен напоказ на авансцене, на самом видном месте. От волнения я расхаживал по сцене и поминутно задевал полами костюма и ятаганом за мебель и за углы декораций. Но это не мешало машинальному болтанию слов роли и безостановочной ходьбе по сцене. Казалось, что мне удастся с грехом пополам дотянуть отрывок до конца. Но когда я подошел к кульминационным моментам роли, в голове вдруг мелькнула мысль: «Сейчас

остановлюсь». Меня охватила паника, и я замолчал, растерянный, с белыми пустыми кругами перед глазами... Сам не знаю, как и что направило меня опять на автоматичность, которая и на этот раз выручила погибавшего.

После этого я махнул на себя рукой. Одна мысль владела мною: скорее кончить, разгримироваться и бежать из театра.

И вот я дома. Один. Но оказывается, что сейчас самый страшный для меня компаньон – это я сам. Невыносимо скверно на душе. Хотел было пойти в гости – отвлечься, но не пошел: так и кажется, что все узнали уже о моем позоре и показывают на меня пальцами.

К счастью, пришел милый, трогательный Пущин. Он заметил меня в числе зрителей и хотел узнать мое мнение о своем исполнении Сальери. Но я ничего не мог сказать ему, так как хотя и смотрел его игру из-за кулис, но от волнения и ожидания своего собственного выступления ничего не видел, что делалось на сцене. О себе я ничего не спрашивал. Боялся критики, которая могла бы убить остатки веры в себя.

Пущин очень хорошо говорил о пьесе Шекспира и о роли Отелло. Но он предъявляет к ней такие требования, на которые я не могу ответить. Он очень хорошо говорил о горечи, изумлении, потрясении мавра, когда тот поверил, что в Дездемоне под прекрасной маской живет ужасный порок. Это делает ее в глазах Отелло еще страшнее.

После ухода друга я попробовал подойти к некоторым местам роли в духе толкования Пущина – и прослезился: так

мне стало жаль мавра.

_____ 19__ г.

Сегодня днем показной спектакль. Мне все заранее известно: как я приду в театр, как сяду гримироваться, как явится «Дон Кихот» и перегнется пополам. Но если даже я себе понравлюсь в гриме и мне захочется играть, – все равно из этого ничего не выйдет. Во мне было чувство полного безразличия ко всему. Однако такое состояние продолжалось до тех пор, пока я не вошел в свою уборную. В этот момент сердце так забилося, что стало трудно дышать. Явилось ощущение тошноты и сильной слабости. Мне показалось, что я болеваю. И отлично. Болезнью можно будет оправдать неудачу первого выступления.

На сцене меня смутили, прежде всего, необычайная, торжественная тишина и порядок. Когда же я вышел из темноты кулис на полный свет рампы, софитов, фонарей, я обалдел и ослеп. Освещение было настолько ярко, что создалась световая завеса между мной и зрительным залом. Я почувствовал себя огражденным от толпы и вздохнул свободно. Но глаз скоро привык к рампе, и тогда чернота зрительного зала сделалась еще страшнее, а тяга в публику еще сильнее. Мне показалось, что театр переполнен зрителями, что тысячи глаз и биноклей направлены на одного меня. Они словно насквозь пронизывали свою жертву. Я чувствовал себя ра-

бом этой тысячной толпы и сделался подобострастным, беспринципным, готовым на всякий компромисс. Мне хотелось вывернуться наизнанку, подольститься, отдать толпе больше того, что у меня было и что я могу дать. Но внутри, как никогда, было пусто.

От чрезмерною старания выжать из себя чувство, от бессилия выполнить невозможное, во всем теле появилось напряжение, доходившее до судорог, которые сковывали лицо, руки, все тело, парализовали движения, походку. Все силы уходили на это бессмысленное, бесплодное напряжение. Пришлось помочь одеревеневшему телу и чувству голосом, который я довел до крика! Но и тут излишнее напряжение сделало свое дело. Горло сжалось, дыхание сперлось, звук сел на предельную верхнюю ноту, с которой уже не удалось сдвинуть его. В результате – я осип.

Пришлось усилить внешнее действие и игру. Я уже не был в состоянии удержать рук, ног и словоизвержения, которые усугубляли общее напряжение. Мне было стыдно за каждое слово, которое я произносил, за каждый жест, который я делал и тут же критиковал. Я краснел, стискивал пальцы ног, рук и со всей силой вдавливал себя в спинку кресла. От беспомощности и конфуза мною вдруг овладела злоба. Сам не знаю на кого – не то на себя, не то на зрителей. При этом я на несколько минут ощутил независимость от всего окружающего и сделался безудержно смелым. Знаменитую фразу: «Крови. Яго, крови!» я извергнул из себя помимо воли. Это

был крик иступленного страдальца. Как это вышло – сам не знаю. Может быть, я почувствовал в этих словах оскорбленную душу доверчивого человека и искренне пожалел его. При этом трактовка Отелло, сделанная недавно Пущиным, воскресла в памяти с большой четкостью и заволновала чувство.

Мне почудилось, что зрительный зал на секунду насторожился и что по толпе пробежал шорох, точно порыв ветра по верхушкам деревьев.

Лишь только я почувствовал одобрение, во мне закипела такая энергия, которую я не знал, куда направить. Она несла меня. Не помню, как я играл конец сцены. Помню только, что рампа, черная дыра портала исчезли из моего внимания, что я освободился от всякого страха и что на сцене создалась для меня новая, неведомая мне, упоительная жизнь. Не знаю более высокого наслаждения, чем эти несколько минут, пережитых мною на подмостках. Я заметил, что Пашу Шустова удивило мое перерождение. Я зажег его, и он заиграл с большим одушевлением.

Занавес задвинулся, и в зрительном зале зааплодировали. На душе у меня стало легко и радостно. Вера в свой талант сразу окрепла. Появился апломб. Когда я победоносно возвращался со сцены в уборную, мне казалось, что все смотрят на меня восторженными глазами.

Принарядившись и приосанившись, как подобает гастролеру, я важно и, как вспоминается мне сегодня, с неумело

напущенным на себя безразличием вошел в антракте в зрительный зал. К моему удивлению, там не было праздничного настроения, не было даже полного освещения, как полагается на «всамделишнем» спектакле. Вместо тысячной толпы, которая чудилась мне со сцены, я увидел в партере всего человек двадцать. Для кого же я старался? Впрочем, скоро мне удалось утешить себя: «Пусть зрители сегодняшнего спектакля малочисленны, – сказал я себе, – но они знатоки искусства: Торцов, Рахманов, видные артисты нашего театра. Вот кто мне хлопал! Я не променяю их жидких аплодисментов на бурные овации тысячной толпы...»

Выбрав в партере место, которое было хорошо видно Торцову и Рахманову, я сел в надежде, что они подзовут меня и скажут что-нибудь приятное!

Дали свет рампы. Занавес раздвинулся, и тотчас же с лестницы, приставленной к декорации, точно слетела вниз ученица Малолеткова. Она упала на пол, забилась и крикнула: «Спасите!» – таким душу раздирающим криком, что я похолодел. Затем она стала что-то говорить, но так быстро, что ничего нельзя было понять. Потом вдруг, забыв роль, остановилась на полуслове, закрыла руками лицо и ринулась за кулисы, откуда послышались ободрявшие и увещевавшие ее глухие голоса. Занавес задвинулся, но у меня в ушах еще звучал ее крик: «Спасите!» Что значит талант! Чтобы его почувствовать, достаточно выхода и одного слова.

Торцов, как мне показалось, был сильно наэлектризован.

«Да ведь и со мной произошло то же, что с Малолетковой, – рассуждал я, – одна фраза: “Крови, Яго, крови!” – и зрители были в моей власти».

Сейчас, когда пишутся эти строки, я не сомневаюсь в своем будущем. Однако такая уверенность не мешает мне сознавать, что того большого успеха, который я приписал себе, пожалуй, и не было. А все же где-то в глубине души вера в себя трубит победу.

II. Сценическое искусство и сценическое ремесло

_____ 19__ г.

Сегодня мы собрались, чтобы выслушать замечания Торцова о нашей игре на показном спектакле. Аркадий Николаевич говорил:

– В искусстве, прежде всего, надо уметь видеть и понимать прекрасное. Поэтому в первую очередь вспомним и отметим положительные моменты показа. Таких моментов было только два: первый, когда Малолеткова скатилась с лестницы с отчаянным криком «спасите!», а второй был у Названова, в сцене «Крови, Яго, крови!». В обоих случаях как вы, игравшие, так и мы, смотревшие, всем существом отдались тому, что происходило на подмостках, замерли и зажали одним, общим для всех волнением.

Эти удачные моменты, взятые отдельно от целого, можно признать искусством переживания, которое культивируется в нашем театре и изучается здесь, в его школе.

– Что же это за искусство переживания? – заинтересовался я.

– Вы его poznали на собственном опыте. Вот и расскажи-

те нам, как эти моменты подлинно творческого состояния ощущались вами.

– Ничего не знаю и не помню, – говорил я, одурманенный похвалой Торцова. – Знаю только, что это были незабываемые мгновения, что только так я хочу играть и что такому искусству я готов отдать всего себя...

Пришлось замолчать, иначе брызнули бы слезы.

– Как?! Вы не помните своего внутреннего метания в поисках чего-то страшного? Вы не помните, что ваши руки, глаза и все ваше существо готовились куда-то ринуться и что-то схватить? Вы не помните, как вы кусали губы и едва сдерживали слезы? – допытывался Аркадий Николаевич.

– Вот теперь, когда мне рассказали о том, что было, я как будто начинаю вспоминать свои ощущения, – признался я.

– А без меня вы не смогли бы этого понять?

– Нет, не смог бы.

– Значит, вы действовали подсознательно?

– Не знаю, может быть. А это хорошо или плохо?

– Очень хорошо, если подсознание повело вас по верному пути, и плохо, если оно ошиблось. Но на показном спектакле оно вас не подвело, и то, что вы нам дали в эти несколько удачных минут, было превосходно, лучше всего, что только можно пожелать.

– Правда? – переспросил я, задыхаясь от счастья.

– Да! Потому что лучше всего, когда актер весь захвачен пьесой. Тогда он, помимо воли, живет жизнью роли, не за-

мечая, как чувствует, не думая о том, что делает, и все выходит само собой, подсознательно. Но, к сожалению, таким творчеством мы не всегда умеем управлять.

– Получается, знаете ли, безвыходное положение: нужно творить вдохновенно, но это умеет делать только подсознание, а мы, изволите ли видеть, не владеем им. Извините, пожалуйста, где же выход? – недоумевал и чуть иронизировал Говорков.

– К счастью, выход есть! – прервал его Аркадий Николаевич. – Он заключается не в прямом, а в косвенном воздействии сознания на подсознание. Дело в том, что в человеческой душе существуют некоторые стороны, которые подчиняются сознанию и воле. Эти-то стороны способны воздействовать на наши произвольные психические процессы.

Правда, это требует довольно сложной творческой работы, которая только отчасти протекает под контролем и под непосредственным воздействием сознания. В значительной части эта работа является подсознательной и произвольной. Она по силам лишь одной – самой искусной, самой гениальной, самой тончайшей недостижимой, чудодейственной художнице – нашей органической природе. С ней не сравнится никакая самая изощренная актерская техника. Ей и книги в руки! Такой взгляд и отношения к нашей артистической природе очень типичны для искусства переживания, – говорил с жаром Торцов.

– А если природа заикается? – спросил кто-то.

– Надо уметь возбуждать и направлять ее. Для этого существуют особые приемы психотехники, которые вам предстоит изучить. Их назначение в том, чтоб сознательными, косвенными путями будить и вовлекать в творчество подсознание. Недаром же одной из главных основ нашего искусства переживания является принцип: «Подсознательное творчество природы через сознательную психотехнику артиста». (Подсознательное – через сознательное, произвольное – через произвольное.) Предоставим же все подсознательное волшебнице природе, а сами обратимся к тому, что нам доступно, – к сознательным подходам к творчеству и к сознательным приемам психотехники. Они, прежде всего, учат нас, что когда в работу вступает подсознание, надо уметь не мешать ему.

– Как странно, что подсознание нуждается в сознании! – удивился я.

– Мне это представляется нормальным, – говорил Аркадий Николаевич. – Электричество, ветер, вода и другие произвольные силы природы требуют знающего и умного инженера для подчинения их человеку. Наша подсознательная творческая сила тоже не может обойтись без своего рода инженера – без сознательной психотехники. Только тогда, когда артист поймет и почувствует, что его внутренняя и внешняя жизнь на сцене, в окружающих условиях протекает естественно и нормально, до предела натуральности, по всем законам человеческой природы, глубокие тайники под-

сознания осторожно вскроются, и из них выйдут не всегда понятные нам чувствования. Они на короткое или на более продолжительное время овладеют нами и поведут туда, куда им повелит что-то внутри. Не ведая этой правящей силы и не умея изучать ее, мы, на нашем актерском языке, именуем ее просто «природой».

Но стоит нарушить нашу правильную органическую жизнь – перестать верно творить на сцене, – и тотчас же щепетильное подсознание пугается насилия и снова прячется в свои глубокие тайники. Чтоб этого не произошло, прежде всего надо творить верно.

Таким образом, реализм и даже натурализм внутренней жизни артиста необходим ему для возбуждения работы подсознания и порывов вдохновения.

– Значит, в нашем искусстве нужно непрерывное подсознательное творчество, – вывел я заключение.

– Всегда творить подсознательно и вдохновенно нельзя, – заметил Аркадий Николаевич, – таких гениев не существует. Поэтому наше искусство предписывает нам лишь готовить почву для такого подлинного, подсознательного творчества.

– Как же это делается?

– Прежде всего, надо творить сознательно и верно. Это создаст наилучшую почву для зарождения подсознания и вдохновения.

– Почему же? – не понимал я.

– Потому что сознательное и верное рождает правду, а правда вызывает веру, а если природа поверит тому, что происходит в человеке, она сама примется за дело. Вслед за ней вступит подсознание и может явиться само вдохновение.

– Что значит «верно» играть роль? – допытывался я.

– Это значит: в условиях жизни роли и в полной аналогии с ней правильно, логично, последовательно, по-человечески мыслить, хотеть, стремиться, действовать, стоя на подмостках сцены. Лишь только артист добьется этого, он приблизится к роли и начнет одинаково с нею чувствовать.

На нашем языке это называется: переживать роль. Этот процесс и слово, его определяющее, получают в нашем искусстве совершенно исключительное, первенствующее значение.

Переживание помогает артисту выполнять основную цель сценического искусства, которая заключается в создании «жизни человеческого духа» роли и в передаче этой жизни на сцене в художественной форме.

Как видите, наша главная задача не только в том, чтоб изображать жизнь роли в ее внешнем проявлении, но главным образом в том, чтобы создавать на сцене внутреннюю жизнь изображаемого лица и всей пьесы, приспособляя к этой чужой жизни свои собственные человеческие чувства, отдавая ей все органические элементы собственной души.

Запомните однажды и навсегда, что этой главной, основной целью нашего искусства вы должны руководиться во все

моменты творчества и вашей жизни на сцене. Вот почему мы прежде всего думаем о внутренней стороне роли, то есть о ее психической жизни, создающейся с помощью внутреннего процесса переживания. Он является главным моментом творчества и первой заботой артиста. Надо переживать роль, то есть испытывать аналогичные с ней чувства, каждый раз и при каждом ее повторении.

– Каждый великий актер должен чувствовать и действительно чувствует то, что он изображает, – говорит старик Томмазо Сальвини, лучший представитель этого направления.

– Я нахожу даже, что он не только обязан испытывать это волнение раз или два, пока он изучает свою роль, но в большей или меньшей степени при каждом исполнении ее в первый или в тысячный раз...» – прочел Аркадий Николаевич по подброшенной ему Иваном Платоновичем статье Томмазо Сальвини (его ответ Коклену). – Так же понимает искусство актера и наш театр.

_____ 19__ г.

Под влиянием долгих споров с Пашей Шустовым я при первом удобном случае сказал Аркадию Николаевичу:

– Не понимаю, как можно научить человека правильно переживать и чувствовать, если ему самому не «чувствуется» и «не переживается»!

– Как вы полагаете: можно научить себя или другого заинтересоваться ролью и тем, что в ней существенно? – спросил меня Аркадий Николаевич.

– Допустим, что – да, хотя это и нелегко, – ответил я.

– Можно намечать в ней интересные и важные цели, искать правильный подход к ней, возбуждать в себе верные стремления, выполнять соответствующие действия?

– Можно, – согласился я опять.

– Попробуйте-ка проделать, но только непременно искренне, добросовестно и до конца, такую работу: оставаясь при этом холодным, безучастным. Вам это не удастся. Вы непременно заволнуетесь и начнете чувствовать себя в положении действующего лица пьесы, переживать свои, но аналогичные с ним чувствования. Проработайте таким образом всю роль, и тогда окажется, что каждый момент вашей жизни на сцене будет вызывать соответствующее переживание. Непрерывный ряд таких моментов создаст сплошную линию переживания роли, «жизнь ее человеческого духа». Вот именно такое, вполне сознательное состояние артиста на сцене, в атмосфере подлинной внутренней правды, лучше всего возбуждает чувство и является наиболее благотворной почвой для краткого или для более продолжительного оживления работы подсознания и для порывов вдохновения.

– Из всего сказанного я понял, что изучение нашего искусства сводится к освоению психотехники переживания. Переживание же помогает нам выполнить огненную цель твор-

чества – создание «жизни человеческого духа» роли, – пытался сделать вывод Шустов.

– Цель нашего искусства не только создание «жизни человеческого духа» роли, но также и внешняя передача ее в художественной форме, – поправил Шустова Торцов. – Поэтому актер должен не только внутренне переживать роль, но и внешне воплощать пережитое. При этом заметьте, что зависимость внешней передачи от внутреннего переживания особенно сильна именно в нашем направлении искусства. Для того чтобы отражать тончайшую и часто подсознательную жизнь, необходимо обладать исключительно отзывчивым и превосходно разработанным голосовым и телесным аппаратом. Голос и тело должны с огромной чуткостью и непосредственностью, мгновенно и точно передавать тончайшие, почти неуловимые внутренние чувствования. Вот почему артист нашего толка должен гораздо больше, чем в других направлениях искусства, позаботиться не только о внутреннем аппарате, создающем процесс переживания, но и о внешнем, телесном аппарате, верно передающем результаты творческой работы чувства, – его внешнюю форму воплощения.

На эту работу оказывает большое влияние подсознание. И в области воплощения с подсознанием не сравнится самая искусная актерская техника, хотя последняя самонадеянно и претендует на превосходство.

Я намекнул вам на последних двух уроках, в самых общих

чертах, в чем заключается наше искусство переживания, – закончил Аркадий Николаевич.

Мы верим и крепко знаем по опыту, что только такое сценическое искусство, насыщенное живыми, органическими переживаниями человека-артиста, может художественно передать все неуловимые оттенки и всю глубину внутренней жизни роли. Только такое искусство может полностью захватить зрителя, заставить его не просто понять, но главным образом пережить все совершающееся на сцене, обогатить его внутренний опыт, оставить в нем не стирающиеся от времени следы. Но кроме того – и это тоже чрезвычайно важно – главные основы творчества и законы органической природы, на которых зиждется наше искусство, ограждают артистов от вывиха. Кто знает, с какими режиссерами и в каких театрах нам предстоит работать. Далеко не везде и не все руководятся при творчестве требованиями самой природы. В большинстве случаев последние грубо насилуются, а это всегда толкает артиста на вывихи. Если вы будете твердо знать границы подлинного искусства и органические законы творческой природы, то вы не заблудитесь и будете разбираться в своих ошибках, будете иметь возможность исправлять их. Без крепких же основ, которые может дать вам искусство переживания, руководящееся законами артистической природы, вы заблудитесь, запутаетесь и потеряете критерии. Вот почему я считаю обязательным для всех без исключения артистов всех направлений изучение основ нашего ис-

куства переживания. С этого каждый артист должен начинать школьную работу.

– Да, да, это как раз то, к чему я всей душой стремлюсь! – воскликнул я, окрыленный. – И как я рад, что мне удалось, хоть частично, выполнить на показательном спектакле главную цель нашего искусства переживания.

– Не увлекайтесь преждевременно, – охладил мой пыл Торцов. – Иначе вам придется испытать впоследствии горчайшее разочарование. Не смешивайте подлинное искусство переживания с тем, что было показано вами во всей сцене на показательном спектакле.

– А что же мною было показано? – вопрошал я точно преступник перед приговором.

– Я уже говорил, что во всей сыгранной вами большой сцене было лишь несколько счастливых минут подлинного переживания, сроднившего вас с нашим искусством. Я воспользовался ими, чтоб иллюстрировать на примере как вам, так и другим ученикам основы нашего направления искусства, о которых мы говорим теперь. Что же касается всей сцены Отелло и Яго, то ее никак нельзя признать искусством переживания.

– А чем же ее можно признать?

– Так называемой игрой нутром, – определил Аркадий Николаевич.

– Это что же такое – спросил я, теряя под собой почву.

– При таком исполнении, – продолжал Торцов, – отдель-

ные моменты вдруг, неожиданно поднимаются на большую художественную высоту и потрясают зрителей. В эти минуты артист переживает или творит по вдохновению, в порядке импровизации. Но чувствуете ли вы себя способным и достаточно сильным духовно и физически, чтобы сыграть все пять огромных актов «Отелло» с тем же подъемом, с каким вы случайно сыграли на показном спектакле одну коротенькую сценку – «Крови, Яго, крови»?

– Не знаю...

– А я так, наверное, знаю, что такая задача непосильна даже артисту с исключительным темпераментом и к тому же с огромной физической силой! – ответил за меня Аркадий Николаевич. – Нужна еще, в помощь природе, хорошо разработанная психотехника. Но у вас еще всего этого нет, точно так же, как и у артистов нутра, которые не признают техники. Они, как и вы, полагаются на одно вдохновение. Если же последнее не приходит, то им и вам нечем заполнить пробелы в игре, пустые, не пережитые места роли. Отсюда – долгие периоды нервного упадка при исполнении роли, полное художественное бессилие и наивный дилетантский наигрыш. В эти моменты ваше исполнение роли, как у всякого актера нутра, становилось безжизненным, ходульным и вымученным. Так, ковыляя, моменты подъема чередовались с наигрышем. Вот какое сценическое исполнение называется на нашем актерском языке игрой нутра.

Критика моих недостатков Аркадием Николаевичем про-

извела на меня сильное впечатление. Она не только огорчила, но и испугала. Я впал в прострацию и не слушал того, что говорил дальше Торцов.

_____ 19__ г.

Опять мы выслушивали замечания Аркадия Николаевича о нашей игре на показном спектакле.

Войдя в класс, он обратился к Паше Шустову:

– Вы тоже дали нам на показе несколько интересных моментов подлинного искусства, но только не искусства переживания, а, как это ни странно, искусства представления.

– Представления?! – очень удивился Шустов.

– Что же это за искусство? – спрашивали ученики.

– Это второе направление искусства, а в чем оно заключается, пусть объяснит вам тот, кто его показал в нескольких удачных моментах на спектакле.

– Шустов! Вспомните, как создавалась у вас роль Яго, – предложил Торцов Паше.

– Зная кое-что от дяди о технике нашего искусства, я подошел прямо к внутреннему содержанию роли и долго разбирался в нем, – точно оправдывался Шустов.

– Дядя помогал? – осведомился Аркадий Николаевич.

– Немного. Дома, как мне казалось, я достиг подлинного переживания. Иногда и на репетициях я чувствовал отдельные места роли. Поэтому мне непонятно, при чем тут искус-

ство представления, – продолжал оправдываться Паша.

– В этом искусстве тоже переживают свою роль, один или несколько раз – дома или на репетициях. Наличие самого главного процесса – переживания – и позволяет считать второе направление подлинным искусством.

– Как же в этом направлении переживают роль? Так же, как и в нашем? – спросил я.

– Совершенно так же, но цель там – иная. Можно переживать роль каждый раз, как у нас, в нашем искусстве. Но можно пережить роль только однажды или несколько раз, для того чтобы заметить внешнюю форму естественного проявления чувства, а заметив ее, научиться повторять эту форму механически с помощью приученных мышц. Это представление роли.

Таким образом, в этом направлении искусства процесс переживания не является главным моментом творчества, а лишь одним из подготовительных этапов для дальнейшей артистической работы. Эта работа заключается в поиске внешней художественной формы сценического создания, наглядно объясняющей его внутреннее содержание. При таких поисках артист, прежде всего, обращается к себе самому и стремится подлинно почувствовать – пережить жизнь изображаемого им лица. Но, повторяю, он позволяет себе делать это не на спектакле, не во время самого публичного творчества, а лишь у себя дома или на репетиции.

– Но Шустов позволил себе это сделать на самом показ-

ном спектакле! Значит, это было искусство переживания, – заступился я.

Кто-то поддержал меня, говоря, что у Паши среди неверно сыгранной роли было вкраплено несколько моментов подлинного переживания, достойных нашего искусства.

– Нет, – протестовал Аркадии Николаевич. – В нашем искусстве переживания каждый момент исполнения роли каждый раз должен быть заново пережит и заново воплощен.

В нашем искусстве многое делается в порядке импровизации на одну и ту же тему, прочно зафиксированную. Такое творчество дает свежесть и непосредственность исполнению. Это сказалось в нескольких удачных моментах игры Названова. Но у Шустова этой свежести и импровизации в чувствовании роли я не заметил. Напротив, он восхитил меня в нескольких местах четкостью, артистичностью. Но... во всей его игре чувствовался холодок, и это заставило меня заподозрить, что у него уже есть раз и навсегда установленные формы игры, не дающие места импровизации и лишаящие игру свежести и непосредственности. Тем не менее я чувствовал все время, что оригинал, с которого искусно повторялись копии, был хорош, верен, что он говорил о подлинной живой «жизни человеческого духа» роли. Этот отзвук когда-то бывшего процесса переживания сделал в отдельных моментах игру, представление, подлинным искусством.

– Откуда же у меня, у родного племянника Шустова, искусство представления?!

– Давайте разбираться, и для этого рассказывайте дальше, как вы работали над Яго, – предложил Торцов Шустову.

– Чтоб проверить, как у меня внешне передается переживание, я обратился к помощи зеркала, – вспоминал Паша.

– Это опасно, но вместе с тем и типично для искусства представления. Имейте в виду, что зеркалом надо пользоваться осторожно. Оно приучает артиста смотреть не внутрь себя, а вне себя.

– Тем не менее зеркало помогло увидеть и понять, как у меня внешне передаются чувствования, – оправдывался Паша.

– Ваши собственные чувствования или же подделанные чувствования роли?

– Мои собственные, но пригодные для Яго.

– Таким образом, при работе с зеркалом вас интересовала не столько самая внешность и манеры, а главным образом то, как у вас физически отражались переживаемые внутри чувствования, «жизнь человеческого духа» роли? – допытывался Аркадий Николаевич.

– Именно, именно.

– Это тоже типично для искусства представления. И именно потому, что оно искусство, ему нужна сценическая форма, перевоплощая не только внешность роли, но главным образом внутреннюю линию ее – «жизнь человеческого духа».

– Помню, что в некоторых местах я был доволен собой, когда увидел правильное отражение того, что чувствовал, –

продолжал вспоминать Паша.

– Что же, вы зафиксировали однажды и навсегда эти приемы выражения чувства?

– Они сами зафиксировались от частого повторения.

– В конце концов у вас выработалась определенная внешняя форма сценической интерпретации для удачных мест роли, и вы хорошо овладели техникой воплощения их?

– По-видимому, да.

– И вы пользовались этой формой каждый раз, при каждом повторении творчества дома и на репетициях? – экзаменовал Торцов.

– Должно быть, по привычке, – признал Паша.

– Теперь скажите еще: появлялась ли эта раз установленная форма сама собой, каждый раз от внутреннего переживания, или же она, однажды родившись, навсегда застывши, повторялась механически, без всякого участия чувства?

– Мне казалось, что я переживал каждый раз.

– Нет, на показном спектакле это не доходило до зрителей. В искусстве представления делают то же, что делали и вы: стараются вызвать и подметить в себе самом типичные человеческие черты, передающие внутреннюю жизнь роли. Создав для каждой из них, однажды и навсегда, наилучшую форму, артист учится естественно воплощать ее механически, без всякого участия своего чувства и момент своего публичного выступления. Это достигается с помощью приученных мышц тела, с помощью голоса, интонации, всей вирту-

озной техники и приемов всего искусства, с помощью бесконечных повторений. Мускульная память у таких артистов от искусства представления развита до крайности.

Привыкнув к механическому воспроизведению роли, артист повторяет свою работу без затраты нервных и душевных сил. Последняя считается не только ненужной, но даже и вредной при публичном творчестве, так всякое волнение нарушает самообладание артиста и изменяет рисунок и форму, раз навсегда зафиксированные. Неясность же в форме и неуверенность ее передачи вредят впечатлению.

Все это в той или иной мере относится к отмечаемым местам вашего исполнения Яго.

Теперь вспомните, что происходило при дальнейшей вашей работе.

– Другие места роли и самый образ Яго не удовлетворяли меня. В этом я убедился также с помощью зеркала, – вспоминал Шустов. – Ища в своей памяти подходящую модель, я вспомнил об одном знакомом, не имеющем отношения к моей роли, но, как мне казалось, хорошо олицетворяющем хитрость, злость и коварство.

– И вы стали коситься на него, приспособлять себя к нему?

– Да.

– Что же вы делали с вашими воспоминаниями?

– По правде говоря, я просто копировал внешние манеры знакомого, – признался Паша. – Я мысленно видел его рядом

с собой. Он ходил, стоял, сидел, а я косился на него и повторял все, что он делал.

– Это была большая ошибка! В этот момент вы изменили искусству представления и перешли на простое передразнивание, на копировку, на имитацию, которые не имеют никакого отношения к творчеству.

– А что же я должен был делать, чтобы привить к Яго случайно, извне взятый образ?

– Вы должны были бы пропустить через себя новый материал, оживить его соответствующими вымыслами воображения, как это делается в нашем направлении искусства переживания.

После того как оживший материал привился бы вам и образ роли был бы мысленно создан, вы должны были бы приступить к новой работе, о которой образно говорил один из лучших представителей искусства представления – знаменитый французский артист Коклен-старший.

Актер создает себе модель в своем воображении, потом, «подобно живописцу, он схватывает каждую ее черту и переносит ее не на холст, а на самого себя...» – читал Аркадий Николаевич по брошюре Коклена, подброшенной ему Иваном Платоновичем. – «Он видит на Тартюфе какой-нибудь костюм и надевает его на себя, видит его поступь и подражает ей, замечает физиономию и заимствует ее. Он приспособляет к этому свое собственное лицо, – так сказать, выкраивает, режет и сшивает собственную кожу, пока критик, тая-

щийся в его первом я, не почувствует себя удовлетворенным и не найдет положительного сходства с Тартюфом. Но это еще не все; это было бы только внешнее сходство, подобие изображаемого лица, но не самый тип. Надо еще, чтоб актер заставил Тартюфа говорить тем голосом, какой ему слышится у Тартюфа, а чтоб определить весь ход роли, надо заставить его двигаться, ходить, жестикулировать, слушать, думать, как Тартюф, вложить в него душу Тартюфа. Тогда только портрет готов; его можно поставить в раму, то есть на сцену, и зритель скажет: “Вот Тартюф”... или же актер плохо работал».

– Но ведь это же ужасно трудно и сложно! – волновался я.

– Да. Сам Коклен признает это. Он говорит: «Актер не живет, а играет. Он остается холоден к предмету своей игры, но искусство его должно быть совершенно».

– И действительно, – добавил Торцов, – искусство представления требует совершенства для того, чтобы оставаться искусством.

– Так не проще ли довериться природе, естественному творчеству и подлинному переживанию? – допытывался я.

– На это Коклен самоуверенно заявляет: «Искусство не реальная жизнь и даже не ее отражение. Искусство – само творец. Оно создает свою собственную жизнь, вне времени и пространства, прекрасную своей отвлеченностью».

Конечно, мы не можем согласиться с таким самонадеянным вызовом единственной, совершенной и недостижимой

художнице – творческой природе.

– Неужели же они в самом деле верят, что их техника сильнее самой природы? Какое заблуждение! – Не мог я успокоиться.

– Они верят в то, что создают на сцене свою, лучшую жизнь. Не ту реальную, человеческую, какую мы знаем в действительности, а иную – исправленную для сцены.

Вот почему артисты представления переживают всякую роль правильно, по-человечески лишь вначале, в подготовительном периоде работы, но в самый момент творчества, на сцене, они переходят на условное переживание. При этом для оправдания его они приводят такие доводы: театр и его представления условны, а сцена слишком бедна средствами, чтоб дать иллюзию настоящей жизни; поэтому театр не только не должен избегать условностей, но должен их любить.

Такое творчество красиво, но не глубоко, оно более эффектно, чем сильно; в нем форма интереснее содержания; оно больше действует на слух и зрение, чем на душу, и потому оно скорее восхищает, чем потрясает.

Правда, и в этом искусстве можно добиться больших впечатлений. Они захватывают, пока их воспринимаешь, о них хранишь красивые воспоминания, но это не те впечатления, которые греют душу и глубоко западают в нее. Воздействие такого искусства остро, но непродолжительно. Ему больше удивляешься, чем веришь. Поэтому не все ему доступно. То, что должно поражать неожиданностью и сценической красо-

той, или то, что требует картинного пафоса, – в средствах этого искусства. Но для выражения глубоких страстей его средства или слишком пышны, или слишком поверхностны. Тонкость и глубина человеческого чувства не поддаются техническим приемам. Они нуждаются в непосредственной помощи самой природы в момент естественного переживания и его воплощения. Тем не менее представление роли, подсказанное процессом подлинного переживания, следует признать творчеством, искусством.

_____ 19__ г.

Сегодня на уроке Говорков с большим подъемом уверял, что он – актер искусства представления, что основы этого направления близки его душе, что именно их просит его артистическое чувство, им он поклоняется; что именно так, а не иначе он понимает творчество, Аркадий Николаевич усомнился в правильности его уверения и напомнил, что в искусстве представления необходимо переживание, между тем он не убежден, что Говорков умеет владеть этим процессом не только при работе на сцене, но даже и дома. Однако спорщик уверял, что он всегда сильно чувствует и переживает то, что делает на подмостках.

– Каждый человек в каждую минуту своей жизни что-нибудь чувствует, переживает, – говорил Аркадий Николаевич. – Если б он ничего не чувствовал, то был бы мертвецом.

Ведь только мертвые ничего не ощущают. Важно, что вы переживаете на сцене – собственные чувства, аналогичные с жизнью роли, или что-то другое, к ней не относящееся?

Очень часто даже самые опытные актеры вырабатывают дома и выносят на сцену совсем не то, что важно и существенно для роли и искусства. То же случилось и со всеми вами. Одни показывали нам на спектакле свой голос, эффектную интонацию, технику игры; другие увеселяли смотревших оживленным беганием, балетными прыжками, отчаянным наигрышем, прельщали Красиными жестами и позами; словом, принесли на сцену то, что не нужно для изображаемых ими лиц.

И вы, Говорков, подошли к своей роли не от внутреннего содержания, не от переживания его и не от представления, а совсем от другого, и думаете, что вы создали что-то в искусстве. Но там, где нет ощущения своего живого чувства, аналогичного с изображаемым лицом, там не может быть речи о подлинном творчестве.

Поэтому не обманывайте себя, а лучше постарайтесь глубже вникнуть и понять, где начинается и кончается подлинное искусство. Тогда вы убедитесь, что ваша игра не имеет отношения к нему.

– А чем же она является?

– Ремеслом. Правда, не плохим, с довольно прилично выработанными приемами доклада роли и ее условной иллюстрации.

Пропускаю длинный спор, в который вступил Говорков, и перехожу прямо к объяснению Торцова о границах, отделяющих подлинное искусство от ремесла.

– Нет подлинного искусства без переживания. Поэтому оно начинается там, где чувство входит в свои права.

– А ремесло? – спрашивает Говорков.

– Оно, в свою очередь, начинается там, где прекращается творческое переживание или художественное представление результатов его.

В то время как в искусстве переживания и в искусстве представления процесс переживания неизбежен, в ремесле он не нужен и случаен. Актеры этого толка не умеют создавать каждую роль в отдельности. Они не умеют переживать и естественно воплощать пережитое. Актеры-ремесленники умеют лишь докладывать текст роли, сопровождая доклад раз и навсегда выработанными приемами сценической игры. Это сильно упрощает задачи ремесла.

– В чем же заключается такое упрощение? – спросил я.

– Вы это лучше поймете, когда узнаете, откуда пришли и как создались приемы ремесленной игры, которые мы называем на нашем языке актерскими штампами. Вот откуда они явились и как выработались.

Для того чтобы передать чувства роли, необходимо познать их, а для того чтобы их познать, надо самому испытать аналогичные переживания. Передразнить самое чувство нельзя, можно лишь подделать результаты его внешне-

го проявления. Но ремесленники не умеют переживать роли, поэтому они никогда не познают внешних результатов этого творческого процесса.

Как же быть? Как найти внешнюю форму без подсказа внутреннего чувства? Как передать голосом и движениями внешние результаты несуществующего переживания? Ничего не остается, как прибегнуть к простому, условному актерскому наигрышу. Это очень примитивное, формальное, внешнее изображение чужих чувств роли, не пережитых и потому не познанных самим актером, исполняющим роль. Это простое передразнивание.

С помощью мимики, голоса, движений актер-ремесленник преподносит зрителям со сцены лишь внешние штампы, якобы выражающие внутреннюю «жизнь человеческого духа» роли, мертвую маску несуществующего чувства. Для такого внешнего наигрыша выработан большой ассортимент всевозможных актерских изобразительных приемов, якобы передающих внешними средствами всевозможные чувства, которые могут встретиться в сценической практике. В этих ремесленных приемах самого чувства нет, а есть только передразнивание, подобие предполагаемого его внешнего результата: духовного содержания нет, а есть лишь внешний прием, якобы его выражающий.

Одни из этих раз и навсегда зафиксированных приемов сохраняются ремесленной традицией, унаследованной от предшественников, как, например, прикладывание всей

пятерни к сердцу при выражении любви или разрывание ворота при изображении смерти. Другие взяты в готовом виде у талантливых современников (вроде обтирания лба внешней стороной кисти, как это делала Вера Федоровна Комиссаржевская в трагических моментах роли). Третьи приемы изобретаются самими актерами.

Существует особая, ремесленная манера для доклада роли, то есть для голоса, для дикции и для словоговорения (утрированные звуковые повышения и понижения в сильных местах роли со специфическими актерскими тремоло или с особыми декламационными голосовыми фиоритурами). Существуют приемы для походки (актеры-ремесленники не ходят, а шествуют по театральному полу), для движений и действия, для пластики и для внешней игры (они по-особому остры у актеров-ремесленников и основаны не на красоте, а на красивости). Есть приемы для выражения всевозможных человеческих чувств и страстей (оскал зубов и вращение белками при ревности, как у Названова, закрывание глаз и лица руками вместо плача, хватание за волосы при отчаянии). Есть приемы и для передразнивания целых образов и типов разных слоев общества (крестьяне плюют на пол, утирают нос полою, военные щелкают шпорами, аристократы играют лорнетом); существуют приемы для эпох (оперные жесты для средних веков, пританцовывание для XVIII века); бывают приемы и для исполнения пьес и ролей (городничего) особый изгиб тела в сторону зрительного зала, приклады-

вание ладони к губам при «апарте». Все эти актерские привычки стали от времени традиционными.

Так, раз и навсегда, выработалась общеактерская речь, особая манера докладывать роль с заранее рассчитанными эффектами, особая сценическая походка картинность поз и жестов.

Готовые механические приемы игры легко воспроизводятся тренированными актерскими мышцами ремесленников, входят в привычку и становятся их второй натурой, которая заменяет на подмостках человеческую природу.

Эта раз и навсегда зафиксированная маска чувств; скоро изнашивается, теряет свой ничтожный намек на жизнь и превращается в простой механический актерский штамп, трюк или условный внешний знак. Длинный ряд таких штампов, раз и навсегда установленных для передачи каждой роли, образует актерский изобразительный обряд, или ритуал, который сопровождает условный доклад текста пьесы. Всеми этими внешними приемами игры актеры ремесленного толка хотят заменить живое, подлинное, внутреннее переживание и творчество. Но ничто не сравнится с истинным чувством, а оно не поддается передаче механическими приемами ремесла.

Некоторые из этих штампов еще обладают какой-то театральной эффектностью, подавляющее же большинство их оскорбляет дурным вкусом и удивляет узостью понимания человеческого чувства, прямолинейностью отношения к

нему или просто глупостью.

Но время и вековая привычка делают даже уродливое или бессмысленное близким и родным (так, например, узаконенные временем ужимки опереточных комиков и молодящейся комической старухи или самораспахивающиеся двери театрального павильона при выходе или уходе гастролера и героя пьесы считаются некоторыми «вполне нормальными явлениями в театре»).

Вот почему даже противоестественные штампы вошли в ремесло и включены теперь в ритуал актерского обряда; иные штампы так выродились, что не сразу доберешься до их происхождения. Актерский прием, потерявший всякую внутреннюю суть, его породившую, становится простой сценической условностью, ничего общего не имеющей с подлинной жизнью, и потому он искажает человеческую природу артиста. Такими условными штампами полон балет, опера и особенно ложноклассическая трагедия, в которой хотят однажды и навсегда установленными ремесленными приемами передать самые сложные и возвышенные переживания героев (например, красоту, утрированная пластичность, «вырывание» сердца из груди в моменты отчаяния, потрясение рук при мести и воздевание их при мольбе).

По уверению ремесленника, задача такой общеактерской речи и пластики (например, звуковая слащавость в лирических местах, скучный монотон при передаче эпической поэзии, зычная актерская речь при выражении ненависти, фаль-

шивые слезы в голосе при изображении горя) заключается якобы в том, чтобы облагородить голос, дикцию и движения актеров, сделать их красивыми, усилив их сценическую эффектность и образную выразительность. Но, к сожалению, благородство не всегда понимается правильно, представление о красоте растяжимо, а выразительность нередко поддается дурным вкусам, которого на свете гораздо больше, чем хорошего. Вот почему вместо благородства создавалась напыщенность, вместо красоты – красавица, а вместо выразительности – театральная эффектность. И в самом деле, начиная с условной речи, дикции и кончая походкой актера и его жестом, – все служит крикливой стороне театра, недостаточно скромной для того, чтобы быть художественной.

Ремесленная речь и пластика актера свелись к показной эффектности, к напыщенному благородству, из которых создавалась особая, театральная красавица.

Условный штамп не может заменить переживания.

Беда еще в том, что всякий штамп прилипчив, навязчив. Он въедается в артиста, как ржавчина. Раз найдя себе лазейку, он проникает дальше, размножается и стремится охватить все места роли и все части актерского изобразительного аппарата. Штамп заполняет всякое пустое место роли, не заполненное живым чувством, и прочно устраивается там. Более того, очень часто он выскакивает вперед до пробуждения чувств и загораживает ему дорогу, поэтому актеру приходит-

ся бдительно оберегать себя от услуг назойливого штампа.

Все сказанное относится даже и к даровитым актерам, способным к подлинному органическому творчеству. Про актеров ремесленного типа можно сказать, что почти вся их сценическая деятельность сводится к ловкому подбору и комбинации штампов. Некоторые из этих штампов имеют свою красоту и занимательность, и неопытный зритель даже не заметит, что это не более как механическая актерская работа.

Но как бы ни были совершенны актерские штампы, сами по себе они не могут волновать зрителей. Для этого нужны какие-то дополнительные возбудители, и такими возбудителями являются особые приемы, которые мы называем актерской эмоцией. Актерская эмоция не есть подлинная эмоция, подлинное художественное переживание роли на сцене. Это есть искусственное раздражение периферии тела.

Например, если сжимать кулаки, сильно сокращать мускулы тела или спазматически дышать, то можно довести себя до большого физического напряжения, которое часто воспринимается из зрительного зала как проявление сильного темперамента, взволнованного страстью. Можно внешне, механически метаться и волноваться с холодной душой, беспричинно – вообще. Это создает слабое подобие физической разгоряченности.

Актеры более нервического типа возбуждают в себе актерскую эмоцию искусственным взвинчиванием своих нер-

вов: получается своего рода сценическая истерия, кликушество, нездоровый экстаз, часто в такой же степени внутренне бессодержательный, как искусственная физическая разгоряченность. И в том и в другом случае мы имеем дело не с художественной игрой, а с наигрышем, не с живыми чувствами человека-артиста, приспособленными к исполняемой им роли, а с актерской эмоцией. Однако эта эмоция все-таки достигает своей цели и дает какой-то намек на жизнь, производит известное впечатление, так как художественно неразвитые люди не разбираются в качестве этого впечатления, а удовлетворяются грубой подделкой. Сами актеры этого типа часто бывают уверены, что они служат подлинному искусству, не сознают того, что они просто занимаются сценическим ремеслом.

_____ 19__ г.

На сегодняшнем уроке Аркадий Николаевич продолжал разбор показательного спектакля.

Больше всех досталось бедному Вьюнцову. Его игру Аркадий Николаевич не признал даже ремеслом.

– Что же это было? – вмешался я в разговор.

– Самое отвратительное ломание.

– А у меня его не было? – на всякий случай спросил я.

– Было!

– Когда же?! – с ужасом воскликнул я. – Вы же сказали,

что я играл нутром!

– И объяснил при этом, что такая игра складывается из моментов подлинного творчества, чередующихся с моментами...

– Ремесла? – вырвался у меня вопрос.

– Ремесла вам неоткуда взять, потому что оно вырабатывается долгим трудом, как у Говоркова, а у вас не было на это времени. Именно поэтому-то вы и передразнивали дикаря самыми дилетантскими штампами, в которых не чувствуется никакой техники. А без нее не может обойтись не только искусство, но и ремесло.

– Откуда же у меня штампы, раз что я впервые ходил по подмосткам?

– Я знаю двух девочек, никогда не видевших ни театра, ни спектакля, ни даже репетиции, тем не менее они разыгрывали трагедии на самых заядлых и пошлых штампах.

– Значит, даже не ремесло, а просто дилетантские ломания?

– Да! К счастью, только ломание, – подтвердил Аркадий Николаевич.

– Почему же «к счастью»?

– Потому что с любительским ломанием легче бороться, чем с крепко вкоренившимся ремеслом. Начинающие, как вы, если у них есть дарование, могут случайно и на мгновение хорошо почувствовать роль, но передавать ее всю в выдержанной художественной форме они не могут и потому

всегда прибегают к ломанию. На первых порах оно довольно невинно, но не надо забывать, что в нем таится большая опасность, с ним надо на первых же порах бороться, чтоб не развить в себе таких навыков, которые калечат актера и вывихивают его природное дарование. Постарайтесь же понять, где начинается и кончается ремесло и простое ломание.

– Где же оно начинаемся?

– Попробую объяснить вам это на вас же самих, на вашем собственном примере. Вы человек умный, но почему то, что вы делали на показном спектакле, за исключением лишь нескольких моментов, было нелепо? Неужели же вы в самом деле верите тому, что мавры, в свое время славившиеся культурой, подобны зверям, мечущимся в клетке? Изображаемый вами дикарь даже в спокойном разговоре с адъютантом рычал на него, скалил зубы и выворачивал белки. Откуда такой подход к роли? Объясните нам, какими путями вы могли прийти к нелепости? Не потому ли, что для актера, заблудившегося в своих творческих путях, всякая нелепость становится возможной?

Я рассказал самым подробным образом о моей домашней работе над ролью, почти все, что у меня записано в дневнике. Кое-что мне удалось иллюстрировать в действии. Для большей наглядности я расставил даже стулья сообразно с планировкой мебели в моей комнате.

При некоторых моих показах Аркадий Николаевич очень смеялся.

– Вот как зарождается самое плохое ремесло, – сказал он, когда я кончил. – Это случается, прежде всего, когда берешься за то, что не по силам, чего не знаешь, чего не чувствуешь. Мне показалось, что на показном спектакле, что вашей главной задачей было удивить, потрясти зрителей. Чем? Подлинными органическими чувствами, соответствующими изображаемому лицу? Но их у вас не было. Не было и цельного живого образа, который вы могли бы хотя бы внешне скопировать. Что же нам оставалось делать? Схватить первую попавшуюся черту, случайно мелькнувшую в памяти. Как у всякого человека, у вас их там много хранится, на все случаи жизни. Ведь каждое впечатление в той или иной форме остается в наших воспоминаниях и при надобности образно выражается нами. При таких изображениях наспех и «вообще» мы мало заботимся о том, чтоб наша передача соответствовала действительности. Мы довольствуемся какой-нибудь одной чертой, одним намеком. Для воплощения таких образов житейская практика установила даже трафареты или внешние изобразительные знаки. Скажите любому из нас: «Сыграйте сейчас, без подготовки, дикаря “вообще”». Ручаюсь вам, что большинство будет делать то же самое, что делали и вы на показе, потому что метание, рычание, оскал зубов, сверкание белками глаз издавна слились в нашем воображении с ложными представлениями о диком человеке.

Такие же приемы «вообще» существуют у каждого чело-

века и для передачи ревности, гнева, волнения, радости, отчаяния и прочего. И эти приемы пускаются в ход безотносительно к тому, как, когда, при каких обстоятельствах их испытывает человек. Такая «игра» или, вернее, наигрыш до смешного элементарен на сцене: для передачи силы не существующего в действительности чувства кричат до надрыва, усиливают мимику до утрировки, преувеличивают выразительность движений и действий, потрясают руками, сжимают ими голову и прочее. Все эти приемы игры есть и у вас, но, к счастью, они немногочисленны. Неудивительно поэтому, что вы их использовали в течение часа работы. Такие приемы наигрывания сразу, сами собой являются и скоро надоедают.

В полную противоположность им подлинно художественные приемы передачи внутренней жизни роли трудны, долго создаются, но никогда не надоедают на сцене. Они сами собой обновляются и постоянно дополняются, неизменно захватывают и самого артиста и зрителей. Вот почему роль, построенная на естественных приемах игры, растет, а построенная на наигрыше и на дилетантском ломании сразу становится безжизненной, механической.

Все это, так сказать, «общечеловеческие штампы», которые, наподобие услужливых глупцов, опаснее врага. В вас, как и во всяком человеке, сидят эти штампы, и вы воспользовались ими на сцене, за неимением уже готовых, выработанных техникой ремесла.

Как видите, и ломание, как и ремесло, начинается там где

кончается переживание, но ремесло организовано приспособлено для замены чувства простым наигрышем и пользуется выработанными штампами, ломание же не располагает ими и без разбору пускает в ход первые попавшиеся «общечеловеческие» или «преемственные» штампы, не отшлифованные и не подготовленные для сцены.

То, что случилось с вами, понятно и извинительно для начинающего. Но будьте осторожны в будущем. Из дилетантского ломания и «общечеловеческих штампов» вырабатывается в конце концов самое плохое ремесло. Не давайте же ему развиваться.

Для этого, с одной стороны, упорно боритесь со штампами и одновременно учитесь переживать роль не только в отдельные моменты на спектакле, как это было в «Отелло», а все время, пока вы передаете жизнь изображаемого лица. Этим вы поможете себе уйти от игры нутром и приобщитесь к искусству переживания.

_____ 19__ г.

Слова Аркадия Николаевича произвели на меня огромное впечатление. Бывали минуты, когда я приходил к заключению, что мне надо уйти из школы.

Вот почему сегодня, при встрече с Торцовым на уроке, я возобновил свои расспросы. Мне хотелось сделать общий вывод из всего, что было сказано на предыдущих уроках. В

конце концов я пришел к заключению, что моя игра является смесью самого лучшего, что есть в нашем деле, то есть моментов вдохновения, с самым худшим, то есть ломанием.

– Это еще не самое плохое, – успокаивал меня Торцов. – То, что делали другие, еще хуже. Ваше дилетантство излечимо, а ошибки других являются сознательным принципом, который далеко не всегда удастся изменить или вырвать с корнями из артиста.

– Чти же это?

– Эксплуатация искусства.

– В чем она заключается? – допрашивали ученики.

– Хотя бы в том, что делала Вельяминова.

– Я?! – привскочила Вельяминова с места от неожиданности. – Что же я делала?

– Показывали нам свои ручки, ножки и всю себя, благо со сцены их лучше можно разглядеть, – отвечал Аркадий Николаевич.

– Я? Ручки, ножки? – недоумевала бедная наша красавица.

– Да, именно: ножки и ручки.

– Ужасно, страшно, странно, – твердила Вельяминова. – Я же делала, и я же ничего не знаю.

– Так всегда бывает с привычками, которые въедаются.

– Почему же меня так хвалили?

– Потому что у вас красивые ножки и ручки.

– А что же плохо?

– Плохо то, что вы кокетничали с зрительным залом, а не играли Катарину. Ведь Шекспир не для того писал «Укрощение строптивой», чтоб ученица Вельяминова показывала зрителям свою ножку со сцены и кокетничала со своими поклонниками, – у Шекспира была другая цель, которая осталась вам чуждой, а нам – неизвестной.

К сожалению, наше искусство очень часто эксплуатируют для совершенно чуждых ему целей. Вы – для того чтобы показывать красоту, другие – для создания себе популярности, внешнего успеха или карьеры. В нашем деле это обычные явления, от которых я спешу вас удержать. Помните крепко то, что я вам сейчас скажу: театр благодаря своей публичности и показной стороне спектакля становится обоюдоострым оружием. С одной стороны, он несет важную общественную миссию, а с другой – поощряет тех, кто хочет эксплуатировать наше искусство и создавать себе карьеру. Эти люди пользуются непониманием одних, извращенным вкусом других, они прибегают к протекции, к интригам и к прочим средствам, не имеющим отношения к творчеству. Эксплуататоры являются злейшими врагами искусства. Надо бороться с ними самым решительным образом, а если это не удастся, то изгонять с подмостков. Поэтому, – снова обратился он к Вельяминовой, – решите однажды и навсегда – пришли ли вы служить и приносить жертвы искусству или эксплуатировать его для своих личных целей?

Однако, – продолжал Торцов, обращаясь ко всем, – разде-

лять искусство на категории можно лишь в теории. Действительность же и практика не считаются с рубриками. Они перемешивают все направления. В самом деле, мы нередко видим, как большие артисты, по человеческой слабости, унижаются до ремесла, а ремесленники минутами возвышаются до подлинного искусства.

То же происходит и при исполнении каждой роли на каждом спектакле. Рядом с подлинным переживанием встречаются моменты представления, ремесленного ломания и эксплуатации. Тем более необходимо, чтобы артисты знали границы своего искусства, тем важнее ремесленникам понять черту, за пределами которой начинается искусство.

Так, в нашем деле существует два основных течения: искусство переживания и искусство представления. Общим фоном, на котором они сияют, является хорошее или плохое сценическое ремесло. Надо еще заметить, что в минуту внутреннего подъема сквозь надоедливые штампы и наигрыши могут прорваться и вспышки подлинного творчества.

Необходимо также оберегать свое искусство от эксплуатации, так как это зло прокрадывается незаметно.

Что же касается дилетантизма, то он в одинаковой мере полезен и опасен – в зависимости от путей, которые им избираются.

– Как же избежать всех грозящих нам опасностей? – допытывался я.

– Есть одно-единственное средство, как я уже сказал:

непрестанно выполнять основную цель нашего искусства, заключающуюся в создании «жизни человеческого духа» роли и пьесы и в художественном воплощении этой жизни в прекрасной сценической форме. В этих словах скрыт идеал подлинного артиста.

Из объяснений с Торцовым мне стало ясно, что нам было слишком рано выступать на сцене, и что показательный спектакль принес ученикам скорее вред, чем пользу.

– Он принес вам пользу, – возразил Аркадий Николаевич, когда я поведал ему свою мысль. – Спектакль показал то, чего никогда не следует делать на сцене то, чего вам надо стараться избегать в будущем.

В конце беседы, прощаясь с нами, Торцов объявил, что с завтрашнего дня мы приступим к занятиям, имеющим целью развитие нашего голоса, тела, то есть к урокам пения, дикции, гимнастики, ритма, пластики, танцев, фехтования, акробатики. Эти классы будут происходить ежедневно, так как мышцы человеческого тела требуют для своего развития систематического, упорного и длительного упражнения.

III. Действие. «Если бы», «предлагаемые обстоятельства»

_____ 19__ г.

Сегодня мы собрались в помещении школьного театра – небольшого, но вполне оборудованного.

Аркадий Николаевич вошел, пристально оглядел всех и сказал:

– Малолеткова, выходите на сцену.

Я не смогу описать ужаса, который охватил бедную девочку. Она заметалась на месте, причем ноги ее разъезжались по скользкому паркету, точно у молодого сеттера. В конце концов Малолеткову поймали и подвели к Торцову, который хохотал, как ребенок. Она закрыла обеими руками лицо и твердила скороговоркой:

– Миленькие, голубчики, не могу! Родненькие, боюсь, боюсь!

– Успокойтесь и давайте играть. Вот в чем заключается содержание нашей пьесы, – говорил Торцов, не обращая больше внимания на ее растерянность. – Занавес раздвигается, и вы сидите на сцене. Одна. Сидите, сидите, еще сидите. Наконец занавес задвигается. Вот и все. Легче ничего нельзя

придумать. Правда?

Малолеткова не отвечала. Тогда Торцов взял ее под руку и молча повел на сцену. Ученики гоготали.

Аркадий Николаевич быстро повернулся.

– Друзья мои, – сказал он, – вы находитесь в классе. А Малолеткова переживает очень важный момент своей артистической жизни. Надо знать, когда, над чем можно смеяться.

Малолеткова с Торцовым вышли на сцену. Теперь все сидели молча, в ожидании. Водворилось торжественное настроение, как перед началом спектакля.

Наконец занавес медленно раздвинулся. Посередине, на самой авансцене сидела Малолеткова. Она, боясь увидеть зрителей, по-прежнему закрывала лицо руками. Царившая тишина заставляла ожидать чего-то особенного от той, которая была на сцене. Пауза обязывала.

Вероятно, Малолеткова почувствовала это и поняла, что ей необходимо что-то предпринять. Она осторожно отняла от лица одну руку, потом другую, но при этом опустила голову так низко, что нам была видна лишь ее макушка с пробором. Наступила новая томительная пауза.

Наконец, чувствуя общее выжидательное настроение, она взглянула в зрительный зал, но тотчас же отвернулась, точно ее ослепило ярким светом. Она стала поправляться, пересяживаться, принимать нелепые позы, откидываться, наклоняться в разные стороны, усиленно вытягивать свою короткую юбку, внимательно разглядывать что-то на полу.

В конце концов Аркадий Николаевич сжалился над ней, дал знак, и занавес задвинулся.

Я бросился к Торцову и просил его проделать такое же упражнение со мной.

Меня посадили среди сцены.

Не стану лгать – мне не было страшно. Ведь это не спектакль. Тем не менее я чувствовал себя нехорошо от раздвоения, от несовместимости требований: театральные условия выставляли меня напоказ, а человеческие ощущения, которых я искал на сцене, требовали уединения. Кто-то во мне хотел, чтобы я забавлял зрителей, а другой кто-то приказывал не обращать на них внимания. И ноги, и руки, и голова, и туловище, хотя и повиновались мне, в то же время, против моего желания, прибавляли от себя какой-то плюсик, что-то излишне значительное. Положишь руку или ногу просто, а она вдруг сделает какой-то выверт. В результате – поза, как на фотографии.

Странно! Я всего один раз выступал на сцене, все же остальное время жил естественной человеческой жизнью, но мне было несравненно легче сидеть на подмостках не по-человечески, а по-актерски – неестественно. Театральная ложь на сцене мне ближе, чем природная правда. Говорят, что лицо мое сделалось глупым, виноватым и извиняющимся. Я не знал, что мне предпринять и куда смотреть. А Торцов все не сдавался и томил.

После меня проделали то же упражнение другие ученики.

– Теперь пойдёмте дальше, – объявил Аркадий Николаевич. – Со временем мы ещё вернёмся к этим упражнениям и будем учиться сидеть на сцене.

– Учиться простому сидению? – недоумевали ученики. – Ведь вот мы сидели...

– Нет, – твердо заявил Аркадий Николаевич, – вы не просто сидели.

– А как же нужно было сидеть?

Вместо ответа Торцов быстро встал и пошел деловой походкой на сцену. Там он тяжело опустился в кресло, точно у себя дома.

Он ровно ничего не делал и не старался делать, тем не менее его простое сидение притягивало наше внимание. Нам хотелось смотреть и понимать то, что в нем совершалось: он улыбался – и мы тоже, он задумывался, а мы хотели понять – о чем, он заглядывался на что-то, и нам надо было знать, что привлекло его внимание.

В жизни не интересуешься простым сидением Торцова. Но когда это происходит на сцене, почему-то с исключительным вниманием смотришь и даже получаешь некоторое удовлетворение от такого зрелища. Этого не было, когда на сцене сидели ученики: на них не хотелось смотреть, и неинтересно было знать, что происходит у них в душе. Они смешили нас своей беспомощностью и желанием нравиться, а Торцов не обращал на нас никакого внимания, но мы сами тянулись к нему. В чем секрет? Аркадий Николаевич открыл

нам его:

– Все, что происходит на подмостках, должно делаться для чего-нибудь. Сидеть там тоже нужно для чего-нибудь, а не просто так, – чтоб показываться зрителям. Но это нелегко, и приходится этому учиться.

– Для чего же вы сейчас сидели? – проверял его Вьюнцов.

– Чтоб отдохнуть от вас и от только что проведенной репетиции в театре.

– Теперь идите ко мне и давайте играть новую пьесу, – сказал он Малолетковой. – Я тоже буду играть с вами.

– Вы?! – воскликнула девочка и бросилась на подмостки.

Опять ее посадили в кресло среди сцены, опять она начала усиленно поправляться. Торцов стоял подле нее и сосредоточенно искал какую-то запись в своей книжке. Тем временем Малолеткова постепенно успокаивалась и наконец застыла в неподвижности, внимательно устремив глаза на Торцова. Она боялась помешать ему и терпеливо ожидала дальнейших указаний учителя. Ее поза сделалась естественной. Сценические подмостки подчеркивали ее хорошие данные актрисы, и я залюбовался ею.

Так прошло довольно много времени. Потом занавес задвинулся.

– Как вы себя чувствовали? – спросил ее Торцов, когда они оба вернулись в зрительный зал.

– Я? – недоумевала она. – А разве мы играли?

– Конечно.

– А я-то думала, что просто сидела да ждала, пока вы найдете в книжке и скажете, что надо делать. Я же ничего не играла.

– Вот именно это-то и было хорошо, что вы для чего-то сидели и ничего не наигрывали, – ухватился Торцов за ее слова. – Что, по-вашему, лучше, – обратился он ко всем нам, – сидеть на сцене и показывать ножку, как Вельяминова, самого себя в целом, как Говорков, или сидеть и что-то делать, хотя бы что-нибудь незначительное? Пусть это мало интересно, но это создаст жизнь на сцене, тогда как самопоказывание в том или другом виде просто выводит нас из плоскости искусства.

На сцене нужно действовать. Действие, активность – вот на чем зиждется драматическое искусство, искусство актера. Самое слово «драма» на древнегреческом языке означает «совершающееся действие». На латинском языке ему соответствовало слово *actio*, то самое слово, корень которого – *act* – перешел и в наши слова: «активность», «актер», «акт». Итак, драма на сцене есть совершающееся у нас на глазах действие, а вышедший на сцену актер становится действующим.

– Извините, пожалуйста, – заговорил вдруг Говорков. – Вы изволили сказать, что на сцене нужно действовать. Но позвольте вас спросить, почему же ваше сидение в кресле является действием? По-моему, это полное и абсолютное бездействие.

– Не знаю, действовал ли Аркадий Николаевич или не действовал, – заговорил я с волнением, – но его «бездействие» было куда интереснее, чем ваше «действие».

– Неподвижность сидящего на сцене еще не определяет его пассивности, – объяснил Аркадий Николаевич. – Можно оставаться неподвижным и тем не менее подлинно действовать, но только не внешне – физически, а внутренне – психически. Этого мало. Нередко физическая неподвижность происходит от усиленного внутреннего действия, которое особенно важно и интересно в творчестве. Ценность искусства определяется его духовным содержанием. Поэтому я несколько изменю свою формулу и скажу так: на сцене нужно действовать – внутренне и внешне.

Этим выполняется одна из главных основ нашего искусства, которая заключается в активности и действенности нашего сценического творчества и искусства.

_____ 19__ г.

– Сыграем новую пьесу, – обратился Торцов к Малолетковой. – Вот в чем она заключается: ваша мать лишилась работы, – следовательно, и заработка; ей даже нечего продать, чтобы заплатить в драматическую школу, откуда вы завтра будете исключены за невнос платы. Но ваша подруга пришла на выручку и, за неимением денег, принесла булавку с драгоценными камнями, единственную ценную вещь, кото-

рая у нее нашлась. Благородный поступок друга взволновал и растрогал вас. Но как принять такую жертву? Вы не решаетесь, отнекиваетесь. Тогда подруга воткнула булавку в занавеску и пошла в коридор. Вы за ней. Там произошла длинная сцена уговоров, отнекивания, слез, благодарности. Наконец жертва принята, подруга ушла, а вы возвращаетесь в комнату за булавкой. Но... Где же она? Неужели кто-нибудь вошел и взял ее? В квартире, где много жильцов, это возможно. Начинаются тщательные нервные поиски.

Идите на сцену. Я воткну булавку, а вы ищите ее в одной из складок занавеса.

Малолеткова ушла за кулисы. Торцов же, не подумав выткнуть булавку, через минуту приказал ей выходить. Она выскочила на сцену, точно вытолкнутая из-за кулис, добежала до портала, тотчас бросилась назад, схватилась обеими руками за голову и корчилась от ужаса... Потом бросилась в противоположную сторону, схватила занавес и отчаянно трепала его, потом прятала в него голову. Это изображало искание булавки. Не найдя ее, она снова ринулась за кулисы, судорожно прижимая руки к груди, что, очевидно, выражало трагизм положения.

Все мы, сидевшие в партере, с трудом сдерживали смех.

Скоро Малолеткова влетела со сцены в партер с видом победительницы. Глаза ее блестели, румянец заливал щеки.

– Как вы себя чувствовали? – спросил Торцов.

– Голубчики! Так хорошо! Не знаю, как хорошо... Не мо-

гу, не могу больше. Я так счастлива! – восклицала Малолеткова, то садясь, то вскакивая и стискивая голову. – Я так чувствовала, так чувствовала!

– Тем лучше, – одобрил ее Торцов. – А где же булавка?

– Ах да! Я и забыла...

– Странно! – сказал Торцов. – Вы ее так искали и... забыли.

Не успели мы оглянуться, как Малолеткова вновь очутилась на сцене и перебирала складки занавеса.

– Только знайте, – напомнил ей Торцов, – если булавка найдется, вы спасены и можете продолжать посещать школу, если нет – тогда все кончено: вас исключат.

Сразу лицо Малолетковой сделалось серьезным. Она впилась глазами в занавес и начала внимательно, систематично осматривать все складки материи.

На этот раз искание происходило в ином, несравненно более медленном темпе, и всем верилось, что Малолеткова не теряет времени зря, что она искренне взволнована и озабочена.

– Хорошие мои! Где же? Пропала!.. – твердила она вполголоса. – Нет! – с отчаянием и недоумением воскликнула она после того, как пересмотрела все складки занавеса.

На ее лице выразилась тревога. Она стояла в остолебении, устремив глаза в одну точку. Мы следили за ней, затаив дыхание.

– Впечатлительна! – вполголоса сказал Торцов Ивану

Платоновичу.

– Как вы себя чувствовали сейчас, при втором искании? – спросил он Малолеткову.

– Как я себя чувствовала? – лениво переспросила она. – Не знаю, я искала, – ответила она после паузы раздумья.

– Это правда, сейчас вы искали. А что вы делали в первый раз?

– О! В первый раз! Я волновалась, я ужас что переживала! Не могу! Не могу!.. – с восторгом и гордостью вспоминала она, загораясь и краснея.

– Какое же из двух состояний на сцене было вам приятнее? То ли, когда вы метались и рвали складки занавеса, или теперь, когда вы более спокойно их разглядывали?

– Ну, конечно, когда я в первый раз искала булавку!

– Нет. Не старайтесь убеждать нас в том, что в первый раз вы искали булавку, – говорил Торцов. – Вы о ней и не думали, а вам хотелось только страдать – ради самого страдания. Вот во второй раз вы подлинно искали. Мы все это ясно видели, понимали, верили тому, что ваши недоумение и растерянность были обоснованы. Поэтому первое ваше искание никуда не годится; оно было обыкновенным актерским ломанием. Второе же искание было совсем хорошо.

Такой приговор ошеломил Малолеткову.

– Бессмысленная беготня не нужна на сцене, – продолжал Торцов. – Там нельзя ни бегать ради бегания, ни страдать ради страдания. На подмостках не надо действовать «вооб-

ще», ради самого действия, а надо действовать обоснованно, целесообразно и продуктивно.

– И подлинно, – добавил я от себя.

– Подлинное действие и есть обоснованное и целесообразное, – заметил Торцов. – Так вот, – продолжал он, – так как на сцене надо подлинно действовать, то отправляйтесь все на подмостки и... действуйте.

Мы пошли, но долго не знали, что предпринять.

На сцене надо действовать так, чтобы производить впечатление, но я не находил такого интересного действия, стоящего внимания зрителей, и потому стал повторять Отелло, но скоро понял, что ломался, как тогда, на показном спектакле, и бросил игру.

Пушин изображал генерала, затем крестьянина. Шустов сел на стул в гамлетовской позе и изображал не то скорбь, не то разочарование. Вельяминова кокетничала, а Говорков объяснялся ей в любви, по традиции, как это делается на сценах всего мира.

Когда я взглянул в дальний угол сцены, куда забились Умновых и Дымкова, то чуть не ахнул, увидев их бледные, напряженные лица с остановившимися глазами и одеревеневшим телом. Оказывается, что они там играли «сцену с пленками» из «Бранда» Ибсена.

– Теперь разберемся в том, что вы нам сейчас показали, – сказал Торцов. – Начну с вас, – обратился Аркадий Николаевич ко мне, – и с вас, и с вас, – указал он на Малолеткову

и на Шустова. – Садитесь все на стулья, чтобы я мог лучше вас видеть, и начните чувствовать то самое, что вы сейчас изображали: вы – ревность, вы – страдание, а вы – грусть.

Мы если и попытались вызвать в себе указанные чувства, то ничего не выходило. Двигаясь по сцене и представляя дикаря, я не замечал нелепости своих действий при полной внутренней пустоте. Но когда меня усадили на место и я остался без внешнего ломания, вся бессмыслица и невыполнимость задачи стала для меня очевидной.

– Как по-вашему, – спросил Торцов, – можно сесть на стул и захотеть ни с того ни с сего ревновать, волноваться или грустить? Можно ли заказывать себе такое «творческое действие»? Сейчас вы попробовали это сделать, но у вас ничего не вышло, чувство не ожило, и потому пришлось его наигрывать, показывать на своем лице несуществующее переживание. Нельзя выжимать из себя чувства, нельзя ревновать, любить, страдать ради самой ревности, любви, страдания. Нельзя насиловать чувства, так как это кончается самым отвратительным актерским наигрыванием. Поэтому при выборе действия оставьте чувство в покое. Оно явится само собой от чего-то предыдущего, что вызвало ревность, любовь, страдание. Вот об этом предыдущем думайте усердно и создавайте его вокруг себя. О результате же не заботьтесь. Наигрыш страстей, как у Названова, Малолетковой и Шустова, наигрыш образа, как у Пущина и у Вьюнцова, механика, как у Веселовского и Говоркова, – очень распространенные

в нашем деле ошибки. Ими грешат те, кто привыкли на сцене представлять, по-актерски лицедействовать, ломаться. Но подлинный артист должен не передразнивать внешне проявления страсти, не копировать внешне образы, не наигрывать механически, согласно актерскому ритуалу, а подлинно, по-человечески действовать. Нельзя играть страсти и образы, а надо действовать под влиянием страстей и в образе.

– Как же действовать на гладком полу сцены с несколькими стульями? – оправдывались ученики.

– Вот ей-богу, честное слово, если б мы работали в декорации, с мебелью, с камином, с пепельницами, со всякой всячиной!.. Вот здорово бы действовали, – уверял Вьюнцов.

– Хорошо! – сказал Аркадий Николаевич и вышел из класса.

_____ 19__ г.

Сегодня занятия были назначены в помещении школьной сцены, но главная дверь зала оказалась запертой. Однако в определенный час нам открыли другую дверь, ведущую прямо на сцену. Придя туда, мы, к общему недоумению, очутились в передней. За ней была уютно обставленная гостиная. В гостиной были две двери: одна из них вела в небольшую столовую и спальню, а через другую дверь мы попадали в коридор, налево от которого был расположен ярко освещенный зал. Вся эта квартира оказалась выгороженной ча-

стью из сукон, частью из стенок разных театральные павильонов. Мебель и бутафория тоже были взяты из пьес репертуара. Занавес оказался закрытым и заставленным мебелью, так что трудно было понять, где находилась рампа и сценический портал.

– Вот вам целая квартира, в которой можно не только действовать, но и жить, – объявил Аркадий Николаевич.

Не чувствуя подмоетков, мы повели себя по-домашнему, по-жизненному. Началось с осмотра комнат, а потом каждый нашел себе уютный уголок, приятную компанию и занялся разговорами. Торцов напомнил нам, что мы собрались здесь не для разговоров, а для школьных занятий.

– Что же нужно делать? – спрашивали мы.

– То же, что и на прошлом уроке, – пояснил Аркадий Николаевич. – Нужно подлинно, обоснованно и целесообразно действовать.

Но мы продолжали стоять не двигаясь.

– Не знаю, право... как же это так... Вдруг ни с того ни с сего целесообразно действовать, – заговорил Шустов.

– Если вам неудобно действовать ни с того ни с сего, тогда действуйте ради чего-нибудь. Неужели же даже в этой жизненной обстановке вы не сумеете мотивировать свое внешнее действие? Вот, например, если я попрошу вас, Выюнцов, пойти и закрыть ту дверь, разве вы мне откажете?

– Закрыть дверь?! С удовольствием! – ответил он, по обыкновению кривляясь.

Мы не успели оглянуться, как он уже хлопнул дверью и вернулся на свое место.

– Это не называется закрыть дверь, – заметил Торцов. – Это называется хлопнуть дверью, чтобы отвязались. Под словами «закрыть дверь» подразумевается прежде всего внутреннее желание закрыть ее так, чтобы из нее не дуло, как сейчас, или чтоб в передней не было слышно того, что мы здесь говорим.

– Не держится! Право слово! Нипочем! Он показал для оправдания, как дверь сама собой отскакивала.

– Тем более времени и старания придется употребить на то, чтобы исполнить мою просьбу.

Вьюнцов пошел, долго возился с дверью и наконец закрыл ее.

– Вот это – подлинное действие, – поощрял его Торцов.

– Назначьте и мне что-нибудь, – приставал я к Торцову.

– А сами-то вы разве не можете ничего придумать? Вон камин и дрова. Пойдите и затопите камин.

Я повиновался и наложил дров в камин, но когда понадобились спички, то их не оказалось ни у меня, ни на камине. Опять пришлось приставать к Торцову.

– Для чего же вам нужны спички? – недоумевал он.

– Как для чего? Чтобы поджечь дрова.

– Благодарю покорно! Ведь камин-то картонный, бутафорский. Или вы хотите спалить театр?!

– Не в самом деле, а как будто бы поджечь, – объяснил я.

– Чтобы «как будто поджечь», вам довольно «как будто» спичек. Вот они, получите. – Он протянул мне пустую руку.

– Разве дело в том, чтобы чиркнуть спичкой! Вам нужно совсем другое. Важно поверить, что если бы у вас в руках была не пустышка, а подлинныe спички, то вы поступили бы именно так, как вы это сейчас сделаете с пустышкой. Когда вы будете играть Гамлета и через сложную его психологию дойдете до момента убийства короля, разве все дело будет состоять в том, чтобы иметь в руках подлинную отточенную шпагу? И неужели, если ее не окажется, то вы не сможете закончить спектакль? Поэтому можете убивать короля без шпаги и топить камин без спичек. Вместо них пусть горит и сверкает ваше воображение.

Я пошел топить камин и мельком слышал, как Торцов на-давал всем дела: Вьюнцова и Малолеткову он послал в зал и велел им затеять разные игры; Умновых, как бывшему чер-тежнику, приказал начертить план дома и размеры отсчитать шагами; у Вельяминовой он отобрал какое-то письмо и ска-зал ей, чтобы она искала его в одной из пяти комнат, а Го-воркову сказал, что письмо Вельяминовой он отдал Пушкину с просьбой спрятать его куда-нибудь поискуснее: это заста-вило Говоркова следить за Пушкиным. Словом, Торцов рас-шевелил всех и на некоторое время принудил нас подлинно действовать.

Что касается меня, то я продолжал делать вид, что топлю камин. Моя воображаемая спичка «как будто бы» несколько

раз потухала. При этом я старался увидеть и ощутить ее в руках. Но мне это не удавалось. Я старался также увидеть огонь в камине, ощутить его теплоту, но и это не вышло. Скоро топка мне надоела. Пришлось искать новое действие. Я стал переставлять мебель и другие предметы, но так как эти вымученные задачи не имели под собой никакой почвы, то я производил их механически.

Торцов обратил мое внимание на то, что такие механические, необоснованные действия протекают на сцене чрезвычайно быстро, гораздо быстрее, чем сознательные, обоснованные.

И неудивительно, – пояснил он. – Когда вы действуете механически, без определенной цели, вам не на чем задерживать внимание. Долго ли, в самом деле, переставить несколько стульев! Но если нужно разместить их с известным расчетом, с определенной целью – хотя бы для того, чтобы рассадить в комнате или за обеденным столом важных и не важных гостей, – тогда приходится иной раз в течение часов передвигать одни и те же стулья с одного места на другое.

Но мое воображение точно иссякло, я ничего не мог придумать, уткнулся в какой-то иллюстрированный журнал и стал смотреть картинки.

Видя, что и другие притихли, Торцов собрал всех нас в гостиную.

– Как же вам не стыдно! – усовещевал он нас. – Какие же вы после этого актеры, если не можете расшевелить своего

воображения! Давайте мне сюда десяток детей, я скажу им, что это их новая квартира, и вы удивитесь их воображению. Они затеют такую игру, которая никогда не кончится. Будьте же, как дети!

– Шутка сказать, как дети! – вздохнул Шустов. – Им от природы нужно и хочется играть, а мы насильно себя заставляем.

– Ну, конечно, раз что «не хочется», тогда и говорить не о чем, – ответил Торцов. – Но если это так, то напрашивается вопрос: артисты ли вы?

– Извините, пожалуйста! Откройте занавес, впустите публику, вот нам и захочется, – заявил Говорков.

– Нет. Если вы артисты, то будете действовать и без этого. Говорите прямо: что вам мешает разыграться? – допрашивал Торцов.

Я стал объяснять свое состояние: можно топить камин, расставлять мебель, но все эти маленькие действия не могут увлекать. Они слишком коротки: затопил камин, закрыл дверь, смотришь – заряд уже кончен. Вот если бы второе действие вытекало из первого и порождало третье, тогда иное дело.

– Итак, – резюмировал Торцов, – вам нужны не коротенькие внешние, полумеханические действия, а большие, глубокие, сложные, с далекими и широкими перспективами?

– Нет, это уж слишком много и трудно. Об этом мы пока не думаем. Дайте нам что-нибудь простое, но интересное, –

объяснил я.

– Это не от меня, а от вас зависит, – сказал Торцов. – Вы сами можете любое действие сделать скучным или интересным, коротким или продолжительным. Разве тут дело во внешней цели, а не в тех внутренних побуждениях, поводах, обстоятельствах, при которых и ради которых выполняется действие? Возьмите хотя бы простое открывание и закрывание двери. Что может быть бессмысленнее такой механической задачи? Но представьте себе, что в этой квартире, в которой празднуется сегодня новоселье Малолетковой, жил прежде какой-то человек, впавший в буйное сумасшествие. Его увезли в психиатрическую лечебницу... Если бы оказалось, что он убежал оттуда и теперь стоит за дверью, что бы вы сделали?

Лишь только вопрос был поставлен таким образом, наше отношение к действию – или, как потом выразился Торцов, «внутренний прицел» – сразу изменилось: мы уже не думали о том, как продлить игру, не заботились о том, как она у нас выйдет с внешней, показной стороны, а внутренне, с точки зрения поставленной задачи оценивали целесообразность того или иного поступка. Глаза принялись вымерять пространство, искать безопасные подходы к двери. Мы осматривали всю окружающую обстановку, приспособлялись к ней и старались понять, куда нам бежать в случае, если сумасшедший ворвется в комнату. Инстинкт самосохранения предусматривал вперед опасность и подсказывал средства борьбы

с ней.

Можно судить о нашем тогдашнем состоянии по следующему небольшому факту: Вьюнцов, нарочно или искренне, неожиданно для всех, ринулся прочь от двери, и мы как один человек сделали то же, толкая друг друга. Женщины завизжали и бросились в соседнюю комнату. Сам я очутился под столом с тяжелой бронзовой пепельницей в руках. Мы не переставали действовать и тогда, когда дверь была плотно закрыта. За отсутствием ключа мы забаррикадировали ее столами, стульями. Оставалось снестись по телефону с психиатрической лечебницей, чтобы там приняли все необходимые меры для поимки буйного больного.

Я был в азарте и, лишь только кончился этюд, бросился к Торцову, восклицая:

– Заставьте меня увлечься топкой камина! Она наводит на меня тоску. Если нам удастся оживить этот этюд, я сделаюсь самым ярым поклонником «системы».

Ни минуты не задумываясь, Аркадий Николаевич стал рассказывать о том, что Малолеткова сегодня празднует свое новоселье, на которое пригласила школьных товарищей и знакомых. Один из них, хорошо знающий Москвина, Качалова и Леонидова, обещал привести кого-нибудь из них на вечеринку. Он хотел порадовать учеников нашей школы. Но беда в том, что квартира оказалась холодной. Зимние рамы еще не вставлены, дрова не запасены, а тут, как назло внезапно наступивший мороз до того выступил комнаты, что

принимать в них почетных гостей невозможно. Что делать? Достали у соседей дров, затопили в гостиной камин, но он стал дымить. Пришлось залить дрова и бежать за истопником. Пока он возился, уже совсем стемнело. Теперь можно затопить камин, но дрова сырые и не разгораются. А гости вот-вот приедут...

Теперь ответьте мне: что бы вы сделали, если бы мой вымысел оказался реальной правдой?

Внутренний узел всех сцепленных друг с другом условий был завязан крепко. Чтобы развязать его и выйти из затруднительного положения, пришлось опять призвать на помощь все наши человеческие способности.

Особенно волновал всех ожидаемый при этих условиях приезд Леонидова, Качалова и Москвина. Стыд перед ними чувствовался нами особенно остро. Мы ясно сознавали, что «если бы» такая неловкость произошла в действительности, она бы принесла нам много неприятных, волнительных минут. Каждый из нас старался помочь делу, придумывал план действия, предлагал его на обсуждение товарищей, пробовал выполнить.

На этот раз, – заявил Аркадий Николаевич, – я могу вам сказать, что вы действовали подлинно, то есть целесообразно и продуктивно.

А что привело вас к этому? Одно маленькое слово: если бы.

Ученики были в восторге.

Казалось, что нам открыли «вещее слово», с помощью которого все в искусстве стало доступным, и что если роль или этюд не будут удаваться, то достаточно произнести слово «если бы», и все пойдет как по маслу.

– Таким образом, – резюмировал Торцов, – сегодняшний урок научил вас тому, что сценическое действие должно быть внутренне обосновано, логично, последовательно и, возможно, в действительности.

_____ 19__ г.

Слово «если бы» полюбилось всем, о нем говорят при каждом удобном случае, ему поют дифирамбы, и сегодняшний урок почти целиком был посвящен его восхвалению.

Не успел Аркадий Николаевич войти и сесть на свое место, как ученики окружили его и возбужденно выражали свои восторги.

– Вы поняли и сами испытали на удачном опыте, как через «если бы» нормально, естественно, органически, сами собой вытекают внутреннее и внешнее действия.

Давайте же проследим на этом живом примере функцию каждого из двигателей и факторов нашего опыта.

Начнем с «если бы».

Прежде всего оно замечательно тем, что начинает всякое творчество, – объяснял Аркадий Николаевич. – «Если бы» является для артистов рычагом, переводящим нас из дей-

ствительности в мир, в котором только и может совершаться творчество.

Существуют «если бы», которые дают только толчок для дальнейшего, постепенного, логического развития творчества. Вот например. Торцов протянул руку по направлению к Шустову и ждал чего-то. Оба в недоумении смотрели друг на друга.

– Как видите, – сказал Аркадий Николаевич, – у нас с вами не создается никакого действия. Поэтому я ввожу «если бы» и говорю; «если бы» то, что я вам подаю, была не пустышка, а письмо, то что бы вы сделали?

– Я бы взял его, посмотрел, кому оно адресовано. Если мне, то – с вашего разрешения – распечатал бы письмо и стал его читать. Но так как оно интимное, так как я мог бы выдать свое волнение при чтении...

– Так как для избежания этого благоразумнее удалиться, – подсказал Торцов.

– ...то я вышел бы в другую комнату и там прочел письмо.

– Видите, сколько сознательных и последовательных мыслей, логических ступеней – если, так, как, то, – разных действий вызвало маленькое слово «если бы». Так оно проявляет себя обыкновенно. Но бывает, что «если бы» выполняет свою роль одно, сразу, не требуя дополнения и помощи. Вот например...

Аркадий Николаевич одной рукой подал Малолетковой металлическую пепельницу, а другой передал Вельяминовой

замшевую перчатку, сказав при этом:

– Вам – холодная лягушка, а вам – мягкая мышь.

Он не успел договорить, как обе женщины с брезгливостью отшатнулись.

– Дымкова, выпейте воды, – приказал Аркадий Николаевич.

Она поднесла стакан к губам.

– Там яд! – остановил ее Торцов. Дымкова инстинктивно замерла.

– Видите! – торжествовал Аркадий Николаевич. – Все это уже не простые, а «магические если бы», возбуждающие мгновенно, инстинктивно самое действие. Не столь острого и эффектного, но тем не менее сильного результата вы добились в этюде с сумасшедшим. Там предположение о ненормальности сразу вызвало большое искреннее волнение и весьма активное действие. Такое «если бы» тоже можно было бы признать «магическим».

При дальнейшем исследовании качеств и свойств «если бы» следует обратить внимание на то, что существуют, так сказать, одноэтажные и многоэтажные «если бы». Например, сейчас в опыте с пепельницей и перчаткой мы пользовались одноэтажным «если бы». Стоило сказать: если бы пепельница была лягушкой, а перчатка – мышью, и тотчас создался отклик в действии.

Но в сложных пьесах сплетается большое количество авторских и других всевозможных «если бы», оправдывающих

то или другое поведение, те или другие поступки героев. Там мы имеем дело не с одноэтажным, а с многоэтажным «если бы», то есть с большим количеством предположений и дополняющих их вымыслов, хитро сплетающихся между собой. Там автор, создавая пьесу, говорит: «Если бы действие происходило в такую-то эпоху, в таком-то государстве, в таком-то месте или в доме; если бы там жили такие-то люди, с таким-то складом души, с такими-то мыслями и чувствами; если бы они сталкивались между собой при таких-то обстоятельствах» и так далее.

Режиссер, ставящий пьесу, дополняет правдоподобный вымысел автора своими «если бы» и говорит: если бы между действующими лицами были такие-то взаимоотношения, если бы у них была такая-то типичная повадка, если бы они жили в такой-то обстановке и так далее, как бы при всех этих условиях действовал ставший на их место артист.

В свою очередь, и художник, который изображает место действия пьесы, электротехник, дающий то или иное освещение, и другие творцы спектакля дополняют условия жизни пьесы своим художественным вымыслом.

Далее, оцените то, что в слове «если бы» скрыто какое-то свойство, какая-то сила, которую вы испытали во время этюда с сумасшедшим. Эти свойства и сила «если бы» вызвали внутри вас мгновенную перестановку – сдвиг.

– Да, именно сдвиг, перестановку! – одобрил я удачное определение испытанного ощущения.

– Благодаря ему, – объяснял дальше Торцов, – точно в «Синей птице» при повороте волшебного алмаза происходит что-то, отчего глаза начинают иначе смотреть, уши – по-другому слушать, ум – по-новому оценивать окружающее, а в результате придуманный вымысел, естественным путем, вызывает соответствующее реальное действие, необходимое для выполнения поставленной перед собой цели.

– И как незаметно это совершается! – восторгался я. – В самом деле: что мне до бутафорского камина? Однако, когда его поставили в зависимость от «если бы», когда я допустил предположение о приезде знаменитых артистов и понял, что заупрямившийся камин скомпрометирует всех нас, он получил важное значение в моей тогдашней жизни на сцене. Я искренне возненавидел эту картонную бутафорию, ругал не вовремя налетевшие морозы; мне не хватало времени выполнить то, что суфлировало изнутри разыгравшееся изображение.

– То же произошло и в этюде с сумасшедшим, – указал Шустов. – И там – дверь, от которой началось упражнение, сделалась лишь средством для защиты, основной же целью, приковавшей внимание, стало чувство самосохранения. Это произошло естественно, само собой...

– А почему! – с жаром перебил его Аркадий Николаевич. – Потому, что представления об опасности всегда волнуют нас. Они, как дрожжи, во всякое время могут забродить. Что же касается двери, камина, то они волнуют лишь

постольку, поскольку с ними связано другое, более для нас важное.

Секрет силы воздействия «если бы» еще и в том, что оно не говорит о реальном факте, о том, что есть, а только о том, что могло бы быть... «если бы»... Это слово ничего не утверждает. Оно лишь предполагает, оно ставит вопрос на разрешение. На него актер и старается ответить. Поэтому-то сдвиг и решение достигаются без насилия и без обмана. В самом деле: я не уверял вас, что за дверью стоял сумасшедший. Я не лгал, а, напротив, самым словом «если бы» откровенно признавался, что мною внесено лишь предположение и что в действительности за дверью никого нет. Мне хотелось только, чтобы вы ответили по совести, как бы вы поступили, если бы вымысел о сумасшедшем стал действительностью. Я не предлагал вам также галлюцинировать и не навязывал своих чувств, а предоставил всем полную свободу переживать то, что каждым из вас естественно, само собой «переживалось». И вы, со своей стороны, не насиловали и не заставляли себя принимать мои вымыслы с сумасшедшим за реальную действительность, но лишь за предположение. Я не заставлял вас верить в подлинность выдуманного происшествия о сумасшедшем, вы сами добровольно признали возможность существования такого же факта в жизни.

– Да, это очень хорошо, что «если бы» откровенно и правдиво, что оно ведет дело начистоту. Это уничтожает прикус надувательства, который часто чувствуется в сцениче-

ской игре! – восторгался я.

– А что бы было, если бы я вместо откровенного признания вымысла, стал бы клясться, что за дверью подлинный, «всамделишный» сумасшедший?

– Я не поверил бы такому явному обману и не сдвинулся бы с места, – признался я. – Это-то и хорошо, что удивительное «если бы» создает такое состояние, которое исключает всякое насилие. Только при таких условиях можно серьезно обсуждать то, чего не было, но что могло бы случиться в действительности, – продолжал я свои дифирамбы.

– А вот еще новое свойство «если бы», – вспомнил Аркадий Николаевич. – Оно вызывает в артисте внутреннюю и внешнюю активность и тоже добывается этого без насилия, естественным путем. Слово «если бы» – толкач, возбудитель нашей внутренней творческой активности. В самом деле, стоило вам сказать себе: «Что бы я стал делать и как поступать, если бы вымысел с сумасшедшим оказался действительностью?» – и тотчас же в вас зародилась активность. Вместо простого ответа на заданный вопрос, по свойству вашей актерской природы, в вас явился позыв на действие. Под напором его вы не удержались и начали выполнять вставшее перед вами дело. При этом реальное, человеческое чувство самосохранения руководило вашими действиями совершенно так же, как это бывает и в самой подлинной жизни...

Это чрезвычайно важное свойство слова «если бы» роднит его с одной из основ нашего направления, которая за-

ключается в активности и действительности творчества и искусства.

– Но, по-видимому, не всегда «если бы» действует свободно, беспрепятственно, – критиковал я. – Вот, например, во мне сдвиг хоть и явился сразу, вдруг, но утверждался долго. В первую минуту по введении замечательного «если бы» я сразу поверил ему, и сдвиг произошел. Но такое состояние продержалось недолго. Со второго момента во мне уже забродило сомнение, и я говорил себе: чего стремишься? Ведь сам же знаешь, что всякое «если бы» – выдумка, игра, а не подлинная жизнь. Но другой голос не соглашался. Он говорил: «Не спорю, “если бы” – игра, вымысел, но весьма возможный, выполнимый в реальной действительности. К тому же никто не собирается тебя насиловать. Тебя только просят ответить: “Как бы ты поступил, если бы был в тот вечер у Малолетковой и очутился в положении ее гостей?”»

Почувствовав реальность вымысла, я отнесся к нему со всей серьезностью и мог обсуждать, что делать с камином и как поступить с приглашенными знаменитостями.

_____ 19__ г.

– Итак, «магическое» или простое «если бы» начинает творчество. Оно дает первый толчок для дальнейшего развития созидательного процесса роли.

О том, как этот процесс развивается, пусть за меня вам

скажет Александр Сергеевич Пушкин!

В своей заметке «О народной драме и о “Марфе Посаднице” М.П. Погодина» Александр Сергеевич говорит: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах – вот чего требует наш ум от драматического писателя».

Добавлю от себя, что совершенно того же требует наш ум и от драматического артиста, с той разницей, что обстоятельства, которые для писателя являются предполагаемыми, для нас, артистов, будут уже готовыми – предлагаемыми. И вот в нашей практической работе укрепился термин «предлагаемые обстоятельства», которым мы и пользуемся.

– Предлагаемые обстоятельства... Во... – забеспокоился Вьюнцов.

– Вдумайтесь хорошенько в это замечательное изречение, а после я объясню вам на образцовом примере, как наше любимое «если бы» помогает выполнять великий завет Александра Сергеевича.

– «Истинна страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах», – читал я на все интонации записанное мною изречение.

– Напрасно вы треплете зря гениальную фразу, – остановил меня Торцов. – Это не вскрывает ее внутренней сущности. Когда не удастся охватить всей мысли сразу – вбирайте ее в себя по логическим частям.

– Прежде всего, надо понять, что подразумевается под

словами «предлагаемые обстоятельства?» – спросил Шустов.

– Это фабула пьесы, ее факты, события, эпоха, время и место действия, условия жизни, наше актерское и режиссерское понимание пьесы, добавления к ней от себя, мизансцены, постановка, декорации и костюмы художника, бутафория, освещение, шумы и звуки, и прочее, и прочее, что предлагается актерам принять во внимание при их творчестве.

«Предлагаемые обстоятельства», как и само «если бы», является предположением, «вымыслом воображения». Они одного происхождения: «предлагаемые обстоятельства» – то же, что «если бы», а «если бы» – то же, что «предлагаемые обстоятельства». Одно – предположение («если бы»), а другое – дополнение к нему («предлагаемые обстоятельства»). «Если бы» всегда начинает творчество, «предлагаемые обстоятельства» развивают его. Одно без других не может существовать и получать необходимую возбуждательную силу. Но функции их несколько различны: «если бы» дает толчок дремлющему воображению, а «предлагаемые обстоятельства» делают обоснованным само «если бы». Они вместе и порознь помогают созданию внутреннего сдвига.

– А что такое «истина страстей»? – интересовался Вьюнцов.

– Истина страстей – это и есть истина страстей, то есть подлинная, живая человеческая страсть, чувства, переживания самого артиста.

– А что такое «правдоподобие чувства»? – приставал Вьюнцов.

– Это не самые подлинные страсти, чувства и переживания, а, так сказать, их предчувствие, близкое, родственное им состояние, похожее на правду и потому правдоподобное. Это передача страсти, но не прямая, непосредственная, подсознательная, а, так сказать, под внутреннее суфлерство чувства.

Что же касается самого изречения Пушкина в целом, то его вам будет легче понять, если вы переставите слова фразы и скажете ее так:

«В предлагаемых обстоятельствах – истина страстей». Иначе говоря: создайте прежде предлагаемые обстоятельства, искренне поверьте им, и тогда сама собой родится «истина страстей».

– «В пред... ла... га... емых... обс... то... я... тель... ствах»... – пыжился понять Вьюнцов.

Аркадий Николаевич поспешил помочь ему:

– На практике перед нами встанет приблизительно такая программа: прежде всего вы должны будете по-своему представить себе все «предлагаемые обстоятельства», взятые из самой пьесы, из режиссерской постановки, из собственных артистических мечтаний. Весь этот материал создаст общее представление о жизни изображаемого образа в окружающих его условиях... Надо очень искренне поверить в реальную возможность такой жизни в самой действительности:

надо привыкнуть к ней настолько, чтобы сродниться с этой чужой жизнью. Если все это удастся, то внутри вас сама собой создастся истина страстей или правдоподобие чувства.

– Хотелось бы получить какой-то более конкретный, практический прием, – приставал я.

– Возьмите ваше любимое «если бы» и поставьте его перед каждым из собранных вами «предлагаемых обстоятельств». При этом говорите себе так: если бы ворвавшийся был сумасшедшим, если бы ученики были на новоселье у Малолетковой, если бы дверь была испорчена и не запиралась, если бы пришлось ее баррикадировать и так далее, то что бы я стал делать и как поступать?

Этот вопрос сразу возбудит в вас активность. Ответьте на него действием, скажите: «Вот что бы я сделал!» И сделайте то, что захочется, на что потянет, не раздумывая в момент действия. Тут вы внутренне почувствуете – подсознательно или сознательно – то, что Пушкин называет «истиной страстей», или, в крайнем случае, «правдоподобием чувствований». Секрет этого процесса в том, чтоб совсем не насиловать своего чувства, предоставить его самому себе, не думать об «истине страстей», потому что эти «страсти» не от нас зависят и приходят сами от себя. Они не поддаются ни приказу, ни насилию.

Пусть все внимание артиста направится на «предлагаемые обстоятельства». Заживите там искренне, и тогда «истина страстей» сама собой создастся внутри вас.

Когда Аркадий Николаевич объяснял, что из всевозможных «предлагаемых обстоятельств» и «если бы» автора, актера, режиссера, художника, электротехника и прочих творцов спектакля образуется на сцене атмосфера, похожая на живую жизнь, Говорков возмутился и «вступился» за артиста.

– Но, извините, пожалуйста, – протестовал он, – что же в таком случае остается актеру, если все создано другими? Одни пустяки?

– Как пустяки? – накинулся на него Торцов. – Поверить чужому вымыслу и искренне зажить им – это, по-вашему, пустяки? Но знаете ли вы, что такое творчество на чужую тему нередко труднее, чем создание собственного вымысла? Мы знаем случаи, когда плохая пьеса поэта приобретала мировую известность благодаря пересозданию ее большим артистом. Мы знаем, что Шекспир пересоздавал чужие новеллы. И мы пересоздаем произведения драматургов, мы вскрываем в них то, что скрыто под словами; мы вкладываем в чужой текст свой подтекст, устанавливаем свое отношение к людям и к условиям их жизни; мы пропускаем через себя весь материал, полученный от автора и режиссера; мы вновь перерабатываем его в себе, оживляем и дополняем своим воображением. Мы сродняемся с ним, вживаемся в него психически и физически; мы зарождаем в себе «истину страстей»; мы создаем в конечном результате нашего творчества подлинно продуктивное действие, тесно связанное с сокровен-

ным замыслом пьесы; мы творим живые, типические образы в страстях и чувствах изображаемого лица. И вся эта огромная работа – «пустяки»! Нет, это большое творчество и подлинное искусство! – закончил Аркадий Николаевич.

_____ 19__ г.

Войдя в класс, Аркадий Николаевич объявил нам программу урока. Он сказал:

– После «если бы» и «предлагаемых обстоятельств» мы будем говорить сегодня о внутреннем и внешнем сценическом действии. Понимаете ли вы, какое значение оно имеет для нашего искусства, которое само, по своей природе, основано на активности?

Эта активность проявляется на сцене в действии, а в действии передается душа роли – и переживание артиста и внутренний мир пьесы: по действиям и поступкам мы судим о людях, изображаемым на сцене, и понимаем, кто они.

Вот что дает нам действие и вот чего ждет от него зритель.

Что же он в подавляющем большинстве случаев получает от нас? Прежде всего, большую суетню, изобилие несдержанных жестов, нервных, механических движений. На них мы щедры в театре несравненно больше, чем в реальной жизни.

Но все эти актерские действия совсем иные, чем человеческие, в подлинной жизни. Покажу разницу на примере; ко-

гда человек хочет разобраться в важных, сокровенных, интимных мыслях и переживаниях (вроде «Быть или не быть» в Гамлете), он уединяется, уходит глубоко внутрь себя и старается мысленно выявить в словах то, о чем думает и что чувствует.

На сцене актеры действуют иначе. Они в интимные моменты жизни выходят на самую авансцену, обращаются к зрителям и громко, эффектно, с пафосом декламируют о своих несуществующих переживаниях.

– Что значит, изволите ли видеть, «декламируют о своих несуществующих переживаниях»?

– Это значит, делают то же, что делаете вы, когда хотите внешним, эффектным, актерским наигрышем заполнить внутреннюю, душевную пустоту своей игры.

Роль, которую внутренне не чувствуешь, выгоднее преподнести зрителю внешне эффектно, под аплодисменты. Но едва ли серьезный артист будет хотеть театральной шумихи в том месте, в котором им передаются самые дорогие мысли, чувства, сокровенная душевная сущность. Ведь в них скрыты собственные, аналогичные с ролью чувствования самого артиста. Их хочется передать не под пошлый треск аплодисментов, а, напротив, в проникновенной тишине, при большом интиме. Если же артист жертвует этим и не боится опоздать торжественную минуту, то это доказывает, что произносимые им слова роли пусты для него, что он не вложил в них от себя ничего дорогого, сокровенного. К пустым

словам не может быть возвышенного отношения. Они нужны только как звуки, на которых можно показать голос, дикцию, технику речи, амурский, животы и темперамент. Что же касается самой мысли и чувствований, ради которых писалась пьеса, то их при такой игре можно передать только «вообще» грустно, «вообще» весело, «вообще» трагично, безнадежно и прочее. Такая передача мертва, формальна, ремесленна.

В области внешнего действия происходит то же, что и во внутреннем действии (в речи). Когда самому актеру как человеку не нужно то, что он делает, когда роль и искусство отдаются не тому, чему они служат, то действия пусты, не пережиты и им нечего передавать по существу. Тогда ничего не остается, как действовать «вообще». Когда актер страдает, чтоб страдать, когда он любит, чтоб любить, ревнует или молит прощение, чтоб ревновать и молить прощение, когда все это делается потому, что так написано в пьесе, а не потому, что так пережито в душе и создалась жизнь роли на сцене, то актеру некуда податься, и «игра вообще» является для него в этих случаях единственным выходом.

Какое это ужасное слово «вообще»!

Сколько в нем неряшества, неразберихи, неосновательности, беспорядка.

Хотите съесть чего-нибудь – «вообще»? Хотите «вообще» поговорить, почитать? Хотите повеселиться «вообще»?

Какой скукой, бессодержательностью веет от таких пред-

ложений.

Когда игру артиста оценивают словом «вообще», например: «Такой-то артист сыграл Гамлета “вообще” недурно!» – такая оценка оскорбительна для исполнителя.

Сыграйте мне любовь, ревность, ненависть «вообще»!

Что это значит? Сыграть крошку из этих страстей и их составных элементов? Вот ее-то, эту крошку страстей, чувств, мыслей, логики действий, образа, и подают нам на сцене актеры – «вообще».

Забавнее всего, что они искренне волнуются и сильно чувствуют свою игру «вообще». Вы не убедите его, что в ней нет ни страсти, ни переживания, ни мысли, я есть лишь крошка из них. Эти актеры потеют, волнуются, увлекаются игрой, хотя не понимают, что их волнует или увлекает. Это та самая «актерская эмоция», кликушество, о которых я говорил. Это волнение «вообще». Подлинное искусство и игра «вообще» несовместимы. Одно уничтожает другое. Искусство любит порядок и гармонию, а «вообще» – беспорядок и хаотичность.

Как же мне вас предохранить от нашего заклятого врага «вообще»?!

Борьба с ним состоит в том, чтоб вводить в разболтанную игру «вообще» как раз то, что для нее несвойственно, что ее уничтожает.

«Вообще» – поверхностно и легкомысленно. Вводите поэтому в вашу игру побольше плановости и серьезного отно-

шения к тому, что делается на сцене. Это уничтожит и поверхностность и легкомыслие.

«Вообще» – хаотично, бессмысленно. Введите в роль логику и последовательность, и это вытеснит дурные свойства «вообще».

«Вообще» – все начинает и ничего не кончает. Введите в вашу игру законченность. Все это мы и будем делать, но только на протяжении всего курса системы, в процессе ее изучения, для того, чтобы в конечном результате вместо действия «вообще» выработать однажды и навсегда на сцене подлинное, продуктивное и целесообразное человеческое действие.

Только его я признаю в искусстве, только его поддерживаю и вырабатываю.

Почему я так жесток к «вообще»? Вот почему.

Много ли спектаклей во всем мире играется ежедневно по линии внутренней сущности, как того требует подлинное искусство? Десятки.

Много ли спектаклей играется ежедневно во всем мире не по существу, а по принципу «вообще»? Десятки тысяч. Поэтому не удивляйтесь, если я скажу, что ежедневно во всем мире сотни тысяч актеров внутренне вывихиваются, систематически вырабатывая в себе неправильные, вредные сценические навыки. Это тем страшнее, что, с одной стороны, сам театр и условия его творчества тянут актера на эти опасные привычки. С другой стороны, сам актер, ища линию наи-

меньшего сопротивления, охотно пользуется ремесленным «вообще».

Так с разных сторон, постепенно, систематически невежды влекут искусство актера к его гибели, то есть к уничтожению сути творчества за счет плохой, условной внешней формы игры «вообще».

Как видите, нам предстоит бороться со всем миром, с условиями публичного выступления, с методами подготовки актера и, в частности, с установившимися ложными понятиями о сценическом действии.

Чтоб добиться успеха во всех предстоящих нам трудностях, прежде всего надо иметь смелость сознать, что по многим и многим причинам, выходя на подмостки сцены, перед толпой зрителей и условиях публичного творчества, мы совершенно теряем в театре, на подмостках, ощущение реальной жизни. Мы забываем все: и то, как мы в жизни ходим, и то, как мы сидим, едим, пьем, спим, разговариваем, смотрим, слушаем – словом, как мы в жизни внутренне и внешне действуем. Всему этому нам надо сызнова учиться на подмостках сцены, совершенно так же, как ребенок учится ходить, говорить, смотреть, слушать.

В течение наших школьных занятий мне придется часто напоминать вам об этом неожиданном и важном выводе. Пока мы постараемся понять, как научиться действовать на сцене не по-актерски – «вообще», а по-человечески – просто, естественно, органически правильно, свободно, как то-

го требуют не условности театра, а законы живой, органической природы.

– Словом, учиться, как изгонять, знаете ли, из театра театр, – добавил Говорков.

– Вот именно: как изгонять из Театра (с большой буквы) театр (с малой буквы).

С такой задачей не справишься сразу, а лишь постепенно, в процессе артистического роста и выработки психотехники.

– Пока я прошу тебя, Ваня, – обратился Аркадий Николаевич к Рахманову, – упорно следить за тем, чтобы ученики на сцене всегда действовали подлинно, продуктивно и целесообразно и отнюдь не представлялись действующими. Поэтому, лишь только ты заметишь, что они свихнулись на игру или – тем более – на ломание, сейчас же останавливай их. Когда наладится твой класс (я тороплюсь с этим делом), выработай специальные упражнения, заставляющие их во что бы то ни стало действовать на подмостках. Почаще и подольше, изо дня в день делай эти упражнения для того, чтобы постепенно, методически приучать их к подлинному, продуктивному и целесообразному действию на сцене. Пусть человеческая активность сливается в их представлении с тем состоянием, которое они испытывают на подмостках в присутствии зрителей, в обстановке публичного творчества или урока. Приучая их изо дня в день быть по-человечески активными на сцене, ты набьешь им хорошую привычку быть нормальными людьми, а не манекенами в искусстве.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.