К. К. Станиславский

Работа актера над ролью

*Материалы к книге*

К. К. Станиславский. Собрание сочинений в восьми томах
Том 4. Работа актера над ролью. *Материалы к книге*
Подготовка текста, вступительная статья и комментарии Г. В. Кристи и Вл. Н. Прокофьева
Редакционная коллегия: *М. Н. Кедров (главный редактор), О. Л. Книппер-Чехова, Н. А. Абалкин, В. Н. Прокофьев, Е. Е. Северин, Н. Н. Чушкин*
М., "Искусство", 1957

СОДЕРЖАНИЕ

*Г. Кристи, Вл. Прокофьев. К. С. Станиславский о работе актера над ролью*

## РАБОТА НАД РОЛЬЮ ["ГОРЕ ОТ УМА"]

I. Период познавания
II. Период переживания
III. Период воплощения

## РАБОТА НАД РОЛЬЮ ["ОТЕЛЛО"]

I. Первое знакомство с пьесой и ролью
II. Создание жизни человеческого тела [роли]
III. Процесс познавания пьесы и роли (анализ) . . .
IV. [Проверка пройденного и подведение итогов] .

Дополнения к "Работе над ролью" ["Отелло"]

[Оправдание текста]
Задачи. Сквозное действие. Сверхзадача
Из режиссерского плана "Отелло"

## РАБОТА НАД РОЛЬЮ ["РЕВИЗОР"]

Дополнения к "Работе над ролью" ["Ревизор"]
[План работы над ролью]
[О значении физических действий]
[Новый прием подхода к роли]
[Схема физических действий]

ПРИЛОЖЕНИЯ

История одной постановки. (Педагогический роман)
[О ложном новаторстве]
[О сознательном и бессознательном в творчестве]
[Вытеснение штампа]
[Оправдание действий]
Из инсценировки программы Оперно-драматической студии
*Комментарии*
*Указатель имен и названий по 2, 3 и 4 томам Собрания сочинений К. С. Станиславского*

## К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ О РАБОТЕ АКТЕРА НАД РОЛЬЮ

В настоящем томе публикуются подготовительные материалы к неосуществленной книге "Работа актера над ролью". Эту книгу Станиславский предполагал посвятить второй части "системы", процессу создания сценического образа. В отличие от первой части "системы", где изложены основы сценической теории искусства переживания и элементы внутренней и внешней артистической техники, **главным содержанием четвертого тома является проблема творческого метода.** В томе освещается широкий круг вопросов, связанных с работой актера и режиссера над пьесой и ролью.

По замыслу Станиславского книга "Работа актера над ролью" должна была завершить цикл его основных сочинений по "системе"; предыдущие два тома подготавливают актера к верному пониманию театрального искусства и указывают пути овладения сценическим мастерством, четвертый же том говорит о самом творческом процессе создания спектакля и роли, ради которого и существует "система". **Чтобы создать живой типический образ на сцене, актеру недостаточно только знать законы своего искусства, недостаточно** обладать устойчивым вниманием, воображением, чувством правды, эмоциональной памятью, а также выразительным голосом, пластикой, чувством ритма и всеми другими элементами внутренней и внешней артистической техники. Ему необходимо уметь пользоваться этими законами на самой сцене, знать практические приемы вовлечения всех элементов творческой природы артиста в процесс создания роли,-- то есть владеть определенным методом сценической работы.

Вопросам творческого метода Станиславский придавал исключительное значение. Метод вооружает, по его мнению, актера и режиссера знанием конкретных путей и приемов претворения теории сценического реализма в практику театральной работы. Без метода теория теряет свой практический, действенный смысл. Точно так же как и метод, не опирающийся на объективные законы сценического творчества и весь комплекс профессиональной подготовки актера, утрачивает свою творческую сущность, становится формальным и беспредметным.

Что же касается непосредственно самого процесса создания сценического образа, то он очень многообразен и индивидуален. В отличие от общих законов сценического творчества, которые обязательны для каждого актера, стоящего на позициях сценического реализма, приемы творчества могут быть и бывают различны у художников разной творческой индивидуальности, а тем более у художников разных направлений. Поэтому, предлагая определенную методику работы, Станиславский не считал ее, однажды и навсегда установленным образцом, который можно рассматривать как своего рода стереотип для создания сценических произведений. Напротив, весь творческий путь Станиславского, весь пафос его литературных трудов направлен на неустанные поиски новых, все более совершенных способов и приемов актерского творчества. Он утверждал, что в вопросах метода творческой работы более, чем в какой-либо другой области, вреден педантизм и что всякая попытка канонизации сценических приемов, стремление художника как можно дольше задержаться на достижениях прошлого, неизбежно приводит к застою в театральном искусстве, к снижению мастерства.

Станиславский был непримиримым врагом творческой самоуспокоенности, рутины в театре, он все время находился в движении, в развитии.

Эта основная черта его творческой индивидуальности наложила определенный отпечаток на все его литературные труды по сценическому искусству. Особенно ярко отразилась она на материалах второй части "системы". Книга "Работа актера над ролью" осталась незавершенной не только потому, что Станиславскому не хватило жизни для осуществления всех своих замыслов, но главным образом потому, что его беспокойная творческая мысль не позволяла ему остановиться на достигнутом и подвести итоговую черту под исканиями в области метода. Постоянное обновление способов и приемов сценического творчества он считал одним из важнейших условий роста актерского и режиссерского мастерства, завоевания новых высот в искусстве.

В артистической биографии Станиславского можно найти немало примеров критической переоценки старых приемов режиссерской и актерской работы и замены их новыми, более совершенными. Это нашло отчетливое выражение и на страницах данного издания.

Публикуемые в этом томе материалы относятся к разным периодам творческой жизни Станиславского и выражают развитие его взглядов на пути и приемы создания спектакля и роли. Эти материалы правильнее было бы рассматривать не как конечный результат, а как процесс непрерывных исканий Станиславского в области творческого метода. Они отчетливо показывают и направление исканий Станиславского и те этапы, через которые он прошел в поисках наиболее эффективных приемов сценической работы.

Однако было бы ошибкой утверждать, что методика сценической работы, предложенная Станиславским в его сочинениях, отражает лишь его индивидуальный творческий опыт и непригодна для художников иной творческой индивидуальности. "Работа актера над ролью", так же как и первая часть "системы" -- "Работа актера над собой", раскрывает объективные закономерности творческого процесса и намечает пути и приемы творчества, которые могут быть с успехом использованы всеми актерами и режиссерами реалистической школы.

"Самый страшный враг прогресса -- предрассудок,-- писал Станиславский, -- он тормозит, он преграждает путь к развитию" {Собр. соч., т. 1, стр. 409.}. Таким опасным предрассудком Станиславский считал широко распространенное среди работников театра ошибочное мнение о непознаваемости творческого процесса, которое служит теоретическим оправданием лености мысли художника, косности и дилетантизма в сценическом искусстве. Он вел упорную борьбу с теми практиками и теоретиками театра, которые, ссылаясь на бесконечное многообразие сценических приемов, отрицают возможность создания научной методологии актерского творчества, пренебрежительно относятся к теории и технике своего искусства.

Станиславский никогда не отрицал разнообразия актерских приемов создания сценического образа, но его всегда интересовал вопрос, насколько тот или иной прием совершенен и помогает актеру творить по законам природы. Многолетний опыт убедил его в том, что существующие в театре приемы творчества далеко еще не совершенны. Они часто отдают актера во власть случая, произвола, стихии, лишают его возможности сознательным путем воздействовать на творческий процесс.

Испробовав на себе, на своих товарищах и учениках различные подходы к творчеству, Станиславский отбирал наиболее ценные из них и решительно отбрасывал все то, что стояло на пути живого органического творчества, раскрытия индивидуальности творящего художника.

Выводы, к которым пришел Станиславский в конце своей жизни, намечают дальнейшее развитие созданного им метода, опирающегося на огромный опыт его актерской, режиссерской и педагогической работы. Несмотря на незавершенность публикуемых в этом томе сочинений Станиславского, написанные им варианты "Работы актера над ролью" на материале "Отелло" и в особенности "Ревизора" отражают его последние по времени взгляды на процесс создания сценического образа и предлагают новые пути и приемы творческой работы, более совершенные, по его мнению, чем те, которые бытовали в современной ему театральной практике. Сочинения Станиславского о работе актера над ролью являются ценным творческим документом в борьбе за дальнейшее развитие и совершенствование актерской и режиссерской культуры советского театра.

* * *

**К созданию научной методики и методологии сценического творчества Станиславский приступил в пору своей артистической зрелости. Этому предшествовал его двадцатилетний опыт актерской и режиссерской работы в Обществе искусства и литературы и в Московском Художественном театре. Уже в годы своей артистической юности Станиславский поразил современников свежестью и новизной сценических приемов, которые опрокидывали старые традиционные представления о театральном искусстве и намечали дальнейшие пути его развития.**

**Осуществлявшаяся им совместно с Вл. И. Немировичем-Данченко сценическая реформа была направлена на преодоление кризисных явлений в русском театре конца XIX века, на обновление и развитие лучших традиций прошлого. Основатели МХТ *боролись против***

**безыдейного, развлекательного репертуара, условной манеры актерской игры, дурной театральности, ложного пафоса, актерского наигрыша, премьерства, которое разрушало ансамбль.**

**Огромное прогрессивное значение имело выступление Станиславского и Немировича-Данченко против примитивных и в существе своем ремесленных приемов подготовки спектакля в старом театре.**

**В русском театре XIX века существовал такой способ работы над пьесой. Пьеса зачитывалась на труппе, после чего актерам раздавались переписанные роли, затем назначалась считка текста по тетради. Во время считки участники спектакля перекидываются иногда "некоторыми вопросами, разъясняющими замысел автора, но в большинстве случаев на это не хватает времени и актерам предоставляется разбираться в произведении поэта самим",-- писал Станиславский, характеризуя подобный метод сценической работы.**

**Следующая встреча актеров с режиссером уже называлась первой репетицией. "Она происходит на сцене, и декорации выгораживаются из старых стульев и столов. Режиссер объясняет план сцены: дверь в середине, две двери по бокам и т. д.**

На первой репетиции актеры читают роли по тетрадкам, а суфлер безмолвствует. Режиссер сидит на авансцене и распоряжается актерами: "Что я тут делаю?" -- спрашивает артист. "Вы садитесь на софу",-- отвечает режиссер. "А я что делаю?"--спрашивает другой. "Вы волнуетесь, ломаете руки и ходите",-- командует режиссер. "Нельзя ли мне сидеть?" -- пристает актер. "Как же вы можете сидеть, когда вы волнуетесь",-- недоумевает режиссер. Так успевают разметить первый и второй акты. Назавтра, то есть на второй репетиции, продолжают ту же работу с третьим и четвертым актами. Третья, а иногда и четвертая репетиция посвящаются повторению всего пройденного; артисты ходят по сцене, заучивают указания режиссера и в полтона, то есть шепотом, читают роль по тетрадке, сильно жестикулируя для самовозбуждения.

К следующей репетиции текст ролей должен быть выучен. В богатых театрах дается на это один-два дня, и назначается новая репетиция, на которой актеры уже говорят роли без тетрадок, но еще в полтона, зато суфлер на этот раз работает в полный тон.

На следующей репетиции актерам приказывают уже играть во весь тон. Потом назначается генеральная репетиция с гримами, костюмами и обстановкой и, наконец,-- спектакль" {Из неопубликованной рукописи К. С. Станиславского (Музей МХАТ, КС. No 1353. л. 1--7).}.

Картина подготовки спектакля, нарисованная Станиславским, верно передает процесс репетиционной работы, типичный Для многих театров того времени. Естественно, что такой метод не способствовал раскрытию внутреннего содержания пьесы и ролей, созданию артистического

ансамбля, художественной целостности и законченности сценического произведения. Очень часто он приводил к ремесленному исполнению пьесы, причем функция актера при этом сводилась, как утверждал Станиславский, к простому посредничеству между драматургом и зрителем.

При таких условиях работы трудно было говорить о настоящем творчестве и искусстве, хотя отдельным актерам и удавалось, вопреки всем этим условиям, возвыситься до подлинного искусства и озарить подобное представление блеском своего таланта.

Стремясь к утверждению художественной правды на сцене, к глубокому и тонкому раскрытию человеческих переживаний, Станиславский и Немирович-Данченко коренным образом пересматривают сложившийся в старом театре метод работы. В противоположность существовавшей в то время недооценке роли режиссера в коллективном сценическом творчестве (эта роль была лишена идейно-творческого начала и сводилась главным образом к чисто техническим, организационным функциям) они впервые поставили во весь рост проблему режиссуры в современном театре. На смену столь характерной для театра XIX века фигуре режиссера-разводящего они выдвигают новый тип режиссера -- режиссера-руководителя, главного истолкователя идейного содержания произведения, умеющего поставить индивидуальное творчество актера в зависимость от общих задач постановки.

В первый период своей творческой деятельности Станиславский и Немирович-Данченко широко использовали прием тщательной разработки режиссерской партитуры спектакля, раскрывающей внутреннюю, идейную сущность пьесы и предопределяющей в общих чертах форму ее внешнего сценического воплощения задолго до того, как режиссер приступит к работе с актерами. Они ввели в практику сценической работы продолжительный этап так называемого застольного изучения пьесы всем исполнительским коллективом до начала репетиций. В период застольной работы режиссер глубоко анализировал с актерами произведение, устанавливал общность понимания идейного замысла автора, давал характеристику основных действующих лиц пьесы, знакомил исполнителей с режиссерским планом постановки пьесы, с мизансценами будущего спектакля. Актерам читались лекции о творчестве драматурга, об изображенной в пьесе эпохе, их привлекали к изучению и собиранию материалов, характеризующих быт и психологию действующих лиц, устраивались соответствующие экскурсии и т. д.

После продолжительного изучения пьесы и накопления внутреннего материала для работы над ролью начинался процесс сценического воплощения. Желая уйти от шаблонных театральных образов, укладывающихся в рамки традиционных актерских амплуа, Станиславский стремился в каждом спектакле создать галерею самых разнообразных, непо-

вторимых типических характеров. Он широко использовал в этот период подход к роли со стороны внешней характерности, которая помогала актерам Художественного театра находить естественный, правдивый тон исполнения, выгодно отличавший их от актеров других театров.

Режиссерская фантазия Станиславского изощрялась в создании самых неожиданных, смелых мизансцен, поражавших зрителя предельной жизненной достоверностью и помогавших актеру почувствовать атмосферу изображаемой на сцене жизни. Для этой же цели он создавал разнообразную, тончайшую гамму звуковых и световых эффектов, вводил в спектакль множество характерных бытовых деталей.

Как увлекающийся художник, Станиславский при осуществлении своей новаторской программы нередко впадал в крайности и преувеличения, которые были вызваны его острой и страстной полемикой с условными, рутинными приемами старого театра. Эти преувеличения со временем были преодолены Станиславским, а то ценное, рациональное, что заключалось в его исканиях, сохранилось в сокровищнице театральной культуры.

Реформы в области сценического искусства, проводимые Станиславским и Немировичем-Данченко, нанесли сокрушительный удар по ремесленным, консервативным приемам творчества и расчистили путь для нового подъема театральной культуры. Вводимая ими новая методика сценической работы имела большое прогрессивное значение. Она помогала осуществить единство творческого замысла в спектакле, подчинить все его компоненты общей цели. Понятие сценического ансамбля стало сознательным и руководящим принципом творческой работы МХТ. Неизмеримо повысились требования к актеру, режиссеру, театральному художнику, ко всему строю подготовки спектакля.

"Публика не довольствуется несколькими эффектно произнесенными монологами и потрясающими сценами, ее не удовлетворяет одна хорошо исполненная роль в пьесе,-- записывает Станиславский в 1902 году.-- Она хочет видеть целое литературное произведение, переданное интеллигентными людьми, прочувствованно, со вкусом и тонким пониманием его..." {Из записной книжки 1902 г. (Музей МХАТ, КС. No 757, л. 25).}.

Этим новым требованиям передового, демократического зрителя наилучшим образом отвечало новаторство К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

Огромный успех, выпавший на долю Художественного театра, и мировое признание режиссерского искусства Станиславского не притупили в нем чувства нового в искусстве, не породили самоуспокоенности. "...Для меня и для многих из нас, постоянно смотрящих вперед,-- писал он,-- настоящее, осуществленное чаще всего кажется уже устаревшим и

отсталым по сравнению с тем, что уже видится, как возможное" {Собр. соч., т. 1, стр. 208.}.

**Постоянное стремление Станиславского к совершенствованию сценических приемов порождало в нем естественную потребность глубоко осмыслить и обобщить как свой личный творческий опыт, так и опыт своих театральных современников и предшественников. Уже в начале 900-х годов он задумывает написать труд об искусстве драматического актера, который мог бы служить практическим руководством в процессе сценического творчества.**

**Научная методика работы актера над ролью и режиссера над пьесой разрабатывалась Станиславским на протяжении многих лет. В первоначальных записях об искусстве актера он не выделял еще метода работы над ролью в самостоятельную тему. Его внимание привлекали общие вопросы творчества: проблема художественности и правды в искусстве, природа артистического таланта, темперамента, творческой воли, вопросы общественной миссии актера, сценической этики и т. д. Однако в ряде рукописей этого периода имеются высказывания, свидетельствующие о попытках Станиславского обобщить свои наблюдения в области приемов актерского творчества и осмыслить процесс создания сценического образа. Так, например, в рукописи "Творчество" он пытается проследить процесс зарождения творческого замысла актера после первой читки пьесы и создания предварительных эскизов будущего образа.**

**В рукописях "Начало сезона" и "Настольная книга драматического артиста" уже намечаются последовательные этапы постепенного сближения и органического слияния актера с ролью: обязательное для всех артистов знакомство с произведением поэта, искание духовного материала для творчества, переживание и воплощение роли, слияние актера с ролью и, наконец, процесс воздействия актера на зрителя.**

**Эта первоначальная периодизация творческого процесса получает дальнейшее развитие и обоснование в позднейших трудах Станиславского.**

К концу первого десятилетия деятельности Художественного театра взгляды Станиславского на искусство актера сложились в более или менее стройную концепцию. Это позволило ему в докладе на юбилее театра 14 октября 1908 года заявить, что он натолкнулся на новые принципы в искусстве, "которые, быть может, удастся разработать в стройную систему", и что десятилетие МХТ "должно ознаменовать начало нового периода".

"Этот период,-- говорил Станиславский,-- будет посвящен творчеству, основанному на простых и естественных началах психологии и физиологии человеческой природы.

Кто знает, быть может, этим путем мы приблизимся к заветам Щепкина и найдем ту простоту богатой фантазии, на поиски которой ушло десять лет" {К. С. Станиславский, Статьи, речи, беседы, письма, "Искусство", М., 1953, стр. 207--208.}.

Это программное заявление Станиславского не осталось только юбилейной декларацией; вся его последующая деятельность была направлена на практическое осуществление и развитие нащупанных им в первом десятилетии работы МХТ новых творческих принципов.

Уже в спектакле "Ревизор", поставленном Станиславским 18 декабря 1908 года, нашли отражение некоторые из этих принципов. "Кажется, еще ни разу до сих пор в Художественном театре пьеса не отдавалась до такой степени в руки актеров,-- говорил по этому поводу Немирович-Данченко.-- Ни одна постановочная деталь не должна заслонять актера. Станиславский из режиссера, каким он был преимущественно, например, в "Синей птице", здесь обратился прежде всего в учителя" {"Московский Художественный театр", т. II, изд. журнала "Рампа и жизнь", М., 1914, стр. 66.}.

Немирович-Данченко верно подметил важнейшие особенности нового подхода Станиславского к творчеству, существенные изменения в методике его работы с актером.

В книге "Моя жизнь в искусстве", критически оценивая свой первоначальный опыт режиссерской работы, Станиславский писал: "В нашем революционном рвении мы шли прямо к внешним результатам творческой работы, пропуская наиболее важную начальную стадию ее -- зарождение чувства. Другими словами, мы начинали с воплощения, не пережив еще того духовного содержания, которое надо было оформлять.

Не ведая других путей, актеры подходили прямо к внешнему образу" {Собр. соч., т. 1, стр. 210.}.

С позиций новых исканий Станиславский осуждал применявшийся им ранее метод предварительного составления режиссерской партитуры, в которой с первых шагов работы актеру часто предлагалась готовая внешняя форма и внутренний, психологический рисунок роли. Подобный метод работы над пьесой нередко толкал актеров на игру образов и чувств, на прямое изображение самого результата творчества. Актеры теряли при этом, по признанию Станиславского, творческую инициативу, самостоятельность и превращались в простых выполнителей воли режиссера-диктатора.

Следует подчеркнуть, что на первом этапе творческой жизни МХТ режиссерский деспотизм Станиславского был в известной мере оправ-

дан и закономерен. Молодой состав труппы не был еще в тот период подготовлен к самостоятельному решению больших творческих задач. Станиславский вынужден был своим мастерством режиссера-постановщика прикрывать творческую незрелость молодых, начинающих в то время актеров Художественного театра. Но в дальнейшем подобный метод работы стал тормозом развития актерской культуры МХТ и был решительно отвергнут Станиславским.

Станиславский признал далеко не совершенным широко применявшийся им прежде подход к роли от внешней характерности, таящий в себе опасность подмены живого органического действия внешним изображением образа, то есть игранием самой характерности. Подход к роли со стороны внешней характерности может иногда привести к желаемому результату, то есть помочь актеру почувствовать внутреннюю сущность роли, но он не может быть рекомендован как универсальный прием подхода к созданию сценического образа, так как заключает в себе расчет на случайность, на которой нельзя основывать общего правила.

Станиславский отказался также от фиксации мизансцен в начальной стадии работы, считая, что мизансцена должна рождаться и совершенствоваться в результате живого взаимодействия партнеров по ходу репетиции и поэтому окончательное закрепление мизансцены должно относиться не к начальному, а к заключительному этапу работы над пьесой.

Определяя в одной из своих записей 1913 года главное отличие старого метода от нового, Станиславский утверждал, что если прежде он шел в творчестве от внешнего (внешней характерности, мизансцены, сценической обстановки, света, звука и т. д.) к внутреннему, то есть к переживанию, то с момента зарождения "системы" он идет от внутреннего к внешнему, то есть от переживания к воплощению {См. записную книжку 1913 г. (Музей МХАТ, КС, No 779, лл. 4 и 20).}.

Его новые искания были направлены на углубление внутренней, духовной сущности творчества актера, на бережное, постепенное выращивание в нем элементов будущего образа, на нахождение в его душе творческого материала, пригодного для создания сценического характера. Станиславский стремился добиться в спектакле предельной искренности и глубины переживаний, свести к минимуму внешние режиссерские постановочные приемы и все свое внимание сосредоточить на актере, на внутренней жизни образа. "Раньше, -- говорил он, -- мы все готовили -- обстановку, декорации, mise en scène -- и говорили актеру: "Играйте вот так-то". Теперь мы готовим все, что нужно актеру, но после того, как увидим, что именно *ему* нужно, и то, к чему будет лежать душа его..." {"Статьи, речи, беседы, письма", стр. 239.}.

Для осуществления этих новых принципов на практике нужен был не режиссер-диктатор, навязывающий актерам конечные результаты своего личного творчества, а режиссер-педагог, психолог, чуткий друг и помощник актера. Нужна была и тщательно разработанная система актерского творчества, способная объединить весь театральный коллектив в едином понимании искусства и обеспечить единство творческого метода.

Первым спектаклем Художественного театра, в котором с наибольшей глубиной были осуществлены новые творческие принципы, был спектакль "Месяц в деревне" (1909).

С этого момента "система Станиславского" получает официальное признание в труппе и постепенно начинает внедряться в практику театральной работы. На репетициях применяются новые приемы: деление роли на куски и задачи, искание в каждом куске желаний, хотений действующего лица, определение зерна роли, поиски схемы чувств и т. д. Появляются новые, необычные *для* актеров термины: круг внимания, аффективные чувства, публичное одиночество, сценическое самочувствие, приспособление, объект, сквозное действие и т. п.

Однако практическое применение "системы" наталкивалось на ряд трудностей. Эти трудности были связаны как с неподготовленностью труппы к восприятию новых взглядов Станиславского на творчество актера, так и с недостаточной разработкой важнейшего раздела "системы", касающегося вопросов творческого метода. Если к тому времени были сформулированы некоторые теоретические положения "системы" и определились основные элементы актерского творчества, то методика их применения в сценической *работе* требовала еще дальнейшего изучения и проверки на практике. Это особенно остро осознавал сам Станиславский, который в письме к Вл. И. Немировичу-Данченко от 16 января 1910 года писал, что ему "нужна теория, подкрепленная практическим, хорошо проверенным на опытах методом....Теория без осуществления -- не моя область, и ее я откидываю".

Спектакль "Месяц в деревне" привел Станиславского к выводу о необходимости выделить процесс работы актера над ролью в самостоятельный раздел "системы". "Главный же результат этого спектакля,-- писал он в книге "Моя жизнь в искусстве",-- был тот, что он направил мое внимание на способы изучения и анализ как самой роли, так и моего самочувствия в ней. Я тогда познал еще одну давно известную истину -- о том, что артисту надо не только уметь работать над собой, но и над ролью. Конечно, я знал это и раньше, но как-то иначе, поверхностнее. Это целая область, требующая своего изучения, своей особой техники, приемов, упражнений и системы" {Собр. соч., т. 1, стр. 328.}.

Отсутствие точно установленного и проверенного на практике метода сценической работы тормозило проведение "системы" в жизнь и вызывало известное охлаждение коллектива Художественного театра к вводимым Станиславским новшествам. Однако испытанные в этот период неудачи не сломили упорства Станиславского, а, напротив, побудили его с еще большей энергией взяться за дальнейшую разработку "системы", прежде всего той ее части, которая связана с работой актера над ролью.

К каждой своей новой роли и постановке он начинает подходить не только как художник, но и как пытливый исследователь, экспериментатор, изучающий процесс создания сценического произведения.

Его записи по спектаклям "Месяц в деревне" (1909), "На всякого мудреца довольно простоты" (1910), "Гамлет" (1911), "Горе от ума", "Хозяйка гостиницы" (1914) и др. отражают процесс его напряженных исканий в области творческого метода работы актера и режиссера. Анализируя свой личный актерский и режиссерский опыт, так же как и опыт своих партнеров и товарищей по искусству, Станиславский пытается постигнуть закономерности творческого процесса рождения художественного образа, определить те условия сценической работы, при которых актер с наибольшим успехом утверждается на пути органического творчества.

Первая известная нам попытка обобщения приемов работы актера над ролью относится к 1911--1912 годам. Среди материалов подготовлявшейся Станиславским книги о творчестве актера имеется глава "Анализ роли и творческого самочувствия артиста" {Музей МХАТ, КС, No 676.}. Текст этой главы представляет собой ранний набросок мыслей, положенных им впоследствии в основу содержания первого раздела рукописи по работе актера над ролью на материале "Горя от ума".

С этого времени Станиславский периодически возвращался к изложению процесса работы актера над ролью. В его архиве, например, хранится рукопись 1915 года, озаглавленная "История одной роли. (О работе над ролью Сальери)". В ней Станиславский ставит перед собой задачу последовательного описания процесса работы актера, пользуясь для этого материалом только что сыгранной им роли Сальери в "Моцарте и Сальери" Пушкина. В этой рукописи он останавливается на моментах первого знакомства с пьесой и ролью, на приемах анализа, помогающих проникнуть в психологию действующего лица путем выяснения фактов и обстоятельств жизни роля. Особый интерес представляет излагаемый Станиславским пример постепенного углубления актера в авторский замысел, с последовательным переходом от внешнего, поверхностного восприятия образа к все более глубокому и содержательному его раскрытию.

Станиславский освещает в этой рукописи некоторые моменты творческого процесса создания сценического образа. Он придает, например, огромное значение творческому воображению при создании жизни роли, раскрывает значение аффективной памяти в оживлении и оправдании текста пьесы. На примере роли Сальери он намечает пути для воссоздания прошлого и будущего роли, называемых им здесь внекулисной жизнью образа. В процессе анализа Станиславский подводит актера к пониманию "зерна" и "сквозного действия" роли, которые уточняются и углубляются по мере проникновения актера в пьесу. Весь круг вопросов, затронутых в этой черновой рукописи, получает дальнейшее развитие в последующих трудах Станиславского о работе над ролью, за исключением раздела, посвященного вхождению актера в роль при повторном творчестве. В этом разделе Станиславский говорит о трех ступенях вхождения актера в роль в процессе спектакля или репетиции. Он рекомендует актеру прежде всего восстановить в своей памяти до мельчайших подробностей всю жизнь роли, взятую из текста пьесы и дополненную собственным вымыслом.

Второй ступенью вхождения в роль Станиславский называет включение актера в жизнь роли и внутреннее оправдание той сценической обстановки, которая окружает его в момент творчества. Это помогает актеру укрепиться в сценическом самочувствии, которое Станиславский называет "я есмь". После этого наступает третий период -- практическое выполнение ряда сценических задач, направленное на осуществление сквозного действия пьесы и роли.

Рукопись "История одной роли" осталась незавершенной. В начале 1916 года, перерабатывая свои режиссерские записи репетиций "Села Степанчикова", Станиславский делает попытку раскрыть процесс работы актера над ролью на материале инсценировки повести Ф. М. Достоевского. В отличие от "Истории одной роли" в записках по "Селу Степанчикову" более детально разработан первый этап знакомства с пьесой. Особое внимание уделено здесь подготовке и проведению первой читки пьесы в театральном коллективе с тем, чтобы обеспечить полную свободу и самостоятельность актерского творчества с самого начала работы. При этом Станиславский критически оценивает общепринятые приемы репетиционной работы, которые, по его мнению, не обеспечивают организации нормального творческого процесса и толкают актеров на ремесленный путь.

Записки по "Селу Степанчикову" заканчивают первоначальную, подготовительную стадию исканий Станиславского в решении важнейшей проблемы сценического искусства -- работы актера над ролью.

* * *

Пройдя длительный путь накопления материала, его теоретического осмысливания и обобщения, Станиславский от предварительных набросков и черновых эскизов перешел к написанию большого труда о работе актера "ад ролью на материале "Горя от ума".

Обращение к комедии Грибоедова объясняется многими причинами.

Первые попытки применения "системы" при постановке отвлеченно-символических произведений, вроде "Драмы жизни" К. Гамсуна и "Жизни Человека" Л. Андреева, оказались бесплодными и принесли Станиславскому горькое разочарование. Опыт убеждал его, что наибольших результатов в применении "системы" удавалось достигнуть на классических произведениях реалистической драматургии, в пьесах Гоголя, Тургенева, Мольера, Грибоедова.

К моменту написания рукописи "Горе от ума" было уже дважды поставлено Станиславским на сцене Художественного театра (постановка 1906 года и возобновление 1914 года), причем он был неизменным исполнителем роли Фамусова. Это позволило Станиславскому в совершенстве изучить как само произведение Грибоедова, так и его эпоху и накопить ценный режиссерский материал по сценическому воплощению этого шедевра отечественной драматургии.

Выбор "Горя от ума" определялся и тем, что за свою многолетнюю сценическую историю комедия обросла множеством театральных условностей, ложных ремесленных традиций, которые становились непреодолимым препятствием к раскрытию живой сущности творения Грибоедова. Этим ремесленным традициям Станиславский хотел противопоставить новые художественные принципы, творческий подход к классическому произведению, что получило особенно отчетливое выражение при последующей переработке материалов по "Горю от ума" в "Историю одной постановки", публикуемую в приложениях к настоящему тому.

Рукопись "Работа над ролью" на материале "Горя от ума" подготавливалась Станиславским на протяжении нескольких лет, предположительно с 1916 по 1920 год. Несмотря на черновой характер и незавершенность, рукопись представляет большой интерес. В ней дается наиболее полное изложение взглядов Станиславского на процесс работы актера над ролью, сложившихся в дореволюционный период. Предлагаемые в этой рукописи приемы типичны для актерской и режиссерской практики Станиславского начиная с 1908 года и кончая серединой 20-х годов.

Внимание Станиславского обращено здесь на создание условий, необходимых для творческого процесса, идущего не от формы к содержа-

нию, а, наоборот, от глубокого овладения содержанием роли к его естественному воплощению в сценический образ. Станиславский разрабатывает приемы всестороннего анализа пьесы, изучения конкретной исторической обстановки, в которой протекает действие, глубокого проникновения во внутренний мир действующих лиц.

Для этого этапа развития "системы" типичны поиски метода творческой работы актера на чисто психологической основе. Станиславский намечает в своем сочинении длительный путь постепенного вживания актера в образ, причем главными возбудителями артистического переживания он считает в этот период такие психологические факторы, как творческое увлечение, волевые задачи, "зерно чувства", "душевный тон", аффективная память и т. п.

В отличие от первоначальных вариантов изложения метода здесь дается более четкое деление процесса работы актера над ролью на четыре больших периода: познавание, переживание, воплощение и воздействие. Внутри каждого периода Станиславский пытается наметить ряд последовательных этапов сближения актера с ролью.

Станиславский придает огромное значение моменту первого знакомства с ролью, сравнивая его с первой встречей влюбленных, будущих супругов. Непосредственные впечатления, возникающие у актера от первого знакомства с пьесой, он считает лучшими возбудителями творческого увлечения, которому отводит решающую роль во всей дальнейшей работе. Ограждая теперь актера *от* преждевременного режиссерского вмешательства, Станиславский дорожит зарождением естественного творческого процесса в самом актере.

Непосредственные ощущения от прочитанной пьесы дороги ему как первичный отправной момент творчества актера, но они далеко еще не достаточны для охвата всего произведения, Для проникновения в его внутреннюю, духовную сущность. Эту задачу выполняет второй момент познавательного периода, который Станиславский называет анализом. Он приводит к дознанию целого через изучение его отдельных частей. Станиславский подчеркивает, что, в отличие от научного анализа, результатом которого является мысль, целью *художественного* анализа является не только понимание, но и переживание, чувствование.

"На нашем языке искусства познавать -- значит чувствовать",-- говорит он. Поэтому важнейшая задача анализа -- пробудить в артисте чувства, аналогичные с переживаниями действующего лица.

Познание жизни пьесы начинается с наиболее доступной для исследования плоскости: плоскости фабулы, сценических фактов, событий. Этому первоначальному моменту анализа произведения Станиславский придавал впоследствии исключительное значение. Верное понимание основных сценических фактов и событий пьесы сразу же ставит актера

на твердую почву и определяет его место и линию поведения в спектакле.

С плоскостью фабулы, сценических фактов, событий произведения соприкасается плоскость быта с ее наслоениями: национальным, сословным, историческим и проч. Верный учет исторических и социальных условий, в которых протекает действие пьесы, приводит актера к более углубленному и конкретному пониманию и оценке отдельных ее фактов и событий. Станиславский иллюстрирует эту мысль на примере первого сценического эпизода. Суть этого эпизода заключается в том, что Лиза, охраняющая "очное свидание Софьи с Молчалиным, предупреждает их о наступлении утра и грозящей им опасности (возможность появления Фамусова). Если учесть при этом соответствующие исторические и социальные обстоятельства, то есть, что Лиза -- крепостная девушка, которую за обман барина ждет ссылка в деревню или телесное наказание, -- этот голый сценический факт приобретает новую окраску и обостряет линию поведения Лизы.

Станиславский различает также плоскость литературную с ее идейной и стилистической линиями, плоскость эстетическую, плоскость психологической и физической жизни роли. Анализ пьесы по различным плоскостям позволяет, по мнению Станиславского, всесторонне изучить произведение и составить наиболее полное представление *о* его художественных и идейных достоинствах, о психологии действующих лиц.

Таким образом, процесс познания пьесы идет от внешних, наиболее доступных сознанию плоскостей к постижению внутренней сущности произведения.

Предлагаемое Станиславским в этом сочинении деление пьесы на плоскости и наслоения характеризует скорее определенный этап развития его теории сценического творчества, чем самый метод работы. Как ученый-исследователь, Станиславский описывает, анатомирует, искусственно разъединяет то, что подчас составляет единое органическое целое в творческом процессе создания спектакля. Но путь исследования не тождествен пути художественного творчества. В своей режиссерской практике Станиславский никогда не придерживался строго этого деления пьесы на плоскости и наслоения. Для него, как художника, бытовая, эстетическая, психологическая, физическая и другие плоскости пьесы не существовали самостоятельно, раздельно. Они всегда находились в связи друг с *другом* и в прямой зависимости от идейной сущности произведения, его сверхзадачи, которой он подчинял все "плоскости" спектакля.

Тем не менее деление пьесы на плоскости и наслоения свидетельствует о высокой культуре режиссерской работы Станиславского, требовании глубокого, всестороннего изучения произведения, изображенной в ней эпохи, быта, психологии людей, то есть всех предлагаемых обстоя-

тельств пьесы. Это требование оставалось неизменным на всем протяжении режиссерской и педагогической деятельности Станиславского.

Кроме перечисленных приемов объективного анализа произведения Станиславский указывает еще на существование плоскости личных ощущений актера, имеющей, по его мнению, первостепенное значение в сценическом творчестве. Он подчеркивает, что все факты и события пьесы воспринимаются актером через призму его собственной индивидуальности, мировоззрения, культуры, личного жизненного опыта, запаса эмоциональных воспоминаний и т. п. Плоскость личных ощущений помогает актеру установить собственное отношение к событиям пьесы и найти себя в условиях жизни роли.

С этого момента актер вступает в новую фазу изучения пьесы и роли, которую Станиславский называет процессом создания и оживления внешних и внутренних обстоятельств пьесы.

Если целью общего анализа являлось прежде всего установление фактов и событий, составляющих объективную основу пьесы, то на новом этапе работы внимание актера направляется на познание внутренних причин их возникновения и развития. Задача здесь заключается в том, чтобы жизнь пьесы, созданную автором, сделать близкой и понятной актеру, то есть оживить сухой протокол фактов и событий пьесы своим личным отношением к ним.

В этом ответственном процессе сближения актера с ролью Станиславский отводит решающую роль воображению. При помощи творческого воображения актер оправдывает и дополняет вымысел автора собственным вымыслом, находит в роли элементы, родственные его душе. Отталкиваясь от разбросанных в тексте намеков, артист воссоздает прошлое и будущее роли, что помогает ему глубже понять и почувствовать ее настоящее.

Работа творческого воображения вызывает горячий отклик в душе артиста и постепенно переводит его с позиций постороннего наблюдателя на позиции активного участника происходящих в *пьесе событий.* Он вступает в мысленное общение с другими действующими лицами, пытается понять их душевный склад, их отношение к себе как к действующему лицу и, наконец, что самое главное, свое отношение к ним. Это ощущение воображаемых сценических объектов помогает ему, по утверждению Станиславского, "быть", "существовать" в созданных обстоятельствах жизни пьесы.

Для укрепления своего самочувствия в роли Станиславский рекомендует актеру мысленно действовать от собственного лица в самых различных обстоятельствах, подсказанных логикой сценических событий. Так, например, он предлагает исполнителю роли Чацкого нанести воображаемые визиты Фамусову, Хлёстовой, Тугоуховским и другим, позна-

комиться с ними в их домашней интимной обстановке. Он заставляет актеров заглянуть в будущее своих героев, для чего предлагает, Например, исполнителю роли Чацкого быть участником такого семейного события в фамусовском доме, как свадьба Софьи со Скалозубом или Молчалиным.

Раздвигая рамки сценического действия и вводя новые эпизоды, которых нет в пьесе, Станиславский побуждает актера всесторонне проанализировать свою роль, ощутить создаваемый им образ в самых различных жизненных положениях и тем самым укрепиться в творческом ощущении роли. После этого он предлагает актеру снова вернуться к оценке фактов и событий пьесы с целью дальнейшей конкретизации и углубления их внутренних, психологических мотивировок. Момент психологической оценки фактов завершает собой подготовительный период познавания пьесы и в то же время является началом нового этапа творческого процесса работы над ролью, который Станиславский называет периодом переживания.

Процесс переживания Станиславский считает наиболее важным и ответственным в работе актера. Рубежом между подготовительным периодом познавания и новым периодом -- переживания -- Станиславский называет момент, когда в актере возникает "желание", то есть потребность проявить себя вовне, начать действовать в тех обстоятельствах пьесы и роли, которые уже достаточно были осмыслены и прочувствованы им в подготовительный, аналитический, период работы. Зародившиеся в актере хотения, стремления вызывают "позывы" к действию, то есть волевые импульсы, которые могут быть закреплены увлекательной творческой задачей. С другой стороны, верно найденная увлекательная задача является, по мнению Станиславского, лучшим возбудителем творчества. Ряд задач, расставленных по всей роли, вызывает в актере непрерывную цепь хотений, определяя собой путь развития его переживаний. Постановка перед актером волевых задач и их творческое выполнение составляют главное существо метода работы Станиславского с актером в этот период.

В качестве основного приема работы над ролью он практиковал в этот период дробление пьесы на мелкие куски и искание в каждом из них волевых задач, отвечающих на вопрос: "чего я хочу?" Чтобы правильно выполнить волевую задачу, актер должен точно учесть предлагаемые обстоятельства, верно оценить факты и события пьесы. Поиски сознательных волевых задач, которые рассматривались в тесной связи с объективными условиями сценической жизни действующего лица, помогали актеру ощутить сквозную линию роли. На данном этапе развития творческого метода этот прием имел большое прогрессивное значение. Он помогал организовать творчество актера, направлял его внимание на

раскрытие общего идейного замысла спектакля и тем самым способствовал созданию сценического ансамбля.

Но при всех своих достоинствах этот прием не мог до конца удовлетворить Станиславского, так как он основывался на шаткой и трудно уловимой эмоциональной стороне творчества. Для того, чтобы по-настоящему чего-то захотеть, нужно не только осознать рассудком, но и глубоко почувствовать предмет своих влечений. Следовательно, необходимой предпосылкой всякого "хотения" является не подвластное нашей воле чувство. Позднее, не отказываясь от принципа деления роли на крупные куски и задачи, Станиславский перенес акцент с волевой задачи на действие, совершаемое актером, что, по его мнению, создает наиболее прочную основу для творчества. Так, например, в рукописи 1936--1937 годов, разбирая первую сцену Хлестакова и Осипа в "Ревизоре" Гоголя, Станиславский определяет задачу Хлестакова словами "хочу поесть". Но актер, исполняющий роль Хлестакова, не в силах вызвать в себе произвольно чувство голода, определяющее его "хотение", поэтому режиссер направляет внимание исполнителя на анализ и выполнение логики физического поведения голодного человека.

Прием обращения к логике физических действий как средству овладения внутренней жизнью роли возник уже после написания рукописи "Работа над ролью" на материале "Горя от ума". Но и здесь можно обнаружить этот прием в его зачаточном состоянии. Чтобы не допустить насилия над творческой природой артиста, Станиславский рекомендует на первых порах выбирать наиболее доступные физические и элементарно-психологические задачи. Так, например, при разборе сцены посещения Чацким Фамусова Станиславский указывает на ряд обязательных физических задач для Чацкого: пройти по коридору, постучаться в дверь, взяться за ручку, отворить дверь, войти, поздороваться и т. п. При объяснении же Софьи с Фамусовым в первом акте он намечает для нее ряд элементарно-психологических задач: скрыть волнение, смутить отца внешним спокойствием, обезоружить его своей кротостью, сбить с позиции, направить его по ложному следу**. Верное выполнение физических и элементарно-психологических задач помогает актеру почувствовать правду в том, что он делает, а правда, в свою очередь, вызывает веру в его сценическое бытие. Непрерывная линия физических и элементарно-психологических задач создает, по определению Станиславского, партитуру роли.**

Говоря о простейших физических задачах как об одном из средств создания сценического самочувствия, Станиславский здесь близко подходит к своему позднейшему пониманию роли физических действий в творчестве актера. Однако следует подчеркнуть, что в понятие "физическое действие" он вкладывал в последние годы своей жизни гораздо бо-

лее глубокий смысл, чем в указанные в этом примере физические задачи.

При выполнении партитуры физических и элементарно-психологических задач Станиславский придавал решающее значение общему душевному состоянию, в котором актер должен исполнять свою роль. Это общее состояние, называемое им "душевным тоном", или "зерном чувства", "по-новому окрашивает, по его утверждению, все физические и элементарно-психологические задачи роли, вкладывает в них иное, *более* глубокое содержание, дает задаче иное оправдание и душевную мотивировку". Станиславский иллюстрирует это примером различного подхода к исполнению роли Чацкого, которая может быть сыграна в тоне влюбленного, в тоне патриота или в тоне свободного человека, что не создает новой партитуры физических и элементарно-психологических задач, но изменяет всякий раз характер их выполнения.

Режиссерско-педагогическая практика заставила Станиславского пересмотреть впоследствии этот прием психологического углубления партитуры роли. Подход к роли со стороны "душевного тона", то есть определенного состояния, настроения, чувства, таит в себе большую опасность, так как непосредственное обращение к эмоциям приводит, по мнению Станиславского, к насилию над творческой природой артиста, толкает его на путь представления и ремесла. "Душевный тон" не может быть чем-то заранее заданным артисту, а возникает как естественный результат его верной жизни в предлагаемых обстоятельствах пьесы. Душевная тональность определяется, в конечном счете, сверхзадачей и сквозным действием, которые содержат в себе момент волевой направленности и эмоциональной окраски совершаемых актером действий.

В процессе овладения партитурой роли происходит укрупнение задач, то есть слияние ряда мелких задач в более крупные. Ряд крупных задач, в свою очередь, сливаются в еще более крупные, и, наконец, более крупные задачи роли поглощаются одной всеобъемлющей задачей, которая является задачей всех задач, называемой Станиславским "сверхзадачей" пьесы и роли.

Подобный же процесс происходит и с различными стремлениями актера в роли: сливаясь в одну непрерывную линию, они создают то, что Станиславский называет "сквозным действием", направленным на осуществление главной цели творчества-- "сверхзадачи". "Сверхзадача и сквозное действие,-- пишет Станиславский, -- главная жизненная суть, артерия,, нерв, пульс пьесы... Сверхзадача (хотение), сквозное действие (стремление) и выполнение его (действия) создают творческий: процесс переживания".

В отличие от приемов творчества, разработанных Станиславским в последние годы, изложенный здесь путь работы-актера в процессе познавания и переживания роли происходил исключительно в плоскости воображения как чисто мыслительный процесс, в котором не участвует физический аппарат актера. В первые два периода -- познавания и переживания -- работа актеров с режиссером проходит главным образом в форме застольных бесед, в которых выясняется идейный замысел драматурга, внутренняя линия развития пьесы, жизнь грибоедовской Москвы, быт фамусовского дома, характеристики Действующих лиц пьесы, их нравы, привычки, взаимоотношения и т. д.

Пережив в своих артистических мечтаниях внутреннюю жизнь роли, артист переходит к новому этапу своей работы, который Станиславский называет периодом воплощения. В этот период у артиста возникает потребность действовать не только мысленно, но и физически, реально, общаться с партнерами, воплощать в словах и движениях пережитую партитуру роли.

Станиславский подчеркивает, что переход от переживания роли к ее воплощению не происходит легко и безболезненно: все, что было нажито актером и создано в его воображении, нередко вступает в противоречие с реальными условиями сценического действия, протекающего во взаимодействии с партнерами. В итоге нарушается органическая жизнь артисто-роли и На первый план выступают готовые к услугам актерские штампы, дурные привычки и условности. Чтоб избежать подобной опасности, Станиславский рекомендует актерам, не насилуя своей природы, осторожно и постепенно устанавливать живое общение с партнерами и с окружающей сценической обстановкой. Этой задаче должны служить, по его мнению, этюды на темы *пьесы,* которые помогают актеру наладить тончайший процесс духовного общения с партнерами.

Когда актер укрепится в верном творческом самочувствии в новых для него условиях сценического бытия, ему разрешается переходить к тексту роли, и то не сразу, а через промежуточную ступень -- через выражение мыслей автора своими словами. Иначе говоря, текст автора дается актеру лишь тогда, когда назреет практическая потребность в его произнесении ради общения с партнерами.

Станиславский ставит здесь вопрос о необходимости настолько развить и усовершенствовать свой физический аппарат воплощения, чтобы он был *способен* передать тончайшие оттенки душевных переживаний. "Чем содержательнее внутреннее творчество артиста,-- утверждает он,-- тем красивее должен быть его голос, тем совершеннее должна быть *его* дикция, тем выразительнее должна быть его мимика, пластичнее движения, подвижнее и тоньше весь телесный аппарат воплощения". Вопросы внешней техники воплощения были впоследствии подробно разработа-

ны Станиславским в книге "Работа над собой в творческом процессе воплощения".

Раздел воплощения заканчивается изложением вопроса о внешней характерности. Если раньше Станиславский использовал внешнюю характерность как начальный, отправной момент работы актера над ролью, то теперь внешняя характерность выступает как завершающий момент в создании сценического образа. Когда внешняя типическая характерность не создается сама собой, как естественный результат верного внутреннего ощущения образа, Станиславский предлагает для ее нахождения ряд сознательных приемов. Основываясь на запасе своих личных жизненных наблюдений, на изучении литературы, иконографических материалов и проч., актер создает внешний образ роли в своем воображении. Он видит внутренним взором черты лица персонажа, его мимику, костюм, походку, манеру двигаться и говорить и пытается эти внешние черты увиденного им образа перенести на себя. В случае если и это не приведет к желаемому результату, актеру рекомендуется делать ряд проб в области грима, костюма, походки, произношения в поисках наиболее типических внешних черт изображаемого лица.

Что касается четвертого периода работы над ролью -- воздействия актера на зрителя,-- то он не был разработан Станиславским ни в этой рукописи, ни в позднейших его трудах. По сохранившимся черновым наброскам можно судить о том, что в разделе "Воздействие" Станиславский намеревался осветить процесс сложного взаимодействия актера со зрителем в момент осуществления самого творчества. Этот вопрос был затронут им в черновых набросках к книге "Работа актера над собой" {См. Собр. соч., т. 2, стр. 396--398.}.

Следует сказать, что предлагаемое Станиславским в этой рукописи деление процесса работы актера над ролью на четыре последовательных периода: познавания, переживания, воплощения и воздействия -- является условным, так как не может быть подлинного познавания без участия эмоций, точно так же как не может быть человеческих переживаний без того или иного выражения их вовне и т. д. Поэтому нельзя точно указать границу, где кончается один период и начинается другой. В практике работы Станиславский никогда не придерживался такого строгого деления процесса творчества на периоды, тем не менее само это деление выражает его взгляды на процесс творчества, сложившиеся к началу 20-х годов.

Рукопись "Работа над ролью", написанная на материале "Горя от ума", осталась незавершенной. В ней недостает не только последнего раздела, но и многих примеров, отдельные места рукописи изложены конспективно, имеются пропуски, на полях рукописи встречаются пометки,

свидетельствующие о намерении Станиславского доработать ее впоследствии. Однако это намерение осталось неосуществленным.

Станиславский в это время уже начинал испытывать неудовлетворенность старым методом работы над пьесой и ролью. Это заставило его переоценить многие приемы работы, рекомендуемые в данной рукописи. Таким образом, рукопись "Работа над ролью" на материале "Горя от ума" определяет промежуточный этап исканий Станиславского в области методики сценической работы. Она завершает его опыты создания метода на чисто психологической основе. Вместе с тем эта рукопись намечает новые принципы подхода к роли, которые получат развитие в его дальнейших трудах по "системе".

Углубленное внимание Станиславского к вопросам психологии явилось в этот период естественной реакцией на модное увлечение внешней театральной формой в ущерб внутренней, духовной сущности творчества актера. Вместе с тем оно было направлено на преодоление старых приемов результативного подхода к творчеству, при котором актеру с первых шагов его работы предлагался готовый внутренний и внешний рисунок роли, включая мизансцену, характерность, манеру поведения, жесты, интонации и т. п.

Однако попытка решить вопросы сценического метода на основе одной лишь психологии не привела Станиславского к желаемым результатам. Опыты проведения этого метода в жизнь обнаружили его недостатки, которые приходилось преодолевать в процессе творческой практики. Станиславский пришел к убеждению, что область тонких и неуловимых человеческих переживаний плохо поддается контролю и воздействию со стороны сознания; чувство нельзя зафиксировать и вызвать непосредственным усилием воли. Непроизвольно возникшее в процессе творчества переживание актера не может быть так же произвольно воспроизведено без риска насилия над его природой. Поэтому намеченный путь творчества от переживания к действию оказался ненадежным, а само переживание явилось слишком зыбкой, неустойчивой почвой, чтобы опереться на нее при создании сценического образа.

Станиславский считал идеальным тот случай, когда сценический образ складывается у актера непроизвольно, интуитивно, иногда при первом же знакомстве с ролью. В этом случае, говорил он, следует отдать себя целиком во власть артистического вдохновения, забыть всякие методы и системы, чтобы не мешать творчеству самой природы. Но подобные творческие озарения: составляют редкое исключение в жизни артиста, и на них нельзя строить своих расчетов. Артист-профессионал не вправе ожидать, когда его посетит вдохновение; он должен вооружиться надежными приемами овладения своей творческой природой, знать пути сознательного проникновения в душу роли.

Критикуя в дальнейшем приемы старого, чисто психологического подхода к творчеству, интуитивного вживания в роль, Станиславский писал: "Чтобы проникнуть в непонятную им душу роли, артисты беспомощно толкаются *во* все стороны. Их единственная надежда -- случай, который поможет найти лазейку. Их единственная зацепка в непонятных им словах: "интуиция", "подсознание". Если посчастливится и случай поможет, то он представляется им мистическим чудом, "провидением", даром Аполлона. Если этого не случится, то актеры часами сидят перед раскрытой пьесой и пыжатся проникнуть, влезть насильно в нее...".

Станиславский здесь справедливо отмечает, что подход к роли со стороны чувства, интуиции создает почву для всевозможных идеалистических представлений о творчестве. Расчленяя в рукописи "Работа над ролью" на материале "Горя от ума" единый творческий процесс на два самостоятельных периода -- переживания и воплощения,-- то есть на периоды овладения сначала психической, а затем физической жизнью роли, и чрезмерно преувеличивая роль "психического" как начального, отправного момента в творчестве актера, Станиславский тем самым невольно платил дань этим представлениям. Он допускал еще самостоятельное, раздельное существование физической и духовной жизни роли. Его метод носил тогда отпечаток дуалистического мышления и не мог служить прочной объективной основой творчества актера и режиссера.

Интересно отметить, что в момент зарождения "системы", отталкиваясь от живого, непосредственного ощущения творческого процесса, Станиславский намечал иной подход к творчеству актера. В своих письмах, заметках и публичных выступлениях он высказывал ряд мыслей о том, что творчество должно строиться на законах "психофизиологии". Он был близок к пониманию того, что овладение душевной жизнью роли должно предполагать одновременное овладение ее физической жизнью, ибо психическое и физическое не существуют рядом одно с другим, а находятся в неразрывном органическом единстве. Как практик-экспериментатор, он ощущал огромное значение физического начала в овладении внутренней, психической стороной жизни роли. "...Неразрывная связь физического ощущения с духовными переживаниями -- это закон, установленный самой природой",-- писал в 1911 году Станиславский и ставил перед собой вопрос: нельзя ли подойти к возбуждению эмоций со стороны нашей физической природы, то есть от внешнего к внутреннему, от тела к душе, от физического ощущения к душевному переживанию.

"...Ведь если бы этот обратный путь оказался действительным, то для нас открылся бы целый ряд возможностей воздействия на нашу волю и на наши душевные переживания. Тогда "нам пришлось бы иметь дело с

видимой и осязаемой материей нашего тела, которое прекрасно поддается упражнениям, а не с нашим духом, который неуловим, неосязаем и не поддается непосредственному воздействию" {Из неопубликованных ранних вариантов "системы", No 676, л. 43, 44.}.

Однако эта ценная мысль, которая впоследствии ляжет в основу его метода сценической работы, не получила дальнейшего развития в эти годы. Одной из причин отклонения Станиславского от верно намеченного пути следует признать влияние на него буржуазной традиционной психологии.

При изучении вопросов актерского творчества Станиславский пытался в своих исканиях опереться на достижения современной научной мысли, подвести прочный теоретический фундамент под создаваемую им "систему". Он обращался к широко распространенной в то время литературе по вопросам психологии, общался с рядом ученых, интересовавшихся вопросами художественного творчества. Станиславский делился с ними своими мыслями, читал им первоначальные варианты "системы", выслушивал их замечания и советы. Изучение ряда научных трудов по психологии, например книг Т. Рибо, и непосредственное общение со специалистами (Г. Челпановым и другими) расширяли кругозор Станиславского, вводили его в курс современной научной мысли и давали пищу для его дальнейших размышлений о творчестве актера. Вместе с тем обращение к современным ему научным источникам, преимущественно идеалистического характера, оказывало на Станиславского и отрицательное влияние, нередко направляло его искания по> ложному пути. Не считая себя достаточно компетентным *в* вопросах психологии и философии, он испытывал своего рода пиетет перед людьми науки и доверчиво принимал их советы, которые часто вступали в противоречие с тем, что подсказывалось ему практикой.

Характеризуя позднее этот этап своих творческих исканий, Станиславский писал, что он перенес вое свое внимание "на душу роли и увлекся приемами ее психологического анализа... Благодаря нетерпению, свойственному моей природе, я стал переносить на сцену каждое почерпнутое из книг сведение. Например, прочитав о том, что аффективная память является памятью пережитых в жизни чувствований, я стал насильственно искать в себе эти чувства, выжимал их из себя и этим пугал подлинное живое чувство, которое не терпит никакого принуждения. Чувство естественное пряталось в свои тайники, высылало вместо себя все штампы мышечного движения, актерскую профессиональную эмоцию" {Из неопубликованных подготовительных материалов к книге "Моя жизнь в искусстве", No 27, стр. 48, 41.}.

Из этих источников Станиславский заимствовал часть своей терминологии, например такие идеалистические термины, как сверхсознание, прана, лучеиспускание и лучевосприятие и др.

Однако следует подчеркнуть, что терминология "системы" являлась для Станиславского в значительной степени условной, и, пользуясь идеалистическими терминами, он нередко вкладывал в них совершенно конкретное, реалистическое содержание. Употребляя, например, термин "сверхсознание", он подразумевал под ним не что-либо мистическое, потустороннее, а то, что присуще органической природе человека. "Ключи от тайников творческого сверхсознания,-- писал он,-- даны самой органической природе человека-артиста. Ей одной известны тайны вдохновения и неисповедимые пути к нему. Одна природа способна создавать чудо, без которого нельзя оживить мертвые буквы текста роли. Словом, природа единственный на свете творец, могущий создавать живое, органическое".

Заимствуя у индийских йогов термин "прана", Станиславский употреблял его в качестве рабочего термина, обозначающего мышечную энергию, не вкладывая в это понятие никакого философского, мистического содержания, которым наделяли его йоги.

Влияние современной буржуазной традиционной психологии нашло особенно отчетливое отражение в сочинении Станиславского "Работа над ролью" на материале "Горя от ума". Правильно обратив внимание на глубокое раскрытие внутренней линии пьесы, на психологическую разработку роли, он в своем увлечении отошел здесь от ранее декларированного им принципа неразрывной связи физического ощущения с душевными переживаниями.

Этим объясняются известная непоследовательность и внутренняя противоречивость публикуемой работы, которые явились непреодолимым препятствием на пути ее завершения.

Но, несмотря на все это, сочинение Станиславского "Работа над ролью" на материале "Горя от ума" представляет большой интерес как документ, отразивший его взгляды на методику творческой работы актера и режиссера, сложившиеся в дореволюционный период.

Хотя этот труд не был Станиславским опубликован, изложенные в нем принципы сценической работы получили широкую известность и распространение среди работников театра. На их основе воспитывалось целое поколение актеров Художественного театра и его студий. По этим материалам Станиславский читал в 1919--1920 годах курс лекций по "системе" и проводил практические занятия в Грибоедовской студии для театральной молодежи Москвы. На основе этой методики он осуществлял в те же годы воспитание молодых оперных кадров в студии Большого театра.

Многие мастера советского театра до сих пор продолжают применять в своей творческой практике изложенные здесь приемы сценической работы. Они также начинают работу над пьесой с продолжительного застольного анализа, определяют психологические куски и волевые задачи, прибегают к приемам прямого обращения к чувству, искусственно отделяют процесс переживания от воплощения, анализ от синтеза и т. д. Между тем "Работа над ролью" на материале "Горя от ума" отнюдь не является последним словом Станиславского в области метода. Считая ее пройденным этапом своих творческих исканий, Станиславский пересмотрел многие рекомендованные здесь приемы сценической работы, которые перестали его удовлетворять.

Вместе с тем этот труд, в сопоставлении с его позднейшими трудами, дает нам возможность отчетливо представить эволюцию творческих идей Станиславского и понять, что является в нем временным, случайным, преходящим, что было затем пересмотрено и отвергнуто самим автором и что явилось отправным моментом для дальнейшего развития и совершенствования творческого метода.

Станиславский бережно сохраняет и развивает в своих дальнейших трудах о работе актера над ролью принцип всестороннего, глубокого изучения произведения со стороны его идейного содержания, социальных, психологических, бытовых, исторических обстоятельств жизни действующих лиц, литературных особенностей и т. д. Совершенно исключительное значение приобретают также намеченные им здесь анализ и оценка пьесы по линии фактов и событий, составляющих прочную, объективную основу сценического творчества.

Высказанная Станиславским в этой работе мысль о значении в творчестве актера физических и элементарно-психологических задач явилась как бы зародышем его нового подхода к роли со стороны логики физических действий.

Здесь впервые с предельной четкостью сформулировано положение о первостепенном значении сквозного действия и сверхзадачи в сценическом искусстве.

Через все это сочинение сквозной мыслью проходит стремление Станиславского отстоять права актера как самостоятельного творца и главного проводника идейного замысла спектакля. Все усилия автора направлены здесь на то, чтобы пробудить творческую инициативу в актере, создать наиболее благоприятные условия для раскрытия его художественной индивидуальности и вооружить его определенным методом проникновения во внутреннюю жизнь роли и воплощения ее в живом, типическом образе.

Этот труд является ярким документом борьбы за глубокое, содержательное реалистическое искусство, направленным как против театраль-

ного ремесленничества, так и против декадентских, формалистических течений. Именно театральному формализму было свойственно пренебрежение к идейному содержанию искусства, к замыслу драматурга, нигилистическое отношение к классическому наследию прошлого, недооценка роли актера и его внутренней техники, отказ от глубокого психологического раскрытия образа. Всем этим ложным и опасным тенденциям в сценическом искусстве и был противопоставлен труд Станиславского "Работа над ролью" на материале "Горя от ума".

Кроме того, этот труд представляет ценный вклад в изучение и сценическое истолкование гениальной классической комедии. Станиславский дает здесь тонкий психологический анализ пьесы и образов, опирающийся на прекрасное знание эпохи, жизни и быта фамусовской Москвы. Публикуемый материал поучителен как пример высокой культуры режиссерского труда Станиславского, его требования к режиссеру и актеру -- глубоко и всесторонне изучать произведение и ту конкретно-историческую действительность, которая отразилась в нем. Этот материал представляет большой интерес для каждого режиссера и актера, и в особенности для тех, кто работает над сценическим воплощением классической комедии Грибоедова. Они найдут здесь много важных и полезных для себя мыслей, сведений и советов.

* * *

В начале 20-х годов у Станиславского возникает мысль написать книгу, раскрывающую творческий процесс работы актера над ролью в беллетристической форме.

В 1923 году, в период заграничной гастрольной поездки МХАТ, Станиславский одновременно с подготовкой книги "Моя жизнь в искусстве" был занят работой над рукописью "История одной постановки", в которой предполагал изложить процесс работы над "Горем от ума" в жанре "педагогического романа". Им была написана вчерне вступительная часть этого сочинения, в которой он излагает основные принципы работы над пьесой с позиций искусства переживания.

"История одной постановки" строится на переплетении Двух сюжетных линий. Первая из них относится к работе вымышленного театрального коллектива над постановкой пьесы "Горе от ума". Ввиду отсутствия главного режиссера Творцова (в последующих трудах по "системе" Творцов переименован Станиславским в Торцова) работа над пьесой временно попадает в руки приглашенного из провинции режиссера Ремеслова.

Непривычный для актеров ремесленный подход нового режиссера к созданию спектакля вызывает протест со стороны труппы, воспитанной на иных творческих принципах. В разгоревшейся дискуссии между режиссером Ремесловым и членами труппы, актерами Рассудовым, Чувствовым и другими, вскрываются различные взгляды на искусство театра и на метод актерской и режиссерской работы.

Сталкивая противоположные точки зрения, Станиславский излагает позиции театрального ремесленничества, искусства представления и искусства переживания, идеологом которого является Творцов.

После неудачного опыта с режиссером Ремесловым главный режиссер театра Творцов берет постановку "Горя от ума" в свои руки и осуществляет ее со всей последовательностью с точки зрения основных принципов искусства переживания. Этот классический пример работы над пьесой должен был, по замыслу Станиславского, составить основное содержание его труда. К сожалению, эта вторая, важнейшая часть "педагогического романа" осталась ненаписанной.

Вторая сюжетная линия "педагогического романа" связана с творческими муками артиста Фантасова, от лица которого ведется повествование. В рассказе, носящем в известной степени автобиографический характер, раскрывается состояние глубокого творческого кризиса, переживаемого артистом Фантасовым. Острая неудовлетворенность своей игрой, испытанная в момент публичного выступления, заставляет его пересмотреть свое отношение к искусству и направить внимание на изучение основ артистической техники, которую он прежде недооценивал.

Нечто подобное Станиславский описывает в книге "Моя жизнь в искусстве", в главе "Открытие давно известных истин". Пережитый им в 1906 году творческий кризис он считал рубежом между своей артистической юностью и зрелостью.

Рукопись "История одной постановки" кончается тем, что артист Фантасов дает согласие Творцову работать под его руководством над ролью Чацкого и параллельно заниматься в школе Творцова, овладевать элементами внутреннего и внешнего сценического самочувствия. Метод обучения в школе Творцова (Торцова) хорошо известен читателю по первой и второй частям "Работы актера над собой".

В отличие от предыдущей рукописи, написанной на материале "Горя от ума", в которой Станиславский анализирует главным образом процесс работы актера над ролью, в "Истории одной постановки" рассматриваются общие проблемы режиссуры, в частности вопросы творческих взаимоотношений режиссера с актерами в процессе подготовки спектакля. Станиславский дает здесь оценку различным методам сценической работы. Он подвергает критическому анализу ремесленные приемы

работы актера над пьесой, для которых характерна подмена органического процесса творчества изображением его конечных результатов. Что касается режиссера-ремесленника, то он также обходит этот творческий процесс создания роли и ограничивает себя чисто организационными, постановочными задачами. С первых же шагов работы он навязывает исполнителю готовый внешний рисунок роли и мизансцены, не учитывая того, что может родиться в процессе самого творчества актера, его взаимодействия с партнерами в момент репетиционной работы.

Противопоставляя ремеслу путь создания спектакля, основанный на творческом переживании, Станиславский выделяет в особую категорию компромиссный, с его точки зрения, метод сценической работы, свойственный искусству представления. В отличие от искусства переживания, которое требует переживания роли на самой сцене всякий раз и при каждом повторении творчества, в искусстве представления игра актера на сцене сводится лишь к демонстрации внешней формы роли, подсказанной живыми ощущениями актера в подготовительный период творчества. Но, как бы ни была интересна и совершенна форма в искусстве представления, возможности ее воздействия на зрителя, с точки зрения Станиславского, весьма ограниченны. Такое искусство, по его мнению, может удивлять, поражать своим блеском, отточенным мастерством, но оно бессильно вызвать глубокие и длительные переживания в душе зрителя, а "без чувств, без переживания, -- утверждал он, -- роль искусства падает до простой зрелищности".

Несмотря на существенное отличие приемов ремесла от приемов сценического представления, между ними имеется нечто общее. Это -- культ внешней формы, недооценка внутреннего, духовного содержания творчества актера. Отказ от процесса переживания на сцене толкает актера на изображение конечного результата творчества. Актер стремится передать не внутреннюю сущность образа, а внешнюю форму проявления этой сущности, вследствие чего форма легко занашивается и перестает служить выражением породившей ее сущности. При этих условиях происходит постепенное перерождение искусства представления в сценическое ремесло.

Неизменно стремясь к яркости и выразительности театральной формы, Станиславский шел к ней не прямым путем, а через овладение внутренней жизнью роли, которая приводит к созданию живого, неповторимого сценического образа. Станиславский сравнивает создание сценического образа с выращиванием живого цветка по законам самой природы. Он противопоставляет этот органический процесс изготовлению искусственного цветка бутафорским способом, что соответствует, по его мнению, ремесленному подходу к созданию сценического образа. Режиссер, помогающий органическому процессу рождения образа, должен, подоб-

но садовнику, заботиться не столько о самом цветке, сколько об укреплении корней растения и о подготовке благоприятной почвы для его произрастания.

Рассматривая с этих позиций режиссерское искусство, Станиславский разделял в дальнейшем всех режиссеров по методу их работы на два противостоящих друг другу лагеря: на "режиссеров результата" и "режиссеров корня". "Режиссерами корня" он считал тех, кто в своей творческой работе опирается на законы органической природы и является чутким руководителем-воспитателем, лучшим другом и помощником артистов.

"История одной постановки. (Педагогический роман)" является важным документом для понимания дальнейшего развития взглядов Станиславского на метод актерского и режиссерского творчества. В нем Станиславский подвергает критической переоценке некоторые приемы работы над пьесой, которые он утверждал в своем предыдущем сочинении -- "Работе над ролью" на материале "Горя от ума".

Работа театрального коллектива над пьесой начинается в "Истории одной постановки" с литературного анализа. Для этой цели главный режиссер Творцов предлагает актерам прослушать лекцию известного профессора -- специалиста по Грибоедову. После выступления профессора труппа долго и горячо аплодировала и благодарила его за яркую, содержательную лекцию. Казалось, цель была достигнута и положено хорошее начало будущей работе. Однако наиболее талантливый артист труппы -- Чувствов -- не разделял общего восторга. Напротив, он поставил под сомнение целесообразность подобных лекций я теоретических бесед о пьесе в самый начальный период работы, когда у актера еще нет собственного отношения к произведению и к исполняемой им роли.

Читателю ясно, что сомнение, высказанное Чувствовым, разделяет и сам Станиславский. Он ставит здесь вопрос о том, насколько правильно и целесообразно начинать работу над пьесой с рассудочного теоретического анализа, при котором актеру вольно или невольно навязываются чужие готовые мнения, лишающие его самостоятельного и непосредственного восприятия материала роли. Станиславский стремится с самых первых шагов работы искать более действенных возбудителей творчества, апеллирующих не только к разуму, но и к чувству и к воле артиста.

Но в данном сочинении он не дает еще ясного и точного ответа на поставленный им вопрос. Этот ответ мы находим в более поздних его трудах о работе актера над ролью.

В "Истории одной постановки" Станиславский впервые со всей отчетливостью высказывает мысль о неразрывной связи первой части "системы", то есть работы актера над собой, со второй -- работой над ролью.

На примере артиста Фантасова он показывает, к каким трагическим последствиям приводит недооценка роли профессиональной техники в искусстве. Станиславский подводит читателя к выводу, что, как бы ни был талантлив актер, какой бы успех ни сопутствовал его первым сценическим выступлениям, он продолжает оставаться дилетантом, любителем до тех пор, пока со всей остротой не ощутит в себе потребности овладеть основами *своего* искусства. Как и неоднократно в последующие годы, Станиславский проводит здесь мысль, что успешное применение метода творческой работы над ролью невозможно без овладения всем комплексом элементов внутреннего и внешнего самочувствия; это составляет главное содержание работы актера над собой.

Работа над рукописью "История одной постановки" была прервана Станиславским потому, что перед ним возникла в этот период новая задача -- написание книги "Моя жизнь в искусстве", которую он торопился закончить в кратчайшие сроки. Однако впоследствии Станиславский не возвращался к "Истории одной постановки". Он уже находился в преддверии нового подхода к решению проблемы работы актера над ролью.

Несмотря на незавершенность этого сочинения, оно не может быть обойдено при изучении взглядов Станиславского на метод актерской и режиссерской работы. В нем сформулированы важнейшие принципы режиссерского искусства и требования Станиславского к режиссерам "школы переживания". Это придает публикуемому сочинению особое значение и делает его принципиально важным дополнением ко всему циклу трудов Станиславского о работе актера над ролью.

"История одной постановки" представляет также значительный интерес как документ автобиографический, ярко характеризующий творческий кризис, побудивший Станиславского подойти к углубленному изучению природы актерского творчества. В нем бьется пытливая, беспокойная мысль великого художника-экспериментатора, страстного искателя истины в искусстве.

В поисках наиболее доступной формы изложения своей теории Станиславский стремится в этом сочинении говорить об искусстве языком самого искусства. Для этого он избирает здесь беллетристическую форму изложения материала, которую использует затем во всех дальнейших своих трудах по искусству актера. Ряд ярких жанровых зарисовок дореволюционного закулисного быта, сатирические портреты режиссеров Ремеслова, Бывалова, художника-декадента и отдельных представителей актерского мира характеризуют Станиславского как талантливого театрального писателя, обладающего тонкой наблюдательностью, даром проникновения в психологию художника, острым чувством юмора.

* * *

Следующим важным этапом в развитии взглядов Станиславского на вопросы творческого метода является его капитальный труд "Работа над ролью" на материале "Отелло". В этом сочинении, относящемся к началу 30-х годов, Станиславский стремится преодолеть противоречия, возникшие на раннем этапе его исканий в области творческого метода и получившие отражение в рукописи "Работа над ролью" на материале "Горя от ума". Здесь он пересматривает приемы чисто психологического подхода к творчеству и нащупывает принципиально новый путь создания спектакля и роли.

Этот новый метод работы над пьесой и ролью, разработкой которого Станиславский занимался до конца жизни, он называл своим важнейшим открытием и придавал ему исключительное значение. К этому открытию подводил его весь опыт театральной работы.

Стремясь увести актеров от ремесленного, результативного подхода к творчеству, Станиславский все чаще направляет их внимание на конкретность и точность физического поведения в роли. Так, например, репетируя "Растратчиков" В. Катаева в 1927 году, он предлагает В. О. Топоркову, исполнителю роли кассира Ванечки, проделывать до мельчайших подробностей операцию, связанную с выдачей зарплаты: пересчитывать деньги, сверять документы, ставить отметки в ведомости и т. п. От исполнительницы роли Татьяны в опере "Евгений Онегин" он добивался в тот же период тщательного выполнения процесса писания письма в ритме музыки, не допуская при этом пропуска ни одного логического звена в общей цепи физических действий. Тем самым Станиславский направлял внимание актеров на подлинность Действия и через ощущение правды совершаемых на сцене простых физических действий учил вызывать в себе нормальное творческое самочувствие.

В 20-х годах Станиславский обращался к простым физическим действиям как к подсобному приему создания органической жизни актера в роли; да и сами физические действия, как это видно из приведенных выше примеров, носили в то время еще чисто бытовой, вспомогательный характер. Они скорее сопровождали, чем выражали внутреннюю суть сценического поведения актера.

Подобный прием не являлся абсолютно новым словом в творческой практике Станиславского; он и его партнеры по сцене широко пользовались им и раньше в своей артистической работе. Но теперь Станиславский начинает все более и более осознавать практическое значение этого приема как средства "настройки" актера, как своеобразного камерто-

на сценической правды, помогающего актеру вызвать в себе органический процесс творчества.

Дальнейшая разработка этого приема натолкнула Станиславского на новое важное открытие в области сценического метода. Он понял, что физические действия могут не только стать выражением внутренней жизни роли, но и, в свою очередь, способны оказывать воздействие на эту жизнь, стать надежным средством создания творческого самочувствия актера на сцене. Этот закон взаимной связи и обусловленности физического и психического является законом самой природы, который был положен Станиславским в основу его нового метода творческой работы.

Станиславский пришел к выводу, что ранее допускавшееся им деление действия на внутреннее и внешнее является условным, так как действие представляет собой единый органический процесс, в котором участвует как психическая, так и физическая природа человека.

Овладеть этим процессом оказалось легче всего, идя не от внутренней, психологической стороны действия, как он это практиковал прежде, а от физической природы действия, потому что "физическое действие,-- говорит Станиславский,-- легче схватить, чем психологическое, оно доступнее, чем неуловимые внутренние ощущения; потому что физическое действие удобнее для фиксирования, оно материально, видимо; потому что физическое действие имеет связь со всеми другими элементами.

В самом деле,-- утверждает он,-- нет физического действия без хотения, стремления и задач, без внутреннего оправдания их чувством; нет вымысла воображения, в котором не было бы того или иного мысленного действия; не должно быть в творчестве физических действий без веры в их подлинность, а следовательно, и без ощущения в них правды.

Все это свидетельствует о близкой связи физического действия со всеми внутренними элементами самочувствия" {Собр. соч., т. 3, стр. 417--418.}.

Таким образом, употребляя термин "физическое действие", Станиславский не имел в виду действие механическое, то есть простое мышечное движение, но подразумевал действие органическое, обоснованное, внутренне оправданное и целенаправленное, которое неосуществимо без участия ума, воли, чувства и всех элементов творческого самочувствия актера.

"В каждом ф_и_з_и_ч_е_с_к_о_м д_е_й_с_т_в_и_и, если оно не просто механично, а оживлено изнутри,-- писал Станиславский, -- скрыто в_н_у_т_р_е_н_н_е_е д_е_й_с_т_в_и_е, переживание". Но к переживанию в этом случае актер подходит не прямым путем, а через правильную организацию физической жизни артисто-роли.

Новый подход к роли со стороны физической природы действия, получивший впоследствии условное наименование "метода физических действий", нашел впервые свое теоретическое выражение в режиссерском плане "Отелло" (1929--1930). В этом выдающемся по своему значению творческом документе, содержащем великолепную режиссерскую разработку трагедии Шекспира, Станиславский рекомендует исполнителям новые приемы подхода к роли. Если раньше он требовал от актера вначале нажить чувства, а потом уже действовать под влиянием этих чувств, то здесь намечается обратный ход: от действия *к* переживанию. Действие становится не только конечным, но и начальным, отправным моментом творчества.

В режиссерском плане "Отелло", тотчас после выяснения сценических обстоятельств роли, Станиславский предлагает актеру ответить на вопрос: *"что он будет физически делать, то есть как будет действовать (отнюдь не переживать, сохрани бог думать в это время о чувстве) при данных обстоятельствах?..* Когда эти физические действия ясно определятся, актеру останется только физически выполнять их. (Заметьте, я говорю -- физически выполнять, а не пережить, потому что при правильном физическом действии переживание родится само собой. Если же итти обратным путем и начать думать о чувстве и выжимать его из себя, то сейчас же случится вывих от насилия, переживание превратится в актерское, а действие выродится в наигрыш)" {К. С. Станиславский, Режиссерский план "Отелло", "Искусство", 1945, стр. 37.}.

Перенос акцента с вопросов переживания на физическое действие как на отправной момент творчества отнюдь не означал для Станиславского недооценку психологической характеристики образа или отказ от принципов искусства переживания. Напротив, подобный путь он считал наиболее надежным для проникновения во внутреннюю сущность роли и возбуждения подлинных переживаний в актере.

Хотя режиссерский план Станиславского, который он писал в Ницце в период своей болезни, лишь в малой степени был использован при постановке "Отелло" на сцене МХАТ (1930), его значение в развитии театральной мысли очень велико. Он знаменует собой начало нового, последнего, периода в развитии взглядов Станиславского на метод сценической работы. На основе этого режиссерского плана Станиславским был создан новый вариант труда о работе актера над ролью.

* * *

"Работа над ролью" на материале "Отелло" занимает особое место среди трудов Станиславского по вопросам творческого метода. Она является переходной ступенью от старой методики работы, сложившейся у Станиславского в дореволюционный период, к новой методике, созданной в советское время. Этот труд продолжает и развивает то положительное, что было найдено в предшествующих сочинениях на эту тему, и в то же время в нем предвосхищается многое из того, что составляет существо взглядов Станиславского на творческий метод актера и режиссера, сформулированных им в конце жизни.

Принципиально новым в этом сочинении является постановка проблемы подхода к роли со стороны действия и прежде всего со стороны его физической природы. Этой проблеме посвящен основной раздел публикуемого труда, озаглавленный "Создание жизни человеческого тела". В нем получают дальнейшее развитие и обоснование новые идеи Станиславского в области метода сценической работы, которые впервые были сформулированы им в режиссерском плане "Отелло".

Раздел "Создание жизни человеческого тела" начинается с практической демонстрации нового приема подхода к роли. Торцов предлагает ученикам Говоркову и Вьюнцову выйти на сцену и сыграть первую картину трагедии Шекспира "Отелло" это предложение вызывает недоумение у учеников, которые имеют лишь самое общее представление о пьесе и не знают еще текста своих ролей. Тогда Торцов напоминает им основные физические действия, которые совершают Яго и Родриго в первом эпизоде пьесы, и предлагает ученикам выполнить эти действия от своего лица, то есть подойти к дворцу сенатора Брабанцио и поднять ночную тревогу по поводу похищения Дездемоны.

"Но это не называется играть пьесу",-- возражают ученики.

"Напрасно вы так думаете,-- отвечает Торцов.-- Это и есть действовать по пьесе. Правда, пока лишь в верхней ее плоскости".

Попытка учеников выполнить эти действия вызывает у них ряд новых вопросов: прежде чем продолжать действовать, им нужно выяснить, где находится дворец Брабанцио, откуда они выходят, то есть ориентироваться в сценическом пространстве. Уточнение сценических обстоятельств вызывает, в свою очередь, ряд новых действий, необходимых для того, чтобы приспособиться к этим обстоятельствам: нужно рассмотреть окна дворца, постараться увидеть в них кого-нибудь из живущих в доме, найти способ обратить на себя внимание и т. п. Выполнение этих новых физических действий потребовало, в свою очередь, уточнения отношений не только с живущими в доме, но и между собой, то есть между Яго и Родриго, и со всеми другими лицами, связанными с ними по ходу действия пьесы (Отелло, Дездемона, Кассио и другие). Для это-

го необходимо было выяснить предшествующие этой сцене обстоятельства ссоры Яго и Родриго, ее причины и т. д.

Таким образом, выполнение физических действий роли от своего лица постепенно приводит исполнителей к глубокому анализу всей пьесы и своего самочувствия в ней. Но этот анализ существенным образом отличается от тех приемов застольного изучения пьесы, которые рекомендовал Станиславский в сочинении "Работа над ролью" на материале "Горя от ума". Здесь с самых первых шагов работы пьеса анализируется не только умом, но и всеми органами чувств артиста. Анализ роли в процессе самого действия переводит актера с позиций стороннего наблюдателя в положение активно действующего лица. При таком подходе все элементы внутреннего и внешнего самочувствия артиста втягиваются в процесс творчества и создают то состояние, которое Станиславский называл в дальнейшем р_е_а_л_ь_н_ы_м о_щ_у_щ_е_н_и_е_м ж_и_з_н_и п_ь_е_с_ы и р_о_л_и. Оно является, по его мнению, наиболее благоприятной ночвой для выращивания живого сценического образа.

Предлагаемый Станиславским прием подхода к роли со стороны "жизни человеческого тела" имел для него и другое важное значение. Этот прием помогал преодолеть присущее его ранним работам искусственное деление творческого процесса актера на различные периоды (познавания, переживания, воплощения, воздействия) и приводил к правильному пониманию творчества как единого, целостного, органического процесса.

Продолжая с учениками свои опыты работы над первой картиной "Отелло", Торцов добивается от них живого взаимодействия, обусловленного определенными обстоятельствами жизни пьесы. Обычно при общении актеры прибегают к помощи авторского теиста, но Торцов на первом этапе работы не дает его исполнителям. Он напоминает им лишь логику и последовательность мыслей автора и предлагает пока пользоваться своими импровизированными словами. Окончательный переход к авторскому тексту наступает лишь в тот момент, когда актеры прочно укрепились в логике выполняемых действий и создали устойчивую, непрерывную линию подтекста. Подобный прием, по мнению Станиславского, предохраняет от механического забалтывания текста пьесы, способствует более естественному превращению артистом чужих слов автора в свои собственные слова.

В процессе работы роль обогащается все новыми и новыми предлагаемыми обстоятельствами, которые уточняют и углубляют логику сценического поведения актера, делая ее более яркой, выразительной и типичной для воплощаемого артистом образа.

На всем протяжении работы над ролью неизменным требованием Станиславского остается строжайшее соблюдение органичности творческого процесса, при котором только и возможно создание живого, индивидуально неповторимого сценического характера.

Путь подхода к роли со стороны логики физических действий, продемонстрированный им на примере первой картины трагедии "Отелло", Станиславский называет основным, классическим способом работы. Наряду с классическим способом работы Станиславский излагает и ряд других приемов подхода к роли, которые он рассматривает как дополнение и обогащение этого основного, классического приема. Он предлагает, например, начинать работу над пьесой с пересказа ее содержания, с определения ее основных фактов и обстоятельств, событий и действий.

Без чего не может быть трагедии "Отелло"? -- ставит он вопрос и отвечает:--Без любви Отелло к Дездемоне, без интриги Яго, без доверчивости Отелло, без национальной и социальной розни мавра Отелло и венецианских патрициев, без нападения турецкого флота на Кипр и т. п.

Станиславский здесь не отказывается и от ряда других ранее найденных им приемов подхода к роли, как, например, анализ пьесы по пластам, разбивка ее на куски и задачи, оценка и оправдание фактов, создание прошлого и будущего жизни роли и т. д.

Процесс первого знакомства с пьесой, по существу, мало чем отличается в этой рукописи от того, что было изложено Станиславским в первоначальном варианте "Работы актера над ролью, на материале "Горя от ума". Он попрежнему дорожит непосредственностью первых впечатлений от пьесы и стремится оградить актера от всякого рода предвзятостей и чужого, навязанного мнения до тех пор, пока актер не найдет собственного отношения к пьесе и роли.

Точно так же и в других разделах этого труда Станиславский сохраняет и развивает многие положения, высказанные им в прежних вариантах "Работы актера над ролью". Но при этом он разрабатывает ряд совершенно новых приемов и положений, которые являются ценным дополнением ко всему сказанному им ранее. Так, например, развивая свой прежний прием анализа пьесы по пластам, он подчеркивает, что этот анализ целесообразнее производить не в начальный период работы, а после того, как будет произведен общий анализ по линии "жизни человеческого тела".

"Жизнь ч_е_л_о_в_е_ч_е_с_к_о_г_о т_е_л_а, -- утверждает Станиславский, -- х_о_р_о_ш_а_я п_л_о_д_о_р_о_д_н_а_я п_о_ч_в_а д_л_я в_с_я_к_и_х с_е_м_я_н н_а_ш_е_й в_н_у_т_р_е_н_н_е_й ж_и_з_н_и. Если б мы анализировали и собирали для того, чтоб переживать ради переживания, добытое анализом нелегко нашло бы себе место и приме-

нение. Но теперь, когда материал анализа нужен нам для пополнения, оправдания и оживления малоуглубленной жизни человеческого тела, то вновь добываемое нами анализом изнутри пьесы и роли *сразу* найдет себе важное применение и плодородную почву для произрастания".

Таким образом, если в "Истории одной постановки" Станиславский подверг сомнению целесообразность застольного теоретического анализа пьесы перед началом практической творческой работы, то здесь он уже пытается указать новое место подобного анализа в процессе работы над пьесой.

Огромный интерес представляет пример вскрытия подтекста в монологе Отелло перед Сенатом. Станиславский указывает здесь прием создания "видений внутреннего зрения", оживляющий авторский текст и подводящий к тому, что он называл впоследствии словесным действием.

Интересен и другой подробно разработанный в этой рукописи прием творческого воссоздания жизни действующих лиц, их прошлого, настоящего и будущего. Для этого актерам предлагается подробно рассказать содержание пьесы, дополняя вымысел автора собственным вымыслом. Такой прием помогает схватить самую сущность авторского замысла, сделать его близким и понятным актеру.

Последний раздел сочинения посвящен отбору и закреплению наиболее ярких, выразительных черт образа и мизансцен, найденных в процессе работы. В отличие от раннего периода режиссерского творчества Станиславского, когда актерам предлагалась готовая мизансцена в самом начале репетиционной работы,-- здесь мизансцена появляется в заключительный период творчества как итог верно пережитой актерами жизни пьесы.

В заключительной части "Работы над ролью" на материале "Отелло" Станиславский подчеркивает преимущества своего нового приема подхода к роли со стороны "жизни человеческого тела". Этот прием освобождает актера от власти случая, произвола, стихийности и с самых первых шагов творческой работы ставит его на твердые рельсы.

Но, правильно оценивая значение своего нового открытия для дальнейшего развития сценической методологии, Станиславский в тот период не провел еще его последовательно через все этапы творческой работы актера. Поэтому сочинение Станиславского "Работа над ролью" на материале "Отелло" не Лишено внутренних противоречий. Утверждая новый прием подхода к роли со стороны "жизни человеческого тела", Станиславский не отказывается еще здесь от некоторых чисто психологических приемов подхода к роли, которые он переносит сюда из "Работы над ролью" на материале "Горя от ума". Так, например, действенный анализ пьесы уживается у него с умозрительным анализом, физическое

действие -- с волевой задачей, новое понятие действенного эпизода -- с психологическим куском и т. д.

Противоречивость творческой методики Станиславского в конце 20-х и начале 30-х годов нашла отражение и в подготовительных материалах к "Отелло". Особенно показательна в этом отношении рукопись "Оправдание текста", в которой Торгов предлагает ученикам итти в своей работе над ролью не от логики физических действий, а от логики мыслей, рассматриваемых им еще вне конкретных физических действий. Он начинает работу над сценой третьего акта трагедии с подробного разбора мыслей Яго и Отелло. Затем Торцов требует от учеников внутреннего оправдания этих мыслей путем уточнения предлагаемых обстоятельств и создания в своем воображении предистории их отношений, породивших коварный замысел Яго. Так постепенно, утверждает Станиславский, ум втягивает в работу чувство, чувство рождает хотения, стремления и вызывает волю к действию. Нетрудно заметить, что подобный прием работы является разновидностью старого психологического подхода к творчеству и существенно отличается от его нового подхода к роли со стороны логики физических действий.

Изучение процесса работы Станиславского над многочисленными вариантами рукописи показывает, как долго и мучительно искал он стройной, логической последовательности в расположении материала. Ряд записей и конспектов, хранящихся в его архиве, свидетельствует о его многократных попытках переработать весь этот материал и устранить свойственные ему противоречия. Изучение планов-конспектов убеждает в том, что ради достижения наибольшей логики и последовательности в изложении процесса работы актера над ролью Станиславский не раз менял композицию сочинения. Он долго не мог, например, найти место для вновь написанной им главы "Создание жизни человеческого тела", относя ее то в заключительную часть, то в начало книги. По этим записям можно судить о намерении Станиславского заново перекомпоновать весь написанный им материал, с тем чтобы соединить в одно целое процесс создания "жизни человеческого тела" и все остальные приемы анализа роли.

Однако попытка подчинить единому плану различные, противоречивые в своей основе приемы творчества не увенчалась успехом. Станиславский вынужден был отказаться от завершения своего сочинения и спустя несколько лет приступил к новому изложению работы актера над ролью на материале комедии Гоголя "Ревизор".

Но, несмотря на внутреннюю противоречивость и литературную незавершенность, "Работа над ролью" на материале "Отелло" должна быть отнесена к числу наиболее значительных произведений Станиславского о творчестве актера. В ней наиболее полно и широко освещается весь

комплекс вопросов, связанных с процессом создания спектакля и роли, начиная от первого знакомства с произведением и кончая его сценическим воплощением.

Это сочинение является классическим образцом сочетания глубокого объективного анализа произведения мировой драматургии с вдохновенным полетом режиссерской мысли, фантазии, проникающей в самые сокровенные тайники замысла гениального драматурга. Строго следуя созданной Шекспиром логике развития действия и характеров, бережно и внимательно относясь к каждому тончайшему нюансу мысли автора, Станиславский дает здесь пример творческого прочтения классического произведения с позиций передового советского режиссера. Как великий художник-реалист, он раскрывает трагический конфликт произведения во всей его социальной и исторической обусловленности, показывает сложную игру национальных, сословных, кастовых интересов, которая завязывается вокруг героев трагедии и с неумолимой логикой приводит их к трагическому концу.

* * *

"Работа над ролью" на материале "Ревизора" выражает последние по времени взгляды Станиславского на творческий метод создания спектакля и роли. В годы написания этого труда (1936--1937) Станиславский отдавал много сил и внимания практической проверке своего нового метода в работе как с опытными актерами, так и с начинающими учениками.

В этот период Станиславский ставил перед собой задачу воспитать молодые артистические кадры на основе нового метода и помочь опытным, сложившимся актерам и режиссерам углубить свою сценическую технику, вооружить их новыми, более совершенными приемами творчества. Изучению нового метода были посвящены занятия Станиславского с группой артистов МХАТ во главе с М. Н. Кедровым и педагогические опыты в Оперно-драматической студии.

Опыт работы в Оперно-драматической студии и с группой артистов МХАТ убедил Станиславского в правильности нового метода. Он приступает к написанию последнего по времени варианта второй части "системы", в котором стремится последовательно провести новый методический принцип через весь процесс работы над пьесой и ролью. В эти годы Станиславский окончательно порывает со старыми приемами односторонне, "психологического" подхода к роли и преодолевает проти-

воречия, мешавшие ему на предыдущих этапах довести свой замысел до конца.

Если в "Работе над ролью" на материале "Отелло" он наряду с основным, или, по его определению, "классическим", способом работы над ролью рекомендовал и другие различные приемы подхода к роли, то в этом новом сочинении со всей присущей ему страстностью и убежденностью Станиславский утверждает этот основной, "классический" способ, который он считал последним и более совершенным словом своей сценической методологии.

Если в "Истории одной постановки" Станиславский поставил под сомнение целесообразность застольного анализа пьесы До того, как актер не найдет своего собственного отношения к роли, а в "Отелло" он сокращает застольный период до минимума, то здесь он решительно отвергает его как начальный этап работы над пьесой, предлагая актерам с первых же шагов обращаться непосредственно к действию.

Во вступительной части своего нового сочинения Станиславский резко критикует метод "психологического" подхода к творчеству, при котором актер пытается умозрительным путем проникнуть в душу роли и овладеть ее содержанием. Он не отвергает необходимости глубокого и тщательного анализа пьесы с момента первого знакомства с ней, но требует изменить характер этого анализа, предлагая более действенный, эффективный способ познания пьесы, соответствующий творческой природе актера.

Для этого он рекомендует производить анализ пьесы не умозрительно, со стороны, а сразу же ставить себя в положение действующего лица, активного участника происходящих в пьесе событий. Перед актером прежде всего ставится вопрос, что бы он стал делать з_д_е_с_ь, с_е_г_о_д_н_я, с_е_й_ч_а_с, если бы оказался в условиях жизни пьесы, в положении действующего лица, и предлагается ответить на этот вопрос не словесными рассуждениями по этому поводу, а реальным действием.

Но, чтобы начать действовать, актер должен прежде всего верно ориентироваться в окружающей его сценической обстановке и установить органическое общение с партнерами. Если в "Горе от ума" процесс общения возникал лишь в третьем периоде работы над ролью (период "воплощения"), а в "Отелло" -- на втором этапе работы ("создание жизни человеческого тела"), то сейчас он выступает как начальный, исходный момент, как необходимое условие творческого познания пьесы и роли. Само понятие д_е_й_с_т_в_и_е рассматривается здесь как живое взаимодействие с партнерами и окружающей обстановкой. Без учета этих реально существующих объектов сценической жизни Станиславский не мыслит более процесса работы над ролью.

Преимущество нового метода он видит в том, что анализ пьесы перестает быть чисто мыслительным процессом, он протекает в плоскости реальных жизненных отношений. В этом процессе участвует не только мысль актера, но и все элементы его духовной и физической природы. Поставленный перед необходимостью действовать, актер сам, по собственной инициативе начинает выяснять содержание сценического эпизода и весь комплекс предлагаемых обстоятельств, определяющих линию его поведения в данном эпизоде.

В процессе действенного анализа актер все глубже и глубже проникает в содержание произведения, непрерывно пополняя запас своих представлений о жизни действующих лиц и расширяя свои познания о пьесе. Он начинает не только понимать, но и реально ощущать намечающуюся сквозную линию своего поведения в пьесе и ту конечную цель, к которой стремится. Это подводит его к глубокому органическому постижению идейной сущности пьесы и роли.

При таком методе подхода к роли процесс познавания не только не отрывается от творческих процессов ее переживания и воплощения, а образует с ними единый органический процесс творчества, в котором участвует все существо человека-артиста. В результате анализ и творческий синтез не расчленяются искусственно на ряд последовательных периодов, как это было прежде, а находятся в тесном взаимодействии и во взаимосвязи. Стирается также грань между существовавшим ранее условным делением сценического самочувствия актера на внутреннее, психологическое, и внешнее, физическое. Сливаясь воедино, они образуют то, что Станиславский называет р_е_а_л_ь_н_ы_м о_щ_у_щ_е_н_и_е_м ж_и_з_н_и п_ь_е_с_ы и р_о_л_и, которое является непременным условием создания живого реалистического образа.

Излагаемый в этом сочинении новый метод работы является дальнейшим развитием тех приемов, которые впервые нашли отражение в режиссерском плане "Отелло" и в главе "Создание жизни человеческого тела" ("Работа над ролью" на материале "Отелло"). Не вполне определенное понятие "жизнь человеческого тела" получает в этой рукописи более конкретное раскрытие и теоретическое обоснование. Станиславский расшифровывает здесь понятие "жизнь человеческого тела" как воплощенную логику физического поведения действующего лица, которая при правильном ее осуществлении в момент творчества неизбежно влечет за собой логику мыслей и логику чувств.

Если прежде Станиславский предлагал актеру в процессе сценического творчества опираться на партитуру волевых задач, зарождающихся в нем хотений, стремлений, то теперь он предлагает ему встать на более устойчивый И надежный путь создания логики физических действий. Он утверждает, что логика и последовательность тщательно отобранных

и зафиксированных физических действий, вытекающих из точного учета предлагаемых обстоятельств роли, образуют прочную основу, своего рода рельсы, по которым будет двигаться творческий процесс.

Для овладения всей сложностью внутренней жизни образа Станиславский обратился к логике физических действий, доступной контролю и воздействию со стороны нашего сознания. Он пришел к выводу, что верное осуществление логики физических действий в определенных предлагаемых обстоятельствах по закону органической связи физического и психического рефлекторно вызывает переживания, аналогичные с ролью. Не случайно в период создания своего нового метода Станиславский проявлял живой интерес к учению о рефлексах Сеченова и Павлова, в котором находил подтверждение своим исканиям в области актерского творчества. В его записях 1935--1936 годов встречаются выписки из книги И. М. Сеченова "Рефлексы головного мозга" и заметки об опытах И. П. Павлова.

Станиславский иллюстрирует свой новый метод примером работы Торцова с учениками над первой сценой второго акта "Ревизора" Гоголя. Торцов добивается от учеников предельной конкретности и органичности физических действий, вытекающих из обстоятельств жизни роли. Вводя все новые и новые предлагаемые обстоятельства, углубляющие и обостряющие сценические действия, Торцов отбирает наиболее типические из них, которые ярче и глубже всего передают внутреннюю жизнь роли. Действуя от своего имени, но осуществляя в то же время логику поведения роли в предлагаемых обстоятельствах пьесы, актеры незаметно начинают выращивать в себе новые качества, характерные особенности, сближающие их с образами. Момент перехода к характерности происходит непроизвольно. Ученики, наблюдающие за опытом работы Торцова над ролью Хлестакова, неожиданно замечают, что глаза его становятся глупыми, капризными, наивными, возникает особая походка, манера садиться, поправлять галстук, любоваться своими ботинками и т. п. "Удивительнее всего то, -- пишет Станиславский, -- что он сам не замечал того, что делал".

В этом сочинении Станиславский настойчиво подчеркивает, что работа актера по новому методу должна опираться на глубокое практическое овладение элементами "системы", изложенными в первой и второй частях "Работы актера над собой". Особую роль в практическом овладении методом он отводит упражнениям на так называемые беспредметные действия; они приучают актера к логике и последовательности выполнения физических действий, заставляют его вновь осознавать те простейшие органические процессы, которые в жизни давно автоматизировались и совершаются бессознательно. Этот тип упражнений, по мнению Станиславского, развивает в актерах важнейшие профессио-

нальные качества, как, например, внимание, воображение, чувство правды, веру, выдержку, последовательность и завершенность в выполнении действий и т. п.

Рукопись Станиславского "Работа над ролью" на материале "Ревизора" содержит ответы на многие принципиальные вопросы, возникающие при изучении так называемого метода физических действий, но не дает исчерпывающего представления о всем процессе работы над ролью по этому методу. Рукопись представляет собой лишь первую, вступительную часть задуманного Станиславским труда, посвященную вопросу реального ощущения жизни пьесы и роли в процессе работы актера. Здесь почти не затронут, например, вопрос о сквозном действии и сверхзадаче роли и спектакля, которым Станиславский придавал решающее значение в сценическом творчестве. Нет здесь также ответа на вопрос о словесном действии и переходе от своего, импровизированного текста к тексту автора, о создании выразительной формы сценического произведения и т. п.

По ряду данных можно судить о том, что в последующих главах или разделах своего труда Станиславский предполагал подробно остановиться на процессе органического общения, без которого нет подлинного действия, и на проблеме словесной выразительности. Говоря в 1938 году о планах своей дальнейшей работы, он в качестве первоочередной задачи намечал разработку проблемы словесного действия и постепенного перехода к авторскому тексту.

Словесное действие Станиславский рассматривал как высшую форму физического действия. Слово интересовало его как самое совершенное средство воздействия на партнера, как наиболее богатый по своим возможностям элемент актерской выразительности. Однако для Станиславского не существовало выразительности вне действия: "А_к_т_и_в_н_о_с_т_ь, п_о_д_л_и_н_н_о_е, п_р_о_д_у_к_т_и_в_н_о_е, ц_е_л_е_с_о_о_б_р_а_з_н_о_е д_е_й_с_т_в_и_е -- с_а_м_о_е г_л_а_в_н_о_е в т_в_о_р_ч_е_с_т_в_е, с_т_а_л_о б_ы_т_ь, и в р_е_ч_и, -- писал он. -- Г_о_в_о_р_и_т_ь -- з_н_а_ч_и_т д_е_й_с_т_в_о_в_а_т_ь" {Собр. соч., т. 3, стр. 92.}. Для того чтобы сделать слово действенным, научиться им воздействовать на партнера, нельзя ограничиться только передачей голой логической мысли; действенная речь опирается, как учит Станиславский, на передачу партнеру конкретных видений, или образных представлений. Техника создания "киноленты видений" является важнейшей предпосылкой превращения чужого, авторского текста в свой, живой текст на сцене, становящийся орудием активного воздействия и борьбы.

Учение Станиславского о словесном действии получило отражение во второй части "Работы актера над собой", но он не успел до конца отве-

тить на этот вопрос применительно к работе актера над ролью. Точно так же остался неразработанным с позиций нового метода и ряд других вопросов, связанных с проблемой создания сценического образа. В каком направлении Станиславский предполагал дальше развивать свой труд, можно судить по плану-конспекту работы над ролью, написанному им незадолго до смерти и публикуемому в настоящем томе.

Этот план интересен как единственная в своем роде попытка Станиславского прочертить весь путь работы над ролью по новому методу. Начало конспекта совпадает с тем, что изложено Станиславским в рукописи "Работа над ролью" на материале "Ревизора". Перечисленные им здесь моменты, связанные с выяснением фабулы пьесы, с нахождением и внутренним оправданием физических действий роли, с постепенным уточнением как самих действий, так и определяющих их предлагаемых обстоятельств, характеризуют его новый прием действенного анализа.

В последующей части конспекта раскрывается дальнейший путь работы актера над ролью, не нашедший отражения в рукописи. После того как актер прошел роль по физическим действиям, реально ощутил себя в жизни пьесы и нашел свое собственное отношение к ее фактам и событиям, он начинает ощущать непрерывную линию своих стремлений (сквозное действие роли), направленных к определенной цели (сверхзадаче). На первоначальном этапе работы эта конечная цель больше предчувствуется, чем осознается, поэтому Станиславский, направляя на нее внимание актеров, предостерегает их от окончательного формулирования сверхзадачи. Он предлагает вначале определить лишь "временную, черновую сверхзадачу", с тем чтобы весь дальнейший процесс творчества был направлен на ее углубление и конкретизацию. Станиславский выступает здесь против формального, рассудочного подхода к определению сверхзадачи, которая нередко декларируется режиссером перед началом работы над пьесой, но не становится внутренней сущностью творчества актера.

Установив прицел на сверхзадачу, актер начинает более точно прощупывать линию сквозного действия и для этого производит деление пьесы на самые большие куски, или, вернее, эпизоды. Чтобы определить эпизоды, Станиславский предлагает актерам ответить на вопрос, какие основные события происходят в пьесе, а затем, ставя себя в положение действующего лица, найти свое место в этих событиях. Если актеру трудно сразу овладеть большим куском действия, Станиславский предлагает перейти к более мелкому делению и определить природу каждого физического действия, то есть найти те обязательные составные элементы, из которых складывается живое, органическое действие актера на сцене.

После того как каждое действие роли будет проверено и изучено, необходимо найти между ними логическую, последовательную связь. Создание логической и последовательной линии органических физических действий должно составить прочную основу всей дальнейшей работы. Станиславский рекомендует углублять, тщательно отбирать и шлифовать логику действий путем введения все новых, уточняющих предлагаемых обстоятельств и доводить отобранные действия до ощущения полной правды и веры в них.

Только после того как актер прочно утвердился в логике своего сценического поведения, Станиславский предлагает переходить к освоению текста автора. Подобный путь работы, с его точки зрения, гарантирует актера от механического зазубривания и забалтывания слов. Обращение к авторскому тексту в этот период работы становится насущной потребностью актера, которому слова нужны теперь для осуществления уже намеченной им логики органических действий. Это создает наилучшие условия для превращения чужих авторских слов в собственные слова актера, который начинает пользоваться ими как средством воздействия на партнеров.

Станиславский намечает путь постепенного овладения текстом, выделяя особый момент обращения к речевой интонации, который он условно называет "тататированием". Смысл этого приема заключается в том, что у актера временно отнимаются слова для того, чтобы направить все его внимание на создание наиболее выразительной, красочной и разнообразной речевой интонации, передающей подтекст роли. Станиславский требует, чтобы на всем протяжении работы "словесный текст оставался в подчинении" у внутренней линии роли, "а не выбалтывался самостоятельно, механически". Большое значение он придает укреплению линии мыслей и созданию "киноленты видений внутреннего зрения" (образных представлений), которые непосредственно влияют на выразительность сценической речи. Станиславский предлагает на определенный период сосредоточить все внимание на словесном действии, для чего проводить читки пьесы за столом с "максимально точной передачей партнерам всех наработанных линий, действий, деталей и всей партитуры". Лишь после этого происходит процесс постепенного слияния физических и словесных действий.

В конспекте уделяется особое место вопросу нахождения и окончательного установления наиболее выразительных и удобных для актеров мизансцен, которые были подсказаны логикой их сценического поведения.

Станиславский предлагает в этом конспекте проводить в заключительный период работы над пьесой ряд бесед по идейной, литературной, исторической и другим линиям пьесы, чтобы на основании проделанной

работы более точно определить ее сверхзадачу и откорректировать линию сквозного действия.

Если к моменту окончания работы над ролью внешняя характерность не создается сама собой, интуитивно, в результате верно пережитой жизни роли, Станиславский предлагает ряд сознательных приемов "прививки" к себе характерных черт, способствующих созданию типического внешнего образа роля. Этот черновой конспект по работе над ролью не может рассматриваться как документ, выражающий итоговые взгляды Станиславского на новый метод работы. В своей педагогической практике последних лет он не всегда точно придерживался намеченной здесь схемы работы и вносил в нее ряд уточнений и поправок, которые не нашли отражения в этом конспекте. Так, например, при работе с учениками Оперно-драматической студии над шекспировскими трагедиями "Гамлет" и "Ромео и Джульетта" он на первом этапе придавал огромное значение налаживанию процесса органического общения между партнерами; момент перехода от действия со своими словами к авторскому тексту он не считал окончательно установленным. Но, несмотря на внесенные им позднее коррективы, этот документ ценен тем, что он наиболее полно выражает взгляды Станиславского на процесс создания роли в том виде, как они сложились к концу его жизни.

* * *

Кроме трех этапных трудов о работе над ролью и пьесой (на материале "Горя от ума", "Отелло", "Ревизора") в архиве Станиславского хранится ряд других рукописей, которые он рассматривал как материал для второй части "системы". В них освещаются различные вопросы сценического творчества, не получившие отражения в его основных трудах о работе над ролью.

Помимо рукописи "История одной постановки. (Педагогический роман)", о которой сказано выше, большой интерес представляет в этом плане рукопись, в которой Станиславский ставит вопрос о ложном новаторстве в театре и излагает свои взгляды на проблему формы и содержания в сценическом искусстве. Эта рукопись, предназначавшаяся для книги "Работа актера над ролью", была написана, повидимому, в начале 30-х годов, в период острой борьбы Станиславского с формалистическими течениями в советском театре. Станиславский встает здесь на защиту драматурга и актера, ограждая их от произвола и насилия со стороны режиссера и художника -- формалистов. Он восстает против порочных методов работы режиссера и художника, при которых неред-

ко ради демонстрации внешних, надуманных принципов и приемов приносятся в жертву замысел драматурга и творчество актера. Такие режиссеры и художники "новаторы" пользуются, по мнению Станиславского, актером "не как творящей силой, а как пешкой", которую они произвольно переставляют с места на место, не требуя при этом внутреннего оправдания выполняемых актером мизансцен.

Особое внимание Станиславский уделяет модному в те годы искусственному заострению, гиперболизации внешней сценической формы, именуемой формалистами "гротеском". Он проводит грань между подлинным реалистическим гротеском, являющимся, с его точки зрения, высшей ступенью театрального искусства, и лжегротеском, то есть всевозможными эстетско-формалистическими кривляньями, ошибочно принимаемыми за гротеск. В понимании Станиславского подлинный гротеск -- "это полное, яркое, меткое, типичное, всеисчерпывающее, наиболее простое внешнее выражение большого, глубокого и хорошо пережитого внутреннего содержания творчества артиста... Для гротеска надо не только почувствовать и пережить человеческие страсти во всех их составных элементах, надо еще сгустить и сделать выявление их наиболее наглядным, неотразимым по выразительности, дерзким и смелым, граничащим с преувеличением". По мнению Станиславского, "подлинный гротеск -- самое лучшее", а "лжегротеск -- самое плохое" искусство. Он призывает не смешивать модное формалистическое лженоваторство, приводящее к насилию над творческой природой актера, с действительным прогрессом в искусстве, который достигается лишь естественным, эволюционным путем.

Среди подготовительных материалов к книге "Работа актера над ролью" заслуживают внимания две черновые рукописи, относящиеся к концу 20-х -- началу 30-х годов. Эти рукописи посвящены вопросу о роли сознательного и бессознательного в творчестве актера. В эти годы усилились нападки на "систему" Станиславского со стороны ряда "теоретиков" искусства. Станиславского обвиняли в интуитивизме, недооценке роли сознания в творчестве, делались попытки связать его "систему" с реакционной субъективно-идеалистической философией Бергсона, Фрейда, Пруста и т. д. Разъясняя свою точку зрения на природу творчества, Станиславский дает ясный ответ на предъявляемые ему обвинения. Он выступает как против односторонне рационалистического подхода к творчеству актера, свойственного представителям вульгарной социологии, так и против идеалистического понимания искусства, связанного с отрицанием роли сознания в творчестве.

Станиславский отводит сознанию организующую и направляющую роль в творчестве. Подчеркивая, что не все в созидательном творческом процессе поддается контролю сознания, Станиславский четко обознача-

ет сферу его деятельности. Осознанными, по его мнению, должны быть творческая цель, задачи, предлагаемые обстоятельства, партитура совершаемых действий, то есть все, что делает актер на сцене. Но момент выполнения этих действий, происходящий всякий раз при неповторимых условиях течения "жизни сегодняшнего дня", при сложном переплетении различных актерских самочувствий и непредвиденных случайностей, влияющих на эти самочувствия, не может быть зафиксирован однажды и навсегда; этот момент, по мнению Станиславского, должен быть до некоторой степени импровизационным, чтобы сохранялась непосредственность, свежесть и неповторимость творческого процесса. Отсюда возникает формула Станиславского: "ч_т_о -- сознательно, к_а_к -- бессознательно". Причем бессознательность "к_а_к" не только не означает, с точки зрения Станиславского, стихийности и произвола в создании сценической формы, а, напротив, является результатом большой сознательной работы артиста над ней. Артист сознательно создает условия, при которых "подсознательно", непроизвольно возникают у него чувства, аналогичные переживаниям действующего лица. Важнейшие элементы сценической формы ("как") органически связаны с содержанием, с мотивами и задачами действий ("что") -- значит, являются следствием сознательного овладения артистом логикой поведения действующего лица в предлагаемых обстоятельствах пьесы.

Наконец, бессознательность "как" не исключает известной доли сознательности, контролирующей игру актера как в процессе подготовки роли, так и в момент публичного творчества.

В одной из публикуемых в настоящем томе рукописей Станиславский делает очень важное для понимания его "системы" признание, что при разработке своего учения об актерском творчестве он сознательно акцентировал внимание на вопросах переживания. Он утверждает, что эта важнейшая область художественного творчества была наименее изучена и потому нередко служила прикрытием для всякого рода дилетантских идеалистических суждений о творчестве как о вдохновении "свыше", как о чудодейственном озарении художника, не подчиняющемся никаким правилам и законам. Но преимущественное внимание к вопросам переживания не означало для Станиславского недооценки роли интеллекта и воли в процессе творчества. Он подчеркивает, что ум и воля являются такими же полноправными членами "триумвирата", как и чувство, что они неотделимы друг от друга и всякая попытка умалить значение одного за счет другого неизбежно приводит к насилию над творческой природой актера.

В современном ему театре Станиславский видел преобладание рационалистического, рассудочного подхода к творчеству за счет умаления эмоционального начала в искусстве. Поэтому, чтобы уравнять в закон-

ных правах всех членов "триумвирата", Станиславский, по собственному признанию, обратил свое главное внимание на наиболее отстающий из них (чувство).

В рукописи "Вытеснение штампа" он отмечает новую важную черту предлагаемого им метода. По его утверждению, укрепление логики физических действий роли приводит к вытеснению ремесленных штампов, постоянно подстерегающих актера. Иными словами, прием работы, направляющий актера на путь живого органического творчества, является лучшим противоядием от соблазна игры образов, чувств и состояний, свойственной актерам-ремесленникам.

Публикуемые в настоящем томе рукописи "Оправдание действий" и отрывок из инсценировки программы Оперно-драматической студии интересны как примеры, отражающие педагогическую практику Станиславского последних лет. В первой из них Станиславский показывает, как от выполнения простейшего заданного преподавателем физического действия ученик путем его оправдания приходит к выяснению своей сценической задачи, предлагаемых обстоятельств, наконец, сквозного действия и сверхзадачи, ради которых совершается заданное действие. Здесь лишний раз подчеркивается мысль, что дело не в самих физических действиях как таковых, а в их внутреннем оправдании, которое дает жизнь роли.

Вторая из этих рукописей представляет собой черновой конспект инсценировки программы театральной школы, посвященной работе актера над ролью. Она является прямым продолжением инсценировки, опубликованной в третьем томе Собрания сочинений. Изложенный здесь путь работы по "Вишневому саду" опирается на практический опыт учебной постановки этой пьесы, которая осуществлялась в Оперно-драматической студии в 1937--1938 годах М. П. Лилиной под непосредственным руководством К. С. Станиславского. В конспекте дается наглядная иллюстрация некоторых этапов работы, не получивших освещения в рукописи "Работа над ролью" на материале "Ревизора". Здесь приводятся примеры этюдов на прошлое жизни роли, раскрываются приемы создания линии мыслей и видений, подводящие актеров к действию словом. Из этого конспекта делается ясным, что работа актера над ролью не ограничивается утверждением линии физических действий, что одновременно с этим должны быть созданы непрерывные линии мыслей и видений. Сливаясь в одно органическое целое, линии физических и словесных действий образуют общую линию сквозного действия, стремящегося к главной цели творчества -- сверхзадаче. Последовательное, глубокое овладение сквозным действием и сверхзадачей роли является главным содержанием подготовительной творческой работы актера.

* * *

Публикуемые в настоящем томе материалы по работе актера над ролью отражают тридцатилетний путь напряженных исканий и размышлений Станиславского в области метода сценической работы. Станиславский считал своей исторической миссией передачу из рук в руки молодому театральному поколению эстафеты живых реалистических традиций искусства. Он видел свою задачу не в том, чтобы разрешить до конца все сложные вопросы сценического творчества, а в том, чтобы указать верный путь, идя по которому актеры и режиссеры могут бесконечно развивать и совершенствовать свое мастерство. Станиславский постоянно говорил, что им заложены только первые кирпичи будущего здания науки о театре и что, быть может, самые важные открытия в области законов и приемов сценического творчества будут сделаны другими после его смерти.

Непрестанно изучая, пересматривая, развивая и совершенствуя приемы творческой работы, он никогда не успокаивался на достигнутом в понимании как самого искусства, так и создающего его творческого процесса. Его стремление к постоянному обновлению сценических приемов и актерской техники не дает нам права утверждать, что о" пришел к окончательному решению проблемы сценического творчества и не пошел бы дальше, если бы смерть не оборвала его исканий. Сама логика развития идей Станиславского предполагает дальнейшие усилия его учеников и последователей по усовершенствованию предложенного им метода работы.

Незавершенный труд Станиславского по "Работе актера над ролью" представляет собой первую серьезную попытку систематизации и обобщения накопленного опыта в области театральной методологии, как собственного, так и опыта его великих предшественников и современников.

В предлагаемых вниманию читателя материалах можно обнаружить немало противоречий, недоговоренностей, положений, которые могут показаться спорными, парадоксальными, требующими глубокого осмысливания и проверки на практике. На страницах публикуемых рукописей Станиславский нередко полемизирует сам с собой, отвергая в позднейших трудах многое из того, что он утверждал в ранних своих сочинениях.

Неустанный исследователь и увлекающийся художник, он нередко впадал в полемические преувеличения как в утверждении своих новых

творческих идей, так и в отрицании старых. При дальнейшей разработке и проверке своих открытий на практике Станиславский преодолевал эти крайности и сохранял то ценное, что составляло сущность его творческих исканий и толкало искусство вперед.

Сценическая методика создавалась Станиславским не для того, чтобы заменить собою творческий процесс, а для того, чтобы вооружить актера и режиссера наиболее совершенными приемами работы и направить их по кратчайшему пути к достижению художественной цели. Станиславский постоянно подчеркивал, что искусство создается творческой природой художника, с которой не в силах соперничать никакая техника, никакой метод, как бы совершенны они ни были.

Рекомендуя новые сценические приемы, Станиславский предостерегал от формального, догматического применения их на практике. Он говорил о необходимости творческого подхода к его "системе" и методу, исключающего неуместные в искусстве педантизм и школярство. Он утверждал, что успех применения метода на практике возможен лишь в том случае, если он станет личным методом актера и режиссера, которые им пользуются, и получит свое преломление в их творческой индивидуальности. Не следует также забывать, что хотя метод и представляет "нечто общее", но применение его в творчестве -- дело сугубо индивидуальное. И чем гибче, богаче и разнообразнее, то есть индивидуальнее, его применение в творчестве, тем плодотворнее становится и сам метод. Метод не стирает индивидуальных особенностей художника, а, напротив, предоставляет широкий простор для их выявления на основе законов органической природы человека.

Развитие советского театра по пути социалистического реализма предполагает богатство и разнообразие творческих исканий, свободное соревнование различных направлений, методов и приемов сценического творчества. Если эти искания не пойдут в разрез с естественными законами творческой природы артиста и будут направлены на дальнейшее углубление и развитие лучших реалистических традиций русского искусства, то ни один театральный новатор не пройдет мимо того, что сделано Станиславским в области теории и методологии сценического творчества. Поэтому вполне оправдан и закономерен тот огромный интерес, который проявляют передовые деяте\и советской и зарубежной театральной культуры к эстетическому наследию Станиславского и особенно к разработанному им сценическому методу. Этому интересу призваны в той или иной степени ответить публикуемые в настоящем томе материалы.

* * *

Подготовка к изданию четвертого тома Собрания сочинений Станиславского была сопряжена со значительными трудностями. Основные публикации в томе являются различными вариантами задуманной, но не осуществленной Станиславским книги "Работа актера над ролью", причем ни один из этих вариантов не был доведен им до конца. Некоторые вопросы сценического творчества, на которые Станиславский предполагал дать ответ в этой книге, остались нераскрытыми, другие -- освещаются в беглом, конспективном изложении. В рукописях имеются пропуски, повторения, противоречия, неоконченные, оборванные фразы. Нередко материал расположен в случайном порядке, отсутствует логическая связь между различными частями текста, композиция книги и отдельных ее разделав не была еще окончательно установлена самим Станиславским. И в тексте и на полях рукописей имеются многочисленные пометки, свидетельствующие о неудовлетворенности автора написанным как по форме, так и по существу и о его желании вернуться к этим вопросам. Иногда Станиславский излагает одну и ту же мысль в различных редакциях, не останавливаясь окончательно ни на одной из них. Незавершенный, черновой характер публикуемых рукописей является неустранимым недостатком настоящего тома.

Но при решении вопроса о публикации этих материалов в Собрании сочинений Станиславского составители руководствовались тем, что они являются важнейшей частью его учения о творчестве актера и при всех своих недостатках представляют огромную научную ценность. Без этих материалов наши представления о так называемой "системе Станиславского" были бы далеко не полными и односторонними.

При подготовке к печати рукописных материалов Станиславского по работе актера над ролью необходимо было решить вопрос о том, в каком виде они должны быть опубликованы. Простая перепечатка черновых рукописей Станиславского со всеми помарками, повторениями, случайным порядком в расположении отдельных фрагментов текста и т. п. поставила бы читателя в положение исследователя архивных документов и чрезвычайно затруднила бы восприятие мыслей автора. Поэтому при подготовке рукописей к печати следовало прежде всего глубоко изучить замысел и намерения автора, выбрать в каждом отдельном случае наиболее совершенный и отработанный вариант, определить время написания рукописей, устранить прямые повторения в тексте, установить на основании отдельных указаний и косвенных замечаний автора последовательность в расположении отдельных частей рукописи и общую композицию всего материала.

В отличие от первых публикаций этих материалов, в настоящем издании тексты даются в более полной и точной редакции. Составители тома

стремились к предельно точному воспроизведению текстов Станиславского, сводя до минимума редакторское вмешательство. Перестановка текстов допущена лишь в тех случаях, когда на этот счет имеются указания автора, выраженные им в замечаниях на полях рукописей или в составленных на основе этих рукописей планах-конспектах. Тексты различных рукописных материалов отделены друг от друга, не исключая и тех случаев, когда последующая рукопись является прямым продолжением предыдущей.

При наличии нескольких вариантов одного и того же текста печатается последняя его редакция. Перерабатывая свои рукописи, Станиславский в ряде случаев не создавал нового полного варианта текста, а лишь обращался к отдельным его частям, которые его не удовлетворяли. Изменения и дополнения к тексту делались Станиславским в блокноте или на отдельных листах, карточках; эти дополнения он предполагал внести в рукопись при ее окончательной доработке. Но, поскольку рукописи остались недоработанными, при установлении окончательной редакции текста эти поправки были приняты нами во внимание и включены в текст публикации, что всякий раз оговаривается в комментариях.

Кроме того, в архиве Станиславского есть материалы, дополняющие мысли, изложенные в основных рукописях, но не имеющие его указаний о том, куда они должны быть включены. Подобного рода добавления отнесены нами в комментарии или в дополнения к разделам и лишь в исключительных случаях, ради логической связи изложения, введены в основной текст в квадратных скобках. В квадратные скобки заключены отдельные слова, пропущенные в подлиннике или предположительно расшифрованные составителями, а также принадлежащие составителям названия отдельных разделов и глав. Расшифрованные сокращения в авторском тексте, исправленные описки и мелкие стилистические поправки даются без особых оговорок.

Характеристика публикуемых рукописей, история их создания и особенности текстологической работы над ними раскрываются всякий раз в общем вступительном комментарии к документу.

При подготовке настоящего издания особую трудность представлял вопрос композиционного построения тома. В отличие от предыдущих томов "системы", в которых дается последовательное раскрытие темы, в четвертом томе публикуются подготовительные, незаконченные материалы, представляющие различные варианты одной и той же темы. Эти варианты отличаются друг от друга не только по форме, но и по существу решения самой проблемы.

При определении архитектоники тома оказалось невозможным выбрать из имеющихся вариантов "Работы над ролью" такой, который бы с

наибольшей точностью и полнотой выражал взгляды Станиславского на процесс работы актера и мог быть положен в основу тома.

Если подходить с точки зрения точности, то есть соответствия изложенных в рукописи мыслей с последними по времени взглядами автора на методику сценической работы, то следовало бы остановиться на варианте "Работы над ролью" на материале "Ревизора", написанном Станиславским незадолго до смерти. Однако эта рукопись не может составить основу книги, так как в ней изложена лишь первая, вступительная часть нового, задуманного, но не осуществленного им большого труда *о* работе актера над ролью.

С точки зрения полноты охвата темы этим требованиям в наибольшей степени отвечает предшествующий вариант книги, "Работа над ролью" на материале "Отелло", хотя и уступающий позднейшей рукописи ("Ревизор") в смысле точности и последовательности изложения метода. Как уже было сказано выше, этот материал отражает переходный этап исканий Станиславского в области творческого метода. Поэтому не случайно он, так же как и предшествующий вариант, написанный на материале "Горя от ума", был отклонен Станиславским, что не могло не быть принято во внимание составителями тома.

Таким образом, характер рукописей четвертого тома не дает нам основания рассматривать их как книгу Станиславского по второй части "системы", излагающую метод работы актера над ролью. Это не книга, а материалы к книге "Работа актера над ролью", что и отражено в самом названии тома.

Поскольку публикуемые в томе материалы относятся к разным периодам творческой деятельности Станиславского и по-разному трактуют многие вопросы творческого метода, необходимым условием их правильного восприятия является рассмотрение взглядов автора в процессе их становления, развития. Этой задаче в наилучшей степени отвечает принцип последовательного, хронологического расположения материалов тома. Принцип хронологического расположения материалов дает возможность читателю самостоятельно проследить путь формирования и эволюцию взглядов Станиславского на творческий метод актера и режиссера и понять тенденцию их дальнейшего развития.

Основу данного тома составляют три этапных сочинения Станиславского, относящиеся ко второй части "системы": "Работа над ролью" на материале "Горя от ума", "Работа над ролью" на материале "Отелло" и "Работа над ролью" на материале "Ревизора". Близко примыкает к этим сочинениям "История одной постановки. (Педагогический роман)", которая была задумана Станиславским как самостоятельная книга о работе актера над ролью. Однако из этой книги им была вчерне написана лишь первая часть, касающаяся главным образом вопросов режиссерского ис-

кусства. Важнейшая же часть, в которой Станиславский предполагал осветить процесс работы актера над ролью, осталась неосуществленной. Поэтому "История одной постановки" публикуется не среди основных материалов тома, а в разделе приложений. Кроме того, в томе публикуется ряд рукописей, освещающих отдельные вопросы творческого метода и предназначенных Станиславским для включения в книгу "Работа актера над ролью". Те из них, которые тематически непосредственно примыкают к основным материалам, публикуются в томе в качестве дополнений к ним, другие же, имеющие самостоятельное значение, даются в качестве приложений к тому.

Составители с благодарностью отмечают большую помощь, оказанную им при подготовке к печати рукописей четвертого тома директором Музея МХАТ Ф. Н. Михальским, заведующим кабинетом К. С. Станиславского С. В. Мелик-Захаровым, а также Е. В. Зверевой, В. В. Левашовой и Р. К. Таманцовой. За ценные советы по комментированию ряда специальных вопросов составители выражают благодарность кандидату философских наук Ю. С. Беренгарду.

*Г. Кристи, Вл. Прокофьев*

## Работа над ролью

## [″Горе от ума"]

## [1916-1920]

Работа над ролью состоит из четырех больших периодов: познавания, переживания, воплощения и воздействия.

### I. ПЕРИОД ПОЗНАВАНИЯ

### 1. ПЕРВОЕ ЗНАКОМСТВО [С РОЛЬЮ]

П_о_з_н_а_в_а_н_и_е -- подготовительный период. Он начинается с первого знакомства с ролью, с первого чтения ее. Этот творческий мо-

мент можно сравнить с первой встречей, с первым знакомством будущих влюбленных, любовников или супругов.

Момент первого знакомства с ролью очень важен. Первые впечатления девственно свежи. Они являются лучшими возбудителями артистического увлечения и восторга, которые имеют большое значение в творческом процессе.

Первые девственные впечатления неожиданны, непосредственны. Они нередко кладут отпечаток на всю дальнейшую работу артиста.

Девственные впечатления не подготовлены и не предвзяты. Не задерживаемые фильтром критики, они свободно проникают в самые глубины артистической души, в недры органической природы и нередко оставляют там неизгладимые следы, которые ложатся в основу роли, становятся зародышем будущего образа.

Первые впечатления -- семена. И какие бы отклонения и изменения ни были сделаны впоследствии, во время дальнейшей работы, артист нередко больше всего любит в себе неизгладимые следы первых впечатлений и тоскует о них, когда его лишают возможности их проявить, дать им дальнейшее развитие. Сила, глубина, неизгладимость девственных впечатлений заставляют относиться к первому моменту знакомства с пьесой с особенным вниманием и стараться, с одной стороны, создавать те условия, которые способствуют наилучшему восприятию первых впечатлений, а с другой стороны, заставляют заботиться о том, чтоб устранять причины, которые мешают восприятию впечатлений или искажают их.

Я не могу теперь, в начале книги, указать, как приступать к первому знакомству с ролью. Для этого мы еще не установили терминологии, с помощью которой можно говорить с актером об его искусстве и технике.

Пока я могу только дать несколько советов и предостережений относительно первого чтения. Одни из них предназначаются артистам, впервые слушающим пьесу, а другие -- чтецам, впервые докладывающим текст произведения.

Начну с артистов. Пусть они знают, что при восприятии первых впечатлений прежде всего необходимо благоприятное душевное состояние, соответствующее самочувствие. Нужна душевная сосредоточенность, без которой не может создаться процесса творчества, а следовательно, и восприятия первых впечатлений. Надо уметь создавать в себе то настроение, которое настораживает артистическое чувство, раскрывает душу для восприятия свежих, девственных впечатлений. Надо уметь отдавать себя целиком во власть первых впечатлений, словом, нужно творческое самочувствие. Мало того, необходимо создать и внешние условия первого чтения пьесы. Надо уметь выбирать зремя и место для первого зна-

комства с пьесой. Надо обставлять чтение известной торжественностью, бодрящей душу, надо быть душевно и физически бодрым. Надо позаботиться о том, чтобы ничто не препятствовало свободному проникновению в душу первых впечатлений. При этом пусть артисты знают, что одним из самых опасных препятствий, мешающих свободно воспринимать свежие, девственные впечатления, являются всякого рода предвзятости. Они закупоривают душу, как пробка, застрявшая посреди горлышка бутылки.

Предвзятость создается прежде всего через чужое, навязанное мнение. На первых порах, пока собственное отношение к пьесе и роли не определится в конкретных творческих ощущениях или идеях, опасно поддаваться чужому мнению, особенно если оно неверно. Чужое мнение может исказить естественно слагающееся в душе артиста отношение и подход его к новой роли. Поэтому пусть на первых порах до, во время и после первого знакомства с пьесой артист по возможности оберегает себя от постороннего влияния, от насилия чужого мнения, которые создают предвзятости и искажают девственные впечатления, непосредственные чувства, волю, ум, воображение артиста. Пусть артист поменьше говорит с другими о своей роли. Пусть артист лучше говорит с другими о чужих ролях ради выяснения внешних и внутренних условий и обстоятельств жизни, в которой живут действующие лица пьесы[2].

Если же артист почувствует необходимость в чужой помощи, то пусть на первых порах ему отвечают только на его собственные вопросы, которые он сам задает, так как только он один может чувствовать то, что ему можно спрашивать у других без риска насиловать собственное, индивидуальное отношение к роли. Пусть артист временно таит и накапливает в себе свои чувства, свой духовный материал, свои думы о собственной роли, пока в нем не выкристаллизуется его собственное чувство в определенные, конкретные творческие ощущения и образы. И только со временем, когда в душе артиста созреет и окрепнет его собственное отношение к пьесе и роли, можно более широко пользоваться чужими советами и мнениями без риска для его артистической свободы и независимости. Пусть артисты помнят, что свое мнение лучше чужого, даже хорошего, раз что последнее не увлекает чувство, а лишь загромождает голову. Пусть на первых порах артист почувствует пьесу так, как она сама собой может им почувствоваться.

Все указанные предосторожности при первом чтении роли необходимы для того, чтоб дать возможность первым впечатлениям зародиться, сложиться вполне свободно и естественно.

Раз что на языке артиста познать -- означает почувствовать, пусть артист при первом же знакомстве с пьесой и ролью дает волю не столько уму, сколько творческому ощущению. Чем больше он оживит пьесу при

первом же знакомстве теплом своего чувства и трепетом живой жизни, чем больше сухой словесный текст взволнует его чувство, творческую волю, ум, аффективную память[3], чем больше первое чтение пьесы подскажет творческому воображению зрительных, слуховых и иных представлений, образов, картин, аффективных воспоминаний и воображение артиста раскрасит (иллюстрирует) текст поэта причудливыми узорами и красками своей невидимой палитры, тем лучше для дальнейшего развития творческого процесса и для будущего сценического создания.

Важно, чтоб артист нашел точку, с которой надо смотреть на пьесу, ту самую точку, откуда смотрит на нее поэт.

Когда это достигается, артисты захвачены чтением. Они не могут удержать мускулов лица, которые заставляют их корчить гримасы или мимировать соответственно тому, что читают. Артисты не могут удержать своих движений, которые инстинктивно прорываются. Они не могут усидеть на месте и пересаживаются все ближе и ближе к чтецу.

Что касается чтеца, впервые докладывающего пьесу, то и ему можно дать пока лишь несколько практических советов.

Прежде всего пусть он избегает образной иллюстрации своего чтения, могущей навязать личное понимание ролей и образов пьесы. Пусть чтецы ограничиваются только ясным проведением основной идеи пьесы и главной линии развития внутреннего действия с помощью тех приемов, которые сами собой выяснятся на протяжении всей книги.

Пьеса должна быть доложена при первом чтении просто, ясно, с хорошим пониманием ее основ, внутренней сути, главной линии ее развития и ее литературных достоинств. Чтец должен подсказать артисту исходную точку, от которой зародилось творчество самого драматурга, ту мысль, чувство или переживание, которые заставили его взяться за перо. Надо, чтобы чтец при первом же чтении толкнул и повел артиста по главной линии развития жизни человеческого духа пьесы.

Пусть они поучатся у опытного литератора сразу схватывать "изюминку" произведения, основную линию развития чувства, идею самой жизни человеческого духа. В самом деле, опытный литератор, изучивший основы и технику литературного творчества, сразу угадывает структуру (канву) пьесы, ее основное исходное зерно, чувство, мысль, заставившие поэта взяться за перо. Он рукой мастера анатомирует пьесу и ставит ей правильный диагноз. Это умение весьма полезно и артисту, но только пусть оно не мешает, а помогает ему смотреть в самую Душу. Все остальное, что надо знать чтецу, впервые докладывающему артистам словесный текст пьесы при первом знакомстве с нею, будет постепенно выясняться дальше, на протяжении всей книги.

Большое счастье, когда артист сразу, при первом же знакомстве, постигает всем существом, умом, чувством всю пьесу в целом. В этих

счастливых, но редких случаях лучше всего забыть о всех законах, методах, системах и отдаться целиком во власть своей творческой природы. Однако такие счастливые случаи редки, и потому на них нельзя основывать правила. Точно так же редки случаи, когда артисту удается сразу схватить какую-то одну важную линию, основную часть, важные элементы, из которых складывается или сплетается основа пьесы или роли. Гораздо чаще после первого прочтения пьесы она запечатлевается в душе или уме лишь отдельными моментами, а остальное остается еще неясным, непонятным и чуждым душе артиста. Обрывки впечатлений и клочки чувств, сохранившиеся после первого чтения, связаны лишь с отдельными моментами, разбросанными по всей пьесе, точно оазисы в пустыне или световые пятна в темноте.

Почему одни места сразу оживают в нас, согретые чувством, другие же запечатлеваются только в интеллектуальной памяти? Почему при воспоминании о первых мы испытываем какое-то неясное волнение, приливы радости, нежности, бодрости, любви и проч., при воспоминании же о вторых остаемся безучастными, холодными и наши души молчат?

Это происходит потому, что сразу ожившие места роли родственны нашей природе, знакомы памяти наших чувствований, тогда как вторые, напротив, чужды природе артиста.

Впоследствии, по мере знакомства и сближения с пьесой, воспринятой не целиком, а отдельными моментами, пятнами, последние постепенно разрастаются, ширятся, сцепляются друг с другом и, наконец, заполняют всю роль. Так луч солнца, врываясь в темноту через узкие щели ставен, дает лишь отдельные яркие световые блики, разбросанные по всей комнате. Но по мере открытия ставен блики расползаются, сливаются и заполняют светом всю комнату, вытесняя темноту.

Бывает и так, что пьеса после одного или многократного чтения не воспринимается ни чувством, ни умом. Или бывает и так, что впечатление создается одностороннее, то есть чувство захвачено, а ум задерживает творческий порыв и протестует, или, наоборот, -- ум принимает, а чувство отвергает, и т. д.

Далеко не всегда знакомство с пьесой ограничивается одним чтением. Нередко оно совершается в несколько приемов. Бывают пьесы, духовная суть которых скрыта так глубоко, что до нее приходится докапываться. Их сущность и мысли так сложны, что их приходится расшифровывать. Их структура, остов так запутаны или неуловимы, что они познаются не сразу, а по частям, при анатомии пьесы, при изучении каждой ее части в отдельности. К таким пьесам подходишь, как к ребусу, и они кажутся скучными, пока их не разгадаешь. Такие пьесы приходится перечитывать не один, а несколько раз[4]. При каждом повторном чтении надо ру-

ководствоваться тем, что уже было сказано про первое чтение. Ввиду сложности подобных пьес надо еще более заботиться о том, чтоб избегать ложных шагов, могущих затруднить и без того трудную задачу по изучению таких произведений.

Однако первые впечатления могут быть и неправильными, ошибочными. Тогда они с такой же силой вредят творчеству, с какой правильные впечатления ему помогают. В самом деле, если первые впечатления правильны, они являются важным залогом успеха, прекрасным началом для дальнейшей творческой работы. Если же, наоборот, первые впечатления неправильны, то вред для дальнейшей работы будет велик, и чем сильнее сами неправильные впечатления, тем больше и самый вред.

Все эти условия еще более подчеркивают значение момента первого знакомства с ролью и доказывают, что этот важный момент заслуживает несравненно большего внимания, чем то, которое ему обыкновенно уделяют.

К сожалению, далеко не все артисты понимают значение первых впечатлений. Многие недостаточно серьезно относятся к моменту первого знакомства с пьесой. Они подходят к этому важному этапу очень легкомысленно, не считая его даже началом творческого процесса. Многие ли из нас готовятся к первому чтению пьесы? В большинстве случаев она прочитывается наспех, где и как попало, в вагоне, на извозчике, в антрактах спектакля, и не столько для знакомства с нею, сколько для того, чтоб облюбовать себе выигрышную роль. Естественно, что при таких условиях пропадает один из важных моментов творчества, то есть первое знакомство с пьесой. Эта потеря -- безвозвратна, так как второе и последующие чтения уже лишены элементов неожиданности, необходимых для творческой интуиции. Нельзя исправить испорченное впечатление, как нельзя вернуть потерянную девственность.

Как же быть во всех тех случаях, когда пьеса при первом чтении никак не воспринята или воспринята частично, или неправильно, ложно?

Во всех этих случаях артисту предстоит очень сложная психологическая творческая работа, которая выяснится при описании последующих процессов.

## 2. АНАЛИЗ

Второй момент большого подготовительного периода познавания я буду называть п_р_о_ц_е_с_с_о_м а_н_а_л_и_з_а. Анализ -- продолжение знакомства с ролью.

Анализ -- то же познавание. Это познавание целого через изучение его отдельных частей. Подобно реставратору, анализ угадывает все произведение поэта по отдельным оживающим частям пьесы и роли.

Под словом "анализ" обыкновенно подразумевается рассудочный процесс. Им пользуются для литературных, философских, исторических и других исследований. Но в искусстве рассудочный анализ, взятый сам по себе и для себя, вреден, так как он нередко благодаря своей интеллектуальности, математичности, сухости не окрыляет, а, напротив, охлаждает порыв артистического увлечения и творческого восторга.

Роль ума в нашем искусстве только вспомогательная, служебная.

Артисту нужен совсем иной анализ, чем ученому или критику. Если результатом научного анализа является м_ы_с_л_ь, то результатом артистического анализа должно явиться о_щ_у_щ_е_н_и_е. В искусстве творит чувство, а не ум; ему принадлежит главная роль и инициатива в творчестве[5]. То же и в процессе анализа.

Анализ -- познавание, но н_а н_а_ш_е_м я_з_ы_к_е п_о_з_н_а_т_ь -- о_з_н_а_ч_а_е_т п_о_ч_у_в_с_т_в_о_в_а_т_ь. Артистический анализ прежде всего анализ чувства, производимый самим чувством.

Роль чувственного познавания, или анализа, тем более важна в творческом процессе, что только с его помощью можно войти в область бессознания, которая, как известно, составляет девять десятых всей жизни человека или роли, да притом наиболее важную ее часть. Таким образом, на долю ума остается лишь одна десятая часть жизни человека или роли, а девять десятых, наиболее важная часть жизни роли, познаются артистом через творческую интуицию, артистический инстинкт, сверхсознательное чутье[6].

Наше творчество и большая часть познавательного анализа интуитивны. Свежие, девственные впечатления после первого чтения более других непосредственны, интуитивны. Само собой понятно, что ими следует воспользоваться в первую очередь для целей анализа.

Творческие цели познавательного анализа заключаются:

1. В изучении произведения поэта.

2. В искании духовного и иного материала для творчества, заключенного в самой пьесе и роли.

3. В искании такого же материала, заключенного в самом артисте (самоанализ)[7].

Материал, о котором идет речь, составляется из живых личных, жизненных воспоминаний всех пяти чувств, хранящихся в аффективной памяти самого артиста, из приобретенных им знаний, хранящихся в интеллектуальной памяти, из опыта, приобретенного в жизни, и проч. Нужно ли повторять, что все эти воспоминания должны быть непременно аналогичны с чувствами пьесы и роли?

4. В подготовлении в своей душе почвы для зарождения творческого чувства как сознательного, так и, главным образом, бессознательного.

5. В искании творческих возбудителей, дающих все новые вспышки творческого увлечения и создающих все новые и новые частицы жизни человеческого духа в тех местах пьесы, которые не ожили сразу при первом знакомстве с нею.

А. С. Пушкин требует от творца "истины страстей, правдоподобия чувствований в предлагаемых обстоятельствах"[8]. Так вот, цель анализа и заключается в том, чтоб подробно изучить и заготовить п_р_е_д_л_а_г_а_е_м_ы_е о_б_с_т_о_я_т_е_л_ь_с_т_в_а п_ь_е_с_ы и р_о_л_и для того, чтоб через них инстинктивно почувствовать в последующем периоде творчества и_с_т_и_н_у с_т_р_а_с_т_е_й и_л_и п_р_а_в_д_о_п_о_д_о_б_и_е ч_у_в_с_т_в_о_в_а_н_и_й.

Как и с чего начать познавательный анализ?

Воспользуемся одной десятой долей, отведенной в искусстве, как и в жизни, уму, для того, чтоб с его помощью вызвать сверхсознательную работу чувства, а после того как чувство выскажется, постараемся понять его стремления и незаметно для него направлять их по верному творческому пути. Другими словами, пусть бессознательно-интуитивное творчество зарождается с помощью сознательной подготовительной работы.

Б_е_с_с_о_з_н_а_т_е_л_ь_н_о_е ч_е_р_е_з с_о_з_н_а_т_е_л_ь_н_о_е -- вот девиз нашего искусства и его техники[9].

Как же воспользуется ум одной десятой долей, отведенной ему в творчестве? Ум рассуждает так: первый друг и лучший возбудитель интуитивного творческого чувства -- а_р_т_и_с_т_и_ч_е_с_к_и_й в_о_с_т_о_р_г и у_в_л_е_ч_е_н_и_е. Пусть они и будут первыми средствами познавательного анализа. Не следует забывать при этом, что артистический восторг бывает особенно экспансивен при первом знакомстве с пьесой. Артистический восторг и увлечение сверхсознательно постигают то, что недоступно зрению, слуху, сознанию и самому утонченному пониманию искусства.

Анализ через артистический восторг и увлечение -- лучшее средство искания в пьесе и себе самом т_в_о_р_ч_е_с_к_и_х в_о_з_б_у_д_и_т_е_л_е_й, которые в свою очередь вызывают артистическое творчество.

Увлекаясь -- познаешь, познавая -- сильнее увлекаешься; одно вызывает и поддерживает другое. Анализ необходим для познавания, познавание необходимо для поисков возбудителей артистического увлечения, увлечение необходимо для зарождения интуиции, а интуиция необходима для возбуждения творческого процесса. В конечном итоге анализ, необходим для творчества. Итак, в первую очередь следует воспользо-

ваться для возбуждения чувственного анализа артистическим восторгом, благо он сам собой создался при первом знакомстве с ролью.

Для этого надо дать возможность творческому восторгу проявиться в полной мере и при этом постараться зафиксировать его. Пусть артист после первого знакомства с ролью вдоволь насладится и оценит все те места пьесы и роли, которые являются возбудителями его увлечения и сами собой бросаются ему в глаза или откликаются в сердце при первом же знакомстве с пьесой.

В талантливом произведении найдется много таких мест для увлечения артиста. Он может увлечься и красотой формы, и стилем письма, и словесной формой, и звучностью стиха, и внутренним образом, и внешним обликом, и глубиной чувства, и мыслью, и внешней фабулой, и проч. Природа артиста экспансивна, чутка и отзывчива на все художественно-красивое, возвышенное, волнующее, интересное, веселое, смешное, страшное, трагическое и проч. Артист сразу увлекается всеми блестками таланта, разбросанными писателем как по поверхности, так и в глубине пьесы. Все эти места обладают свойствами взрывчатых веществ при вспышках артистического увлечения. Пусть же артисты перечитывают пьесу целиком или по частям, пусть вспоминают полюбившиеся им места пьесы, пусть ищут все новые и новые перлы и красоты в произведении поэта, пусть мечтают о своих и чужих ролях или постановке. Однако пусть при всей этой работе и упоении восторгом артист не забывает, по возможности, оберегать свою творческую независимость и свободу от всякого постороннего насилия, которое может создать предвзятость.

Каждому из зарождающихся порывов творческого увлечения надо дать полный простор и исчерпать его до дна. Другими словами, надо целиком использовать творческую интуицию как познавательное средство.

Так обстоит дело в тех местах пьесы и роли, которые ожили сами собой при первом чтении пьесы.

Однако как же быть с той частью произведения, в которой не произошло чуда мгновенного зарождения интуитивного проникновения и вспышек артистического увлечения?

Все неожившие места пьесы и роли следует проанализировать для того, чтоб и в них найти взрывчатый материал, зажигающий вспышки творческого увлечения и артистического восторга, которые одни способны вызывать живое чувство и оживить жизнь человеческого духа.

Таким образом, после того как первый порыв творческой интуиции, естественно создавшийся, будет до конца исчерпан артистом, надо приступать к анализу тех мест пьесы, которые не ожили сами собой, сразу, при первом чтении роли.

Для этого надо прежде всего искать в новом произведении не его недостатки, как это обыкновенно любят делать русские артисты, а его художественные достоинства, которые одни способны стать возбудителями творческого увлечения и артистического восторга. Пусть артист прежде всего позаботится о том, чтобы научиться видеть и понимать красивое. Это нелегко и мало привычно нашим соотечественникам, стремящимся прежде всего находить плохое, недостатки. Видеть и критиковать плохое легче, чем понимать прекрасное. Поэтому надо взять за правило: раз что пьеса принята к постановке, не говорить о ней ничего, кроме хорошего[10].

С чего же начать и как выполнить трудную работу по анализу и оживлению неоживших мест роли?

Раз что чувство молчит, ничего не остается более, как обратиться к ближайшему помощнику и советчику его, то есть к уму. Пусть он выполнит свою служебную, вспомогательную роль. Пусть он, подобно разведчику, исследует пьесу во всех направлениях; пусть он, подобно авангарду, прокладывает новые пути для главных творческих сил, то есть для интуиции и для чувства. В свою очередь, пусть чувство ищет новые возбудители для своего увлечения, пусть возбуждает интуицию, которая постигает все новые и новые куски живой жизни человеческого духа роли и пьесы, не поддающиеся сознанию.

Чем подробнее, разностороннее и глубже анализ ума, тем больше надежд и шансов найти возбудителей для творческого увлечения чувства и духовного материала для бессознательного творчества.

Когда ищешь утерянную вещь, то перерываешь все и чаще всего находишь ее там, где меньше всего ожидаешь. То же и в творчестве. Разведку ума следует направить во все стороны. Надо искать творческих возбудителей повсюду, предоставляя чувству и его творческой интуиции выбирать то, что наиболее пригодно для их созидательной работы.

В процессе анализа поиски совершаются, так сказать, в длину, в ширину и в глубину всей пьесы и роли, по ее отдельным частям, по ее составным пластам, наслоениям, плоскостям, начиная с внешних, более наглядных, и кончая внутренними, самыми глубокими душевными плоскостями. Для этого надо как бы анатомировать роль и пьесу.

Надо прозондировать ее вглубь, по слоям, докопаться до душевной сущности, расчленить по частям, рассмотреть каждую из них в отдельности, распахать те части, которые не вспаханы анализом, найти возбудителей творческого увлечения, забросить их в душу артиста, точно зерна в землю. В этом заключается дальнейшая задача анализа.

У пьесы и у роли много плоскостей, в которых протекает их жизнь[11].

1. Прежде всего в_н_е_ш_н_я_я п_л_о_с_к_о_с_т_ь ф_а_к_т_о_в, с_о_б_ы_т_и_й, ф_а_б_у_л_ы, ф_а_к_т_у_р_ы п_ь_е_с_ы.

2. С нею соприкасается другая -- п_л_о_с_к_о_с_т_ь б_ы_т_а. В ней свои отдельные наслоения: а) с_о_с_л_о_в_н_о_е, б) н_а_ц_и_о_н_а_л_ь_н_о_е, в) и_с_т_о_р_и_ч_е_с_к_о_е и проч.

3. Есть плоскость л_и_т_е_р_а_т_у_р_н_а_я с ее: а) и_д_е_й_н_о_й, б) с_т_и_л_и_с_т_и_ч_е_с_к_о_й и другими линиями. В свою очередь каждая из этих линий таит в себе разные оттенки: а) ф_и_л_о_с_о_ф_с_к_и_й, б) э_т_и_ч_е_с_к_и_й, в) р_е_л_и_г_и_о_з_н_ы_й, г) м_и_с_т_и_ч_е_с_к_и_й, д) с_о_ц_и_а_л_ь_н_ы_й.

4. Есть плоскость э_с_т_е_т_и_ч_е_с_к_а_я с ее: а) т_е_а_т_р_а_л_ь_н_ы_м (с_ц_е_н_и_ч_е_с_к_и_м), б) п_о_с_т_а_н_о_в_о_ч_н_ы_м, в) д_р_а_м_а_т_у_р_г_и_ч_е_с_к_и_м, г) х_у_д_о_ж_е_с_т_в_е_н_н_о-ж_и_в_о_п_и_с_н_ы_м, д) п_л_а_с_т_и_ч_е_с_к_и_м, е) м_у_з_ы_к_а_л_ь_н_ы_м и прочими наслоениями.

5. Есть плоскость душевная, п_с_и_х_о_л_о_г_и_ч_е_с_к_а_я, с ее: а) т_в_о_р_ч_е_с_к_и_м_и х_о_т_е_н_и_я_м_и, с_т_р_е_м_л_е_н_и_я_м_и в_н_у_т_р_е_н_н_и_м д_е_й_с_т_в_и_е_м, б) л_о_г_и_к_о_й и п_о_с_л_е_д_о_в_а_т_е_л_ь_н_о_с_т_ь_ю ч_у_в_с_т_в_а, в) в_н_у_т_р_е_н_н_е_й х_а_р_а_к_т_е_р_н_о_с_т_ь_ю, г) э_л_е_м_е_н_т_а_м_и д_у_ш_и и е_е с_к_л_а_д_о_м, д) п_р_и_р_о_д_о_й в_н_у_т_р_е_н_н_е_г_о о_б_р_а_з_а и проч.

6. Есть плоскость ф_и_з_и_ч_е_с_к_а_я с ее: а) о_с_н_о_в_н_ы_м_и з_а_к_о_н_а_м_и т_е_л_е_с_н_о_й п_р_и_р_о_д_ы, б) ф_и_з_и_ч_е_с_к_и_м_и з_а_д_а_ч_а_м_и и д_е_й_с_т_в_и_я_м_и, в) в_н_е_ш_н_е_й х_а_р_а_к_т_е_р_н_о_с_т_ь_ю, т_о е_с_т_ь т_и_п_и_ч_н_о_й в_н_е_ш_н_о_с_т_ь_ю, г_р_и_м_о_м, м_а_н_е_р_а_м_и, п_р_и_в_ы_ч_к_а_м_и, г_о_в_о_р_о_м, к_о_с_т_ю_м_о_м и п_р_о_ч_и_м_и з_а_к_о_н_а_м_и т_е_л_а, ж_е_с_т_а, п_о_х_о_д_к_и.

7. Есть плоскость л_и_ч_н_ы_х т_в_о_р_ч_е_с_к_и_х о_щ_у_щ_е_н_и_й самого артиста, то есть: а) е_г_о с_а_м_о_ч_у_в_с_т_в_и_е в роли...[12].

Не все из этих плоскостей имеют одинаковое значение. Одни из них являются основными при создании жизни и души роли, другие -- лишь служебными, характеризующими и дополняющими жизнь духа и тела создаваемого образа.

Не все из этих плоскостей доступны на первых порах чувству. Многие из них приходится исследовать по частям. Все эти плоскости сливаются в нашем творческом представлении и ощущении, и тогда они дают нам не только внешнюю форму, но и внутренний, духовный образ роли и

всей пьесы. Он содержит в себе не только доступное, но и не доступное для нашего сознания.

Таким образом, сознательные плоскости пьесы и роли, точно пласты и наслоения земли, песка, глины, камня и проч., образуют земную кору и опускаются все глубже и глубже. И чем дальше они уходят в душу, тем более они становятся бессознательными. А там, в самой глубине души, точно в центре земного шара, где бушует расплавленная лава и огонь, кипят невидимые человеческие инстинкты, страсти и проч. Там -- область сверхсознания[13], там -- жизнь дающий центр, там -- сокровенное "я" артиста-человека, там -- тайники вдохновения. Их не сознаешь, а только чувствуешь всем своим существом.

Таким образом, линия познавательного анализа направляется от внешней формы произведения, переданной в словесном тексте писателя, доступной нашему сознанию, к внутренней, духовной его сущности, в большей части доступной лишь бессознанию, переданной писателем и невидимо заложенной им в его произведении, то есть от периферии -- к центру, от внешней, словесной формы пьесы -- к ее духовной сущности. При этом познаются (чувствуются) предлагаемые поэтом обстоятельства для того, чтоб после почувствовать (познать) среди оживших обстоятельств истину страстей или по крайней мере правдоподобие чувствований. От вымышленных чужих обстоятельств -- к собственному живому подлинному чувству.

Я начинаю анализ с внешних обстоятельств и прежде всего обращаюсь к словесному тексту пьесы, чтоб выбрать из него сначала внешние, а потом и внутренние обстоятельства, которые предлагает сам поэт. При предстоящем анализе роли, а следовательно, и при выписке фактов из текста меня интересует теперь не самое чувство, которое неуловимо и трудно поддается определению, а лишь те внешние предлагаемые поэтом обстоятельства, которые могут естественно породить самое Чувство.

Из числа внешних обстоятельств жизни пьесы и роли наиболее доступной для исследования и познавания является плоскость фактов. С них-то и следует начинать анализ и выписки из текста.

Поэту, создавшему все мельчайшие обстоятельства жизни пьесы, важен каждый факт. Он входит необходимым звеном в бесконечную цепь жизни пьесы. Но мы далеко не всегда постигаем многие из этих фактов сразу. Те факты, сущность которых постигнута нами сразу, интуитивно, врезаются в нашу память. Другие же факты, не почувствованные сразу, не вскрытые и не оправданные чувством, их породившим, остаются незамеченными, неоцененными, забытыми или висят в воздухе, каждый порознь, загромождая собой пьесу.

Я помню, например, свои юношеские впечатления после первого знакомства с "Горе от ума". Одни из наиболее важных моментов и фактов пьесы врезались мне сразу неизгладимо в душу. Особенно четко запечатлелись во мне при первом знакомстве с "Горе от ума" изгнание Чацкого и его финальный монолог, который я даже поспешил вызубрить наизусть. Другие же моменты и факты точно повисли в воздухе и казались мне лишними, скучными, затягивающими развитие пьесы, и мне стоило большого труда, чтоб заставить себя читать эти места пьесы и связать их с нею.

Среди таких мест было самое начало комедии. Оно казалось мне непонятным. Например, мне трудно было ориентироваться во времени и месте действия. Мне трудно было связать и оправдать некоторые отдельные факты. Взять хотя бы любовное свидание и дуэт Софьи с Молчалиным в какой-то непонятной для меня тогда комнате -- парадной гостиной, очутившейся рядом с самой жилой и интимной частью дома, то есть с комнатой молодой девушки. Как известно, анфилада парадных комнат в старых домах находится в одной половине, а жилые -- в противоположной его части, вдали. Там размещались детские, спальные и проч. Там должна была быть и девичья комната Софьи.

Непонятным и неоправданным казались мне при первом знакомстве и дуэт рано утром на рассвете, и повод прихода Фамусова, и то, что он музыку принял за бой часов, и наоборот, бой часов за музыку, и его неожиданное ухаживание за Лизой, и вся экспозиция пьесы. Все это казалось мне на первых порах искусственным, театральным. Я путался в фактах и не находил в них живой жизни, правды. Все это мешало мне воспринять и усвоить первые впечатления от пьесы.

То же, или почти то же, повторяется в той или другой мере при всяком знакомстве с новым произведением.

Как же быть в таких случаях? Как разобраться во внешней жизни фактов? Вл. И. Немирович-Данченко предлагает очень простой и остроумный прием для этого. В самом начале познавательного анализа этот прием помогает не только находить самые факты, разбираться и ориентироваться в них, но и внимательно приглядеться к ним, вникать в их внутреннюю сущность, в их взаимную связь и зависимость. Этот прием заключается в том, чтоб рассказать содержание пьесы.

Однако нелегко это сделать так, чтоб все факты выстроились в ряд, в порядке, точно на смотру, каждый на своем месте, в логической последовательности. Трудно добиться того, чтоб сразу раскрылась не только вся общая картина, все предлагаемые поэтом обстоятельства, но и внутренняя жизнь человеческого духа изображаемых лиц. На первых порах после знакомства с пьесой ее содержание рассказывается не лучше, чем это делается в либретто пьес и опер, помещаемых в афишах.

Такой пересказ содержания, конечно, не приносит желаемых результатов. Нужды нет. Пусть артист учится лучше, обстоятельнее рассказывать пьесу. Это заставит его вникать в цепь фактов и их внутреннюю связь. Пусть артист после знакомства с пьесой установит только по памяти наличность фактов, их последовательность и, хотя бы только внешнюю, физическую связь. Если записать таким образом все факты пьесы, получится своего рода их опись, протокол одного дня из жизни фамусовского дома. Это настоящее пьесы, жизнь ее фактов.

Попробую проделать эту работу для примера. Беру наиболее популярную для нас, русских, пьесу.

Допустим, что мы анализируем пьесу Грибоедова "Горе от ума" и делаем из нее выписки фактов. Вот они:

1. Ночное свидание Софьи с Молчалиным затянулось до рассвета.
2. Рассвет, раннее утро. Играют дуэт на флейте с фортепиано в соседней комнате.
3. Лиза спит. Она должна караулить.
4. Лиза просыпается, видит рассвет, просит расходиться любовников. Торопит.
5. Лиза переводит часы, чтоб испугать их и обратить внимание на опасность.
6. На бой часов входит Фамусов.
7. Видит Лизу одну и пристает к ней.
8. Лиза хитро от него отделывается и заставляет Фамусова уйти.
9. На шум входит Софья. Она видит рассвет и удивляется тому, как скоро прошла ночь любви.
10. Они не успевают разойтись, как их настигает Фамусов.
11. Удивление, расспросы, скандал.
12. Софья ловко выходит из затруднения и опасности.
13. Отец отпускает ее и уходит с Молчалиным, чтоб подписывать бумаги.
14. Лиза упрекает Софью, а Софья удручена прозой утра после поэзии ночного свидания.
15. Лиза пытается напомнить о Чацком, который, повиди-мому, влюблен в Софью.
16. Это сердит Софью и еще больше заставляет ее мечтать о Молчалине.
17. Неожиданный приезд Чацкого, его восторг, встреча. Смущение Софьи, поцелуй. Недоумение Чацкого, упрек в холодности. Воспоминания. Остроумная дружеская болтовня Чацкого. Признание в любви. Колкости Софьи.
18. Вход Фамусова. Удивление. Встреча его с Чацким.
19. Уход Софьи. Ее хитрый намек ради отвода глаз отцу.

20. Расспросы Фамусова. Его подозрения относительно намерений Чацкого по отношению к Софье.

21. Восторг Чацкого Софьей и его неожиданный уход.

22. Недоумение и подозрение отца.

Вот перечень голых фактов первого акта. Если по этому же образцу выписать факты следующих актов, получится протокол внешней жизни фамусовского дома в описываемый день.

Все эти факты создают н_а_с_т_о_я_щ_е_е п_ь_е_с_ы.

Однако нет настоящего без прошлого. Настоящее естественно вытекает из прошлого. Прошлое -- это корни, из которых выросло настоящее. Чтоб правильно судить о настоящем, недостаточно изучать только его, вне его зависимости от прошлого.

Попробуйте представить себе ваше собственное настоящее без прошлого, и вы увидите, как оно сразу поблекнет, точно отрезанное от корней растение.

Артист должен постоянно чувствовать у себя за спиной п_р_о_ш_л_о_е р_о_л_и, точно шлейф, тянущийся за ним. Прошлое пьесы и роли надо искать прежде всего в самом произведении "Горе от ума".

И в плоскости жизни фактов есть прошлое, которое надо также познать (почувствовать)...[14].

Нет настоящего без прошлого, но нет его и без п_е_р_с_п_е_к_т_и_в_ы н_а б_у_д_у_щ_е_е, без мечты о нем, без догадок и намеков на грядущее.

Настоящее, лишенное прошлого и будущего, -- середина без начала и конца, одна глава из книги, случайно вырванная и прочитанная. Прошлое и мечты о будущем обосновывают настоящее. Артист должен постоянно иметь перед собой мечту о будущем, волнующую его, и в то же время -- аналогичную, родственную с мечтой изображаемого, лица. Эта мечта о будущем должна манить артиста к себе; она должна руководить всеми его действиями на сцене. Надо выбрать из пьесы все намеки, все мечты о будущем.

И в плоскости жизни фактов есть мечта о будущем, о событиях, которых ждешь, которых хочешь, которые создаешь. Одни ждут женитьбы, другие -- смерти, третьи -- отъезда, четвертые -- приезда и проч.[15].

Непосредственная связь настоящего роли с ее прошлым и будущим сгущает внутреннюю сущность жизни духа изображаемого лица и дает обоснование настоящему. Опираясь на прошлое и будущее роли, артист сильнее оценивает ее настоящее.

Таким образом, прошлое и будущее роли нужно для большего насыщения настоящего.

Настоящее -- переход от прошлого к будущему. Факты пьесы, не поддержанные прошлым и будущим, остаются бесцельно висеть в воздухе.

Нередко самые факты порождаются укладом, устоями жизни, бытом, и потому от внешних фактов нетрудно проникнуть глубже в п_л_о_с_к_о_с_т_ь б_ы_т_а. При этом обстоятельства, из которых создан самый быт, следует искать не только в самом тексте пьесы "Горе от ума", то есть у самого Грибоедова, но и у его комментаторов, и в беллетристике, и в исторических исследованиях 20-х годов прошлого столетия и проч. ... [16].

Б_ы_т_о_в_а_я п_л_о_с_к_о_с_т_ь п_ь_е_с_ы. Выписки из пьесы:

1. Свидание Молчалина и Софьи. Что это за явление? Откуда? Влияние французского воспитания и романа?

Сентиментализм, томность, нежность и чистота девушки и вместе с тем ее безнравственность.

2. Лиза караулит Софью. Понять опасность, которая ей грозит. Понять преданность Лизы. Ведь ее могут сослать в Сибирь или отправить на скотный двор.

3. Ухаживание старика Фамусова за Лизой и вместе с тем игра его в монашеское поведение. Образец фарисейства того времени.

4. Боязнь Фамусова всякого mêsalliance {неравный брак *(франц.)*.}, так как есть княгиня Марья Алексевна.

5. Значение Марьи Алексевны -- старшей в роде. Страх перед ее осуждением. Можно потерять доброе имя, престиж и даже место. Боязнь отца Елизаветы Михайловны. Смерть Елизаветы Михайловны[17].

6. Преданность Лизы Софье. Ее сватовство Чацкого. Ее засмеют, если состоится свадьба с Молчалиным.

7. Приезд Чацкого из-за границы. Что значит приехать в то время из-за границы на перекладных?.. [18].

Однако не надо забывать, что быт нужен постольку, поскольку он выясняет и вскрывает жизнь человеческого духа и истину страстей. Ведь жизнь духа имеет влияние на быт, а быт -- на жизнь духа.

Таким образом, при изучении быта надо понять не только ч_т_о, но и к_а_к чувствовали люди, п_о_ч_е_м_у они жили так, а не иначе.

Проникая далее в более глубокие области жизни пьесы, попадаешь в л_и_т_е_р_а_т_у_р_н_у_ю п_л_о_с_к_о_с_т_ь. Конечно, она оценивается не сразу, а *по* мере изучения пьесы. На первых порах можно в общих чертах оценить ее форму, стиль письма, слог, стих.

Можно анатомировать пьесу на ее составные части для того, чтоб понять ее скелет, ее структуру, любоваться гармонией и соотношением частей, стройностью, постепенностью, последовательностью ее развития, сценичностью ее действия, характерностью, выразительностью, красочностью, интересно взятой концепцией, изобретательностью автора в

смысле экспозиции, сплетения, подбора фактов, развития действия, меткой характеристики действующих лиц, их прошлого, намеков на будущее.

Можно оценивать находчивость поэта при создании поводов, причин, вызывающих те или другие действия, вскрывающие внутреннюю суть и жизнь человеческого духа. Можно сопоставлять и оценивать соответствие внешней формы с внутренней сутью.

Можно изучать идею пьесы вначале лишь в общих чертах, а затем постепенно углубляясь в ее суть.

Наконец, можно собрать материал в области социальной, этической, религиозной и философской сути пьесы.

Например: кто такой Фамусов? Не аристократ. Его жена -- аристократка. После двенадцатого года все аристократы уехали в Париж. Другие жили в Петербурге, а в Москве -- помещичье дворянство. Фамусов -- бюрократ[19].

Все эти сведения можно выбрать как из самого произведения Грибоедова, так и из многочисленных комментариев и критик о пьесе.

Легче всего начать с внешнего, понять план внешней структуры пьесы (акты, сцены, картины, отдельные мелкие составные части), наконец, всю внешнюю ткань, канву пьесы.

Понять линию развития внешнего сценического действия пьесы. Рассмотреть, как складываются и развиваются отдельные части.

Понять идею, главную мысль пьесы (пока рассудочным путем). Оценить, как проведены и отражены в пьесе только что изученные бытовые, национальные, исторические, этические, религиозные линии жизни 20-х годов. Оценить поводы, причины, вызывающие то или иное действие. Оценить форму воплощения мысли, идеи, быта, этики.

Л_и_т_е_р_а_т_у_р_н_ы_й а_н_а_л_и_з[20]. Стилистическая линия: оценить красоту грибоедовского языка, легкость стиха, колкость рифмы, меткость слов, изобретательность. Например: к тому б -- Скалозуб.

Или:

...что ты
Так рано поднялась! а? для какой заботы?

Или:

Ждем князя Петра Ильича...
...Где Скалозуб, Сергей Сергеич? а?

Оценить общий стиль. Постепенно добираться логическим или иным путем до основной идеи (сверхзадачи) и сквозного действия, которым

проведена в жизнь эта идея. Что побудило поэта взяться за перо (исходная точка творчества)?

Опускаясь еще глубже, попадаешь в п_л_о_с_к_о_с_т_ь э_с_т_е_т_и_ч_е_с_к_у_ю, с ее театральным (сценическим), постановочным, художественным, живописным, драматическим, пластическим, музыкальным наслоениями.

Можно изучать все эти плоскости через словесный текст, но лишь в общих чертах. Другими словами, можно вникнуть и выписать то, что говорит поэт о декорациях, об обстановке, о расположении комнат, об архитектуре, об освещении, о группировке, о жесте, действиях, манерах. Далее можно прислушаться к тому, что говорит об этом режиссер и художник, пишущий для пьесы декорации. Можно просмотреть материалы, собранные для постановки. Полезно самому принять участие в собирании этого материала и поездить с режиссером и художником в музеи, в картинные галлереи, в старинные особняки того времени; наконец, самому просмотреть журналы, гравюры и проч. Словом, надо самому изучить пьесу со стороны ее живописности, пластичности, красочности, архитектуры, художественного стиля и проч.[21].

Э_с_т_е_т_и_ч_е_с_к_а_я п_л_о_с_к_о_с_т_ь. Начнем с живописной стороны. Место действия (intêrieur, пейзаж).

План (архитектурная половина) -- самый важный для актерского действия. Какое мне дело до того, что сзади висит декорация Рафаэля. Я ее не вижу. Меня планировка заставляет стоять на авансцене, у суфлерской будки, что самое трудное для актера (Сальвини 7 м., Дузе 4 м.)[22].

Как Симов -- художник-режиссер -- готовил углы для настроения каждой сцены. Все сразу находило свое место. Полюбоваться причудливой линией планировки и стен замка (архитектурная планировка) или типичным для эпохи расположением мебели и вещей intêrieur'a, самими предметами.

Чисто живописная сторона. Плохо, когда палитра сера,, бедна. Нет праздника для глаза. Плохо, когда палитра слишком ярка, слишком много пищи для глаза, которая отвлекает от основного, ради чего написана пьеса и поставлен спектакль. Актеру не побороть впечатления глаз. Особенно если пятна расположены неправильно, не в соответствии с главной сутью пьесы. Например, пятно красного халата Грибунина в постановке Кустодиева. В смысле красок дана необыкновенная сила. Нет возможности отделаться от Грибунина. Мы его прятали за стул, в угол, а он все лезет вперед и заслоняет собой и самого Пазухина и идею пьесы[23]. Вот, если б нужно было ставить революционную пьесу, в которой эмблема ее -- красное знамя -- играла бы главную роль, прием Кустодиева -- прекрасен.

Все выписки, вместе взятые, образуют довольно большой материал. Это уже нечто, чем можно пользоваться при дальнейшей творческой работе.

Теперь наступает новый момент большого периода познавания.

## 3. [СОЗДАНИЕ И] ОЖИВЛЕНИЕ ВНЕШНИХ ОБСТОЯТЕЛЬСТВ

Третий момент большого подготовительного периода я буду называть процессом создания и оживления внешних обстоятельств. Если при втором процессе познавания, то есть при анализе, я лишь устанавливал самую наличность фактов, то теперь, в процессе с_о_з_д_а_н_и_я и о_ж_и_в_л_е_н_и_я в_н_е_ш_н_и_х о_б_с_т_о_я_т_е_л_ь_с_т_в, надо познать ту сущность, которая породила самые факты или скрыта в них.

Материал по внешним обстоятельствам жизни пьесы, добытый рассудочным анализом, довольно велик, но он сух, безжизнен. Пока это только перечень фактов прошлого, настоящего и будущего, выписки текста пьесы, комментарии, словом, п_р_о_т_о_к_о_л п_р_е_д_л_а_г_а_е_м_ы_х о_б_с_т_о_я_т_е_л_ь_с_т_в ж_и_з_н_и п_ь_е_с_ы и р_о_л_и. При таком чисто рассудочном познавании пьесы события и факты лишены подлинного, живого, реального значения. Они остаются мертвым, театральным действием. К ним создается легкомысленное отношение. Театральные факты, события и обстоятельства, естественно, вызывают только театральное к ним отношение, театральное, актерское самочувствие, условность, ложь, а не истину страстей, не правдоподобие чувствований, то есть как раз противное тому, что хочет Пушкин. При таком внешнем отношении к "предлагаемым обстоятельствам" невозможно познать "истину страстей" и "правдоподобие чувствований".

Чтоб сделать добытый сухой материал пригодным для творчества, надо оживить в нем духовную сущность, надо превратить театральные факты и обстоятельства из мертвых, театральных в живые, то есть жизнь дающие; надо изменить к ним отношение -- т_е_а_т_р_а_л_ь_н_о_е на ч_е_л_о_в_е_ч_е_с_к_о_е; надо вдохнуть жизнь в сухой протокол фактов и событий, так как только живое создает живое, то есть подлинную, органическую жизнь человеческого духа. Надо оживить добытый из текста пьесы мертвый материал, чтоб создать из него живые п_р_е_д_л_а_г_а_е_м_ы_е поэтом о_б_с_т_о_я_т_е_л_ь_с_т_в_а.

Оживление добытого разумом сухого материала совершается с помощью одного из самых главных творцов в нашем искусстве, с помощью

а_р_т_и_с_т_и_ч_е_с_к_о_г_о в_о_о_б_р_а_ж_е_н_и_я. С этого нового творческого момента работа переносится из области рассудка в область воображения, в сферу артистической мечты.

Каждый человек живет реальной, подлинной жизнью, но он может также жить жизнью своего воображения. Природа артиста такова, что для него нередко жизнь воображения гораздо приятнее и интереснее, чем реальная, подлинная жизнь. Воображение артиста обладает свойством приближать к себе чужую жизнь, применять ее к себе, находить общие родственные и волнующие свойства и черты. Оно умеет создавать мнимую жизнь по своему вкусу, и потому всегда близкую душе артиста, волнующую его, красивую, полную внутреннего содержания для самого творящего артиста, родственную его природе.

Воображаемая жизнь создается по выбору артиста усилием его собственной воли и творческого напряжения из духовного материала, хранящегося в нем самом и потому близкого и родственного его природе, а не взятого случайно, извне. Воображаемая жизнь создается артистом из фактов и обстоятельств, им самим установленных согласно внутренним желаниям и побуждениям, а не наперекор им, по злому велению судьбы и случая, как это часто бывает в действительной жизни. Все это делает мнимую жизнь гораздо милее для артиста, чем сама подлинная действительность; не удивительно поэтому, что артистическая мечта вызывает искренний, горячий отклик творческого увлечения.

Артист должен любить и уметь мечтать. Это одна из самых важных творческих способностей. Вне воображения не может быть творчества. Только соблазнами воображения или артистической мечты можно вызвать живое творческое стремление, живые артистические порывы из самых глубоких тайников души. Роль, не проведенная через сферу артистического воображения, не может стать соблазнительной. Артист должен уметь мечтать на всякие темы. Он должен уметь создавать в воображении живую жизнь из всякого предлагаемого материала. Артист, подобно ребенку, должен уметь играть со всякой игрушкой и находить в этой игре радость. Раз что такая игрушка -- мечта -- выбрана самим артистом из облюбованных им самим мест пьесы, по его собственному вкусу и чутью, то она, естественно, должна еще больше нравиться ему и увлекать его творческую волю.

Артист вполне свободен при творчестве своей мечты. Лишь бы только он не расходился с поэтом в основном замысле и в теме творчества.

В чем же заключается работа творческого воображения и как протекает процесс артистического мечтания?

Существуют разные виды артистической мечты и жизни воображения. Прежде всего можно видеть в воображении с помощью внутреннего зрения всевозможные зрительные образы, живые существа, человече-

ские лица, их внешность, пейзажи, материальный мир вещей, предметы, обстановку и проч. Далее -- можно слышать внутренним слухом всевозможные звуки, мелодии, голоса, интонации и проч. Можно ощущать всевозможные чувства, подсказанные памятью наших чувствований (аффективной памятью). Можно лелеять, смаковать все эти зрительные, слуховые и другие образы. Можно любоваться ими пассивно, как бы со стороны, не проявляя при этом никаких попыток к активному действию. Словом, можно быть зрителем своей собственной мечты. Этот вид мечтаний, когда артист становится собственным зрителем, я буду называть п_а_с_с_и_в_н_ы_м м_е_ч_т_а_н_и_е_м, в отличие от а_к_т_и_в_н_о_г_о в_и_д_а м_е_ч_т_а_н_и_й, о котором речь впереди.

Существуют артисты зрения и артисты слуха. Первые -- с более чутким внутренним зрением, вторые -- с чутким внутренним слухом. Для первого типа артистов, к которым принадлежу и я, наиболее легкий путь для создания воображаемой жизни -- через зрительные образы. Для второго типа артистов -- через слуховые образы[24].

Я начинаю с пассивного мечтания. Для этого выбираю наиболее легкий для меня способ возбуждения пассивной мечты, то есть зрительный путь. Я пытаюсь увидеть внутренним взором дом Павла Афанасьевича Фамусова, то есть то место, где происходит действие пьесы.

Собранный мною при процессе анализа материал по архитектуре и обстановке 20-х годов мне очень пригодится теперь.

Каждый артист, у которого есть наблюдательность и память на воспринимаемые впечатления (беда, если артист лишен ее!), каждый артист, который много видел, изучал, читал, путешествовал (беда, если артист этого не делал!), может по-своему представить себе в своем воображении хотя бы, например, дом и обстановку 20-х годов, когда жил Фамусов.

Мы, русские, тем более москвичи, знаем такие дома если не в целом, то по их частям, то есть по отдельным разрозненным остаткам эпохи, уцелевшим от наших предков.

В одном из особняков Москвы мы видели, допустим, типичную для эпохи переднюю с парадной лестницей. В другом особняке мы запомнили форму колонн. В третьем -- зарисовали забавную китайскую этажерку. Там же врезалась в память какая-то гравюра, изображающая intêrieur 20-х годов; вспомнилось где-то и когда-то виденное кресло, в котором, казалось, сиживал Павел Афанасьевич Фамусов. Многие из нас хранят у себя какое-нибудь старое рукоделие, шитое бисером и шелками. Любуясь им, вспоминаешь Софью и думаешь: уж не она ли шила это шитье где-нибудь там, в глуши, в Саратове, где ей пришлось "горе горевать, за пяльцами сидеть, за святцами зевать".

Скопленные во время анализа и в разное время, в разных местах воспоминания живой, подлинной или созданной в воображении жизни точно сбегаются теперь на мой зов и расстанавливаются по своим местам, реставрируя в воображении старину барского дома 20-х годов.

После нескольких сеансов такой работы можно уже мысленно выстроить целый дом, а выстроив, можно его осматривать, любоваться его архитектурой, изучать расположение его комнат. При этом воображаемые предметы становятся по своим местам и постепенно делаются все более близкими, знакомыми, все более и более сливаются с какой-то иной, внутренней жизнью дома, которая бессознательно в нем зарождается. Если же что-нибудь в создаваемой жизни покажется не так или наскучит, можно мгновенно и заново построить новый дом, или переделать старый, или просто отремонтировать его... Жизнь воображения тем и хороша, что в ней не существует ни препятствий, ни задержек, ни невозможного... Все, что нравится, -- доступно, все, чего хочется, -- выполняется мгновенно.

Ежедневно по нескольку раз любуясь со стороны, как посторонний зритель, домом Фамусова, артист изучает его во всех мельчайших подробностях. Привычка, которая является нашей второй натурой, доделывает остальное. Она имеет очень большое значение в творчестве при закреплении (фиксаже) создаваемой в воображении жизни. Так мысленно создается дом Фамусова.

Однако вид нежилого дома скучен: хочется людей... Воображение пытается создать д их. Прежде всего сама обстановка постепенно рождает людей. Мир вещей нередко отражает самую душу тех, кто создал этот мир, то есть обитателей дома.

Правда, первое время воображение показывает не их самих, не их внешность, а лишь их костюмы, прически. Видишь внутренным взором, как двигаются и живут эти костюмы без лица. Вместо него пока воображение дает одно расплывчатое лицевое пятно без определенных очертаний. Только почему-то один из буфетчиков оживает в воображении с чрезвычайной четкостью. Видишь ясно внутренним взором его лицо, глаза, манеры. Уж не Петрушка ли это? Ба!!! Да это тот жизнерадостный матрос, с которым мне пришлось когда-то плыть из Новороссийска...

Как он попал сюда, в дом Фамусова? Удивительно! Но такие ли еще чудеса встречаются в жизни артистического воображения? Другие, еще не выявившиеся существа, которых видишь вместе с Петрушкой, лишены личности, индивидуальных особенностей и свойств. В них отражается лишь в общих чертах их общественное положение, их жизненное амплуа: отца, матери, хозяйки, дочери, сына, гувернантки, дворецкого, лакея, челяди и проч. Тем не менее эти тени людей дополняют картину

дома, помогают создать общее настроение, атмосферу всего дома, являясь пока лишь аксессуарами во всей общей картине.

Чтобы подробнее рассмотреть жизнь дома, можно приотворить дверь той или другой комнаты и проникнуть в одну из половин дома, хотя бы, например, в столовую и прилегающие к ней службы: в коридор, в буфет, в кухню, на лестницу и проч. Жизнь этой половины дома в обеденное время напоминает растревоженный муравейник. Видишь, как босые девки, сняв обувь, чтобы не замарать барского пола, шныряют по всем направлениям с блюдами и посудой. Видишь оживший костюм буфетчика без лица, важно принимающего от буфетного мужика кушанья, пробующего их со всеми приемами гастронома, прежде чем подавать блюда господам. Видишь ожившие костюмы лакеев и кухонных мужиков, шмыгающих по коридору, по-лестнице. Кое-кто из них обнимает ради любовной шутки встречающихся по пути девок. А после обеда все затихает, и видишь, как все ходят на цыпочках, так как барин спит, да так, что его богатырский храп раздается по всему коридору.

Потом видишь, как приезжают ожившие костюмы гостей, бедных родственников и крестников. Их ведут на поклон в кабинет Фамусова, чтоб целовать ручку самому благодетелю-крестному. Дети читают специально выученные для сего случая стихотворения, а благодетель-крестный раздает им сласти и подарки. Потом все снова собираются к чаю в угловую или зелененькую комнату. А после, когда все разъехались каждый по своим домам и дом снова затих, видишь, как ожившие костюмы ламповщиков разносят по всем комнатам на больших подносах карселевые лампы; слышишь, как их с треском заводят ключами, как приносят лестницу, влезают на нее и расставляют масляные лампы по люстрам и столам.

Потом, когда стемнеет, видишь в конце длинной анфилады комнат светящуюся точку, которая перелетает с места на место, точно блуждающий огонек. Это зажигают лампы. Тусклые огоньки карселей загораются там и сям по всем комнатам, и создается приятный полумрак. Дети бегают по комнатам, играя перед сном. Наконец их уводят спать в детскую. После этого сразу становится тише. Только женский голос в дальней комнате поет с утрированной чувствительностью, аккомпанируя себе на клавикордах или фортепиано. Старики играют в карты; что-то монотонно читает по-французски, кто-то вяжет у лампы.

Потом воцаряется ночная тишина; слышишь, как шлепают туфли по коридору. Наконец, кто-то в последний раз мелькнет, скрывается в темноте, и все затихает. Только издали с улицы доносится стук сторожа, скрип запоздавших дрожек да заунывный окрик часовых: "Слушай!.. послуши-вай!.. посматри-вай!.."

Так создается в моем воображении общая атмосфера и уклад дома; его жизнь вообще, в общих чертах, без характерных подробностей каждого из отдельных обитателей дома, без личностей, без индивидуальности их. Сам я, единственный зритель всех создаваемых в воображении картин бытовой жизни отдаленной эпохи, любуюсь ими со стороны, как посторонний наблюдатель, не принимая личного участия в чужой жизни.

Пока обстоятельства жизни фамусовского дома не развиваются дальше внешнего обихода и уклада. Для того чтоб дать духовный смысл жизни дома, нужны люди, но, кроме меня самого, случайного зрителя, да чудом ожившего буфетчика Петруши, нет ни одной живой души во всем доме. В тщетных попытках оживить людей, двигающихся в костюмах в этом доме фантомов, я пытаюсь приставить свою собственную голову к плечам одного из ходячих костюмов на место лицевого пятна. И эта операция мне удается. Вот я уже вижу самого себя в костюме и прическе эпохи ходящим по всему дому: то в передней, то в зале, то в гостиной или в кабинете; я вижу себя самого сидящим за обеденным столом рядом с ожившим костюмом хозяйки дома, и я порадовался за то, что я занимаю такое почетное место в доме, или, наоборот, когда я увидел себя в самом хвосте стола рядом с ожившим костюмом Молчалина, мне стало обидно за то, что меня так понизили.

Таким образом, явилось сочувствие к моим людям в жизни моего воображения. Это хороший признак. Конечно, сочувствие -- не чувство, тем не менее оно приближается к нему.

Поощренный опытом, я мысленно пробую приставить свою голову к плечам костюма Фамусова, Платона Михайловича, г-на Н., г-на Д. и других. Головы хоть и приклеиваются к плечам, но не оживляют этим туловищ. Я пробую вспомнить себя молодым и приставляю свою помолодевшую голову к костюму Чацкого, Молчалина, и это мне до известной степени удается. Я мысленно гримирую себя в разные гримы и приставляю свою загримированную голову к плечам разных действующих лиц пьесы, пытаясь увидеть в них рекомендованных мне поэтом обитателей дома, и это хоть и удается до известной степени, но не дает существенной пользы. Только костюм Скалозуба с моей загримированной и мысленно приставленной головой дает намек на характерный и живой образ.

Далее я вспоминаю целую галлерею живых, знакомых мне лиц. Я пересматриваю всевозможные картины, гравюры, фотографии и проч. Я проделываю с этими живыми и мертвыми головами те же опыты, и все они оканчиваются неудачей, если не считать головы кассира театра, которая отлично пристает к костюму г-на Н., да головы с одной гравюры, которая подошла ж "тому чахоточному", что "книгам враг".

Неудачный опыт с приклеиванием чужих голов убедил меня в бесполезности такой работы воображения.

Я понял, что дело совсем не в том, чтоб видеть гримы, костюмы и внешность обитателей фамусовского дома как пассивный зритель, а в том, чтоб ощущать их подле себя, чувствовать их присутствие. Не зрение и слух, а ощущение близости объекта помогает состоянию бытия. Мало того, я понял, что эту близость нельзя познать (почувствовать), роясь в тексте пьесы, за своим письменным столом, а надо мысленно проникнуть в дом Фамусова и лично встретиться там с людьми его семьи...[25].

Как же осуществить такое перемещение? Оно выполняется также с помощью воображения, с помощью артистической мечты.

Однако на этот раз я буду иметь дело с другим видом артистической мечты и работы воображения. Дело в том, что кроме пассивного мечтания существует и другой -- активный вид.

Можно быть зрителем своей мечты, но можно стать действующим лицом ее, -- то есть самому мысленно очутиться в центре создаваемых воображением обстоятельств, условий, строя жизни, обстановки, вещей и проч. и уже не смотреть на себя самого как посторонний зритель, а видеть только то, что находится вокруг меня самого. Со временем, когда окрепнет это ощущение "бытия", можно среди окружающих условий самому стать главным активным лицом своей мечты и мысленно начать действовать, чего-то хотеть, к чему-то стремиться, чего-то достигать.

Э_т_о а_к_т_и_в_н_ы_й в_и_д м_е_ч_т_а_н_и_я.

С этого момента наступает четвертый процесс большого творческого периода познавания.

## 4. СОЗДАНИЕ [И ОЖИВЛЕНИЕ] ВНУТРЕННИХ ОБСТОЯТЕЛЬСТВ

Новый, четвертый, момент творческого периода познавания я буду называть процессом с_о_з_д_а_н_и_я [и о_ж_и_в_л_е_н_и_я] в_н_у_т_р_е_н_н_и_х о_б_с_т_о_я_т_е_л_ь_с_т_в жизни фамусовского дома в противоположность предыдущему процессу того же большого периода, во время которого артист имел дело с внешними обстоятельствами жизни роли. Мысленно создавая внутренние обстоятельства душевной жизни, мы тем самым чувственно анализируем, познаем и оживляем эту жизнь. Этот момент процесса познавания является продолжением общего процесса анализа и оживления творческого материала. Теперь процесс познавания углубился, он спустился из области внешней, умственной в область внутренней, духовной жизни. Там по-

знавательный процесс совершается при деятельном участии творческого чувства артиста.

Трудность нового вида чувственного познавания и оживления материала в том, что теперь артист познает роль не через книгу, слово, рассудочный анализ и другие сознательные средства познавания, а собственными ощущениями, подлинным чувством, личным жизненным опытом.

Для этого надо поставить себя в самый центр фамусовского дома, самому быть в нем, а не смотреть на себя со стороны в качестве зрителя, как я это делал раньше. Это трудный и наиболее важный психологический момент во всем первом подготовительном периоде творчества. Он требует исключительного к себе внимания.

Этот важный творческий момент называется на актерском жаргоне "я е_с_м_ь", то есть я мысленно начинаю "быть", "существовать" в жизни пьесы; я начинаю ощущать себя в самой ее гуще; я начинаю сливаться со всеми предлагаемыми поэтом и созданными артистом обстоятельствами, получать право жить, в них. Это право завоевывается не сразу, а постепенно, и вот какими приемами.

Я стараюсь мысленно пересесть с места наблюдателя на место действующего лица, то есть одного из членов семьи Фамусовых. Не скажу, чтоб это удалось мне сразу, но я достиг того, что уже не вижу себя самого как собственный объект, а вижу только то, что меня окружает. Теперь я вижу не издали, а совсем близко комнаты дома, обстановку, обитающих в нем фантомов. Когда я мысленно переношусь из одной комнаты в другую, мне начинает казаться, что я иду по дому. Вот я вошел в подъезд, поднялся по лестнице, отворил дверь в анфиладу парадных комнат; вот я в гостиной и толкаю дверь в аванзал. Кто-то заставил дверь тяжелым креслом, которое я отставляю и иду дальше в зал...

Однако довольно! Зачем обманывать себя! То, что я чувствую во время этой прогулки, не есть творчество воображения, не есть живая жизнь мечты, не есть подлинное ощущение бытия. Это просто самообман, насилие над собой и своим воображением. Я только пыжусь ощутить, но не ощущаю своего бытия. Большинство артистов делает ту же ошибку. Они только воображают, что подлинно живут, пыжатся ощущать, но на самом деле не ощущают своего бытия. Надо быть чрезвычайно точным и строгим при оценке своего собственного ощущения "бытия" на сцене. Не надо забывать, что разница между подлинным ощущением жизни роли на сцене и просто какими-то случайными и воображаемыми ощущениями огромна. Опасно поддаваться такой ложной иллюзии, она приводит к насилию и ремеслу.

Однако во время моей неудачной прогулки по фамусовскому дому был один момент, когда я подлинно почувствовал бытие и поверил ему. Это было, когда я отворил дверь в аванзал, потом затворил ее и отодви-

нул большое кресло, почувствовав даже намек на физическое ощущение тяжести его. В этот момент, длившийся несколько секунд, я ощутил п_р_а_в_д_у, подлинное "б_ы_т_и_е", которое рассеялось, как только я отошел от кресла и опять очутился в пространстве, точно в воздухе, среди неопределенных предметов.

Тут я впервые познал на опыте совершенно исключительную по важности роль о_б_ъ_е_к_т_а для создания творческого самочувствия, "бытия" ("я есмь").

Я повторяю свои опыты с объектами, но пока лишь с неодушевленными. Делаю мысленно полную перестановку мебели и вещей в разных комнатах, переношу предметы, вытираю, рассматриваю их. Все эти мысленные опыты помогают укреплению ощущения бытия ("я есмь").

Поощренный опытами, я пробую пойти дальше, то есть почувствовать такую же близость не с мертвым, а с живым объектом.

С кем же? Естественно, с Петрушкой, так как он единственное живое лицо в доме фантомов и оживших костюмов. Вот мы встречаемся с ним в полутемном коридоре у лестницы, ведущей наверх, в девичьи.

"Уж не поджидает ли он тут Лизу?" -- подумал я и шутливо погрозил ему пальцем, а он улыбнулся своей милой, обаятельной улыбкой. В этот момент я не только ощутил свое бытие среди мысленно созданных обстоятельств, но и остро почувствовал, как мир вещей вокруг нас точно ожил. Стены, воздух, вещи осветились живым светом. Создалась подлинная правда и вера в нее, а вслед за нею еще сильнее укрепилось ощущение бытия ("я есмь")[26]. При этом творческая радость наполнила меня. Оказывается, что живой объект еще больше способствует созданию бытия ("я есмь"). Мне стало совершенно ясно, что это состояние создается не само по себе (an und fur sich), непосредственно, а через ощущение объекта и притом преимущественно одушевленного.

Чем больше я мысленно упражнялся в создании живых, объектов, встреч с ними, ощущал их близость и реальную действительность, тем сильнее я убеждался в новом важном условии, а именно: для самочувствия "я есмь" не столько важен внешний физический образ, то есть вид, лицо, тело, манеры? живого объекта, сколько важно ощущение его внутреннего духовного образа, склада его души. Мало того, я понял, что при общении с другими важно понять не столько психологию других, сколько свою собственную психологию, то есть свое отношение к другим.

Вот почему моя встреча с Петрушкой-матросом была удачна! Я чувствовал склад его души, его внутренний образ.. Я узнал его во время плавания из Новороссийска. Во мне установилось отношение к нему. Недаром же я так долго разговаривал с ним тогда, во время бури. В минуту опасности, люди хорошо вскрываются. Я узнал, матроса в образе

Петрушки не по внешнему сходству лица, а по какому-то представившемуся мне сходству внутреннего склада их души. И про матроса хочется сказать: "Ну как не полюбить такого матроса", подобно тому как Лиза говорит: "А как не полюбить, буфетчика Петрушу!" Я узнал матроса в Петрушке по свойственному им обоим обаянию.

Вот почему мне так легко удалось приставить голову матроса к ожившему телу Петрушки! Приставляя голову, я одновременно, незаметно для себя, вкладывал в тело знакомую мне душу. Не потому ли и мне самому было легко мысленно приставлять свою голову к ожившим костюмам, что я, естественно, ощущал под ними свою душу? Мало того, я понял, что мне потому было легко общаться с Петрушкой, что я при этом общении хорошо чувствовал не только его, но и свою душу, свое к нему отношение, что также важно для взаимности общения.

После этого открытия на очередь, естественно, становится, вопрос о познании (ощущении) через личный опыт склада души обитателей дома Фамусова и особенно своего к ним отношения. Однако такая задача кажется мне весьма сложной. Почувствовать душу и образы всех действующих лиц -- почт" то же, что создать целую пьесу. Но мои намерения не идут так далеко. Они значительно проще. Пусть мне удастся только встретиться с живыми душами в этом доме фантомов. Нужды нет, что эти души не совсем будут те, какие создал Грибоедов. Признаюсь, я не верю, чтоб моя душа, воображение и вся артистическая природа могли бы остаться вне всякого влияния от всей моей предыдущей работы по созданию живых объектов фамусовского дома.

Верю, что в создаваемых мною живых объектах отразятся, хотя бы частично, живые черты грибоедовских образов.

Для того чтоб приучить себя встречаться с живыми объектами среди оживших внешних обстоятельств фамусовского дома, я предпринимаю ряд мысленных визитов к членам семьи, родным и знакомым Фамусова, благо я теперь могу мысленно, стучаться к каждому из обитателей дома в отдельности.

Под свежим впечатлением прочтенной пьесы я, естественно, хочу прежде всего найти в фамусовском доме тех из его обитателей, с которыми меня уже познакомил сам поэт при первом чтении пьесы. Прежде всего мне захочется пройти к самому хозяину дома, то есть к Павлу Афанасьевичу Фамусову, потом мне захочется навестить молодую хозяйку дома -- Софью Пав'ловну, потом Лизу, Молчалина и т. д.

Вот я иду по знакомому мне коридору, стараюсь не натолкнуться в темноте на какой-нибудь предмет; отсчитываю третью, дверь направо. Стучусь, жду, осторожно отворяю ее.

Благодаря приобретенному навыку я очень скоро поверил всему, что делаю, своему бытию, существованию в жизни моего воображения. Я

вхожу в комнату Фамусова и что же я вижу: посреди комнаты стоит сам хозяин в одной рубахе и поет великопостную молитву: "Да исправится молитва моя", дирижируя при этом со всеми приемами регента. Перед ним стоит мальчишка с лицом сморщенным и напряженным от натуги и тупого внимания. Он пищит тонким детским дискантом, стараясь уловить и запомнить молитву. Остатки слез блестят в его глазах. Я сажусь в сторонку. Старик нисколько не смущается передо мной своей полунаготы и продолжает свое пение. Я слушаю его внутренним слухом и как будто начинаю ощущать присутствие живого объекта, то есть начинаю физически чувствовать его близость. Однако ощущение живого объекта заключается не в том, чтоб чувствовать его тело; важно ощупать его душу.

Нужно ли говорить о том, что этого нельзя сделать физически. Существуют другие пути для этого. Дело в том, что люди общаются не только словами, жестами и проч., но главным образом невидимыми лучами своей воли, токами, вибрациями, исходящими из души одного в душу другого. Чувство познается чувством, из души в душу. Другого пути нет. Теперь я стараюсь познать, ощупать душу объекта, ее склад и, главное, определить свое к ней отношение.

Я пытаюсь направить лучи моей воли или чувства, словом, частичку себя самого, пытаюсь взять от него частичку его души. Другими словами, делаю упражнение влучения и излучения[27]. Однако что же я могу взять из него или отдать ему, когда сам Фамусов еще не существует для меня, он пока еще бездушен. Да! Он не существует, это правда, но я знаю его жизненное амплуа хозяина дома, я знаю тип его рода людей, его группу, а не его в отдельности. Тут жизненный опыт приходит мне на помощь и напоминает мне по его внешнему виду, манерам, повадке, по его детской серьезности, по глубокой вере " почтению к священному пению, что это знакомый тип добродушного, смешного самодура-чудака, в котором, однако, скрыт крепостник и варвар.

Это помогает мне если не ощупать и познать душу объекта, то найти в себе самом правильное к нему отношение. Теперь я знаю, как принимать его выходки и поступки и как к ним относиться. Некоторое время мои наблюдения меня занимают, но потом мне становится скучно. Я рассеиваюсь, потом опять беру себя в руки и сосредоточиваюсь, но скоро опять рассеиваюсь и мысленно ухожу от Фамусова, так как мне нечего больше делать у него. Тем не менее я считаю опыт удачным и, поощренный, иду мысленно знакомиться с Софьей.

Я столкнулся с нею в самой передней. Она была разряжена и поспешно надевала шубу, торопясь уйти. Около нее хлопотала Лиза. Она помогала ей застегивать шубу, завертывала много мелких свертков, которые

должна была нести с собой барышня. Сама Софья оправлялась и прихорашивалась около зеркала.

-- Отец уехал в департамент, -- соображал я, -- а дочь спешит на Кузнецкий мост, к французам, за "шляпками, чепцами, шпильками и булавками", по "книжным и бисквитным лавкам", а может быть, и "по иным причинам".

И на этот раз результат был тот же, а именно: объект заставил меня живо почувствовать состояние бытия ("я есмь"), но долго удержать ощущения я не мог и скоро рассеялся, потом опять сосредоточился и в конце концов за отсутствием дела ушел от Софьи.

Должен сознаться, что мои экскурсии и знакомства, хотя, правда, и очень мимолетные, меня забавляли, и потому я отправился к Молчалину.

Пока он по моей просьбе писал адресы всей родни и знакомых Фамусовых, к которым я собирался поехать с визитами, я чувствовал себя хорошо. Меня забавляло, как Молчалин выводил буквы канцелярским почерком. Но когда это кончилось, мне опять стало скучно, и я поехал с визитами.

В жизни нашего воображения можно ездить ко всем без приглашения. И никто не обижается, и все принимают. Прежде всего я поехал к чорту на кулички, в казармы, к прообразу Сергея Сергеевича Скалозуба.

От Скалозуба, по пути к Хлёстовой, я мысленно заехал к Тугоуховским. Я застал всю семью в тот момент, когда они садились в свою шестиместную [карету], чтоб ехать в церковь к вечерне. Мысленно втиснув себя в огромный рыдван, я уже трясусь в нем, ныряя из одного ухаба в другой. Вот когда я узнал великопостную, весеннюю распутицу в старой Москве. Вот когда я вспомнил бедную Амфису Ниловну Хлёстову[28] и понял по собственному опыту, как трудно "в шестьдесят пять лет тащиться" ей к племяннице.

Мученье!
Час битый ехала с Покровки, силы нет;
Ночь -- света преставленье!

Князь, княгиня, шесть княжон, я сам, -- сам девять!!! Я чувствовал себя одной из сельдей, которых так же втискивают в бочку, как нас в "шестиместную".

К счастью, мы скоро подъехали к Покровке, и я выскочил из "шестиместной" около дома Амфисы Ниловны. Почтенная фрейлина сидела окруженная дворовыми девками, в утреннем платье с шифром[29]. Перед ней -- арапка-девка, собачка тут же. Амфиса Ниловна учила собачку служить, а арапку -- петь русские песни, а разные Матрешки, Грушки,

Акулинки в русских сарафанах помогали арапке и визгляво голосили припев песни в ответ на сдавленный, скрипящий обезьяний голос арапки. Забавные шутки и добродушный смех Амфисы Ниловны оживляли всех. Она мне объяснила, приостановив на минуту пение, что ей необходимо после еды смеяться. Это "утрамбовывает" пищу и, как она сказала, способствует пищеварению. Неожиданно ее шутки и добродушие сменились оскорбительным издевательством и подзатыльниками. И у Хлёстовой я пробыл недолго, так как у нее мне нечего было делать и я скоро соскучился.

От Хлёстовой я поехал к Загорецкому, к Репетилову, к Горичам, к тому, [о котором Чацкий говорит: "А этот, как его,] он турок или грек? Тот черномазенький, на ножках журавлиных...". Стоит мысленно выехать из дому, и уже ничем не удержишь любопытства артистической природы. И всюду я чувствовал присутствие живых объектов, их живую душу и мог общаться с ней, если б было чем. И каждый раз это усилило мое ощущение бытия, но, к сожалению, новое знакомство не могло надолго приковать к себе моего внимания. Почему бы это так? Очень просто и понятно: все эти встречи и знакомства были бесцельны. Они создавались как упражнения для ощущения физической близости объекта.

Ощущение создавалось ради самого ощущения, но нельзя долго жить и интересоваться физическим ощущением. Совсем другое дело, если б при этих визитах была цель, хотя бы только внешняя.

Я пробую повторить мои опыты, предварительно запасшись определенной целью. Начинаю с более простого опыта, то есть, с неодушевленных предметов. Иду опять в аванзал и там ищу хорошее место для того кресла, которым была загорожена, дверь и которое так осязательно напомнило мне о значении; объекта. Я ставлю его то в симметрии с другим таким же креслом, то отдельно, на самом видном, доминирующем в комнате месте. И снова, пока я выполнял свою задачу, ж чувствовал себя в самой гуще дома Фамусова; я ощущал близость объекта, связь, общение с ним. Но лишь только задача была выполнена, опять я точно растворялся в пространстве, терял почву под ногами, висел в воздухе. Достигнутый результат оказался немногим лучше прежнего, то есть простого ощущения близости объекта. Поэтому я пробую выполнить более сложную задачу. С этой целью я иду в зал и говорю себе: скоро свадьба Софьи со Скалозубом, и мне поручено устроить большой свадебный обед на сто кувертов. Как удобнее расположить столы, приборы и прочее?

Тут являются всевозможные соображения; например, на. свадьбе будет полковой командир и, быть может, все военное начальство. Надо рассадить их всех по чинам и так, чтоб никого не обидеть, каждого поближе к почетному месту, то есть, к молодым. Такая же комбинация

складывается и по отношению к родным. И с их стороны можно ждать немало обид. Накопилось такое количество почетных лиц, что у меня не хватало для них мест, и это волновало меня. Что если молодых посадить в самый центр и от них по радиусу расставить столы во все стороны? Такое расположение значительно увеличит количество почетных мест.

А чем больше мест, тем легче распределять гостей по чинам. Я долго был занят решением этой задачи, а если б она. иссякла, то у меня уже была наготове другая; и тоже приготовление обеда, но не для свадьбы Сколозуба, а для Молчалина и Софьи.

Тогда все бы изменилось! Ведь брак с домашним секретарем -- mêsalliance, и это заставило бы делать свадьбу поскромнее, только для своих близких, да и те не все удостоили бы своим приездом. Генералов также не было бы, так как ближайший начальник Молчалина -- сам Фамусов.

Новые комбинации забродили во мне, и я уже не думал ни о близости объектов, ни о состоянии бытия ("я есмь"), ни об общении. Я д_е_й_с_т_в_о_в_а_л. Моя голова, чувство, воля, воображение работали совершенно так же, как если бы все происходило в подлинной жизни. Поощренный опытом, я решил проделать такой же опыт, но не с мертвыми предметами и не со своими мыслями, а с живыми объектами.

Для этого я иду опять к Фамусову, который все еще учит мальчишку петь "глас шестый" и дирижирует в одной рубашке.

Я решаю позлить чудака. Вхожу, сажусь поодаль, беру его, так сказать, на прицел, а сам ищу случая, к чему бы придраться, чтоб подразнить старика.

-- Что это вы поете? -- спрашиваю я его.

Но Павел Афанасьевич не удостоил меня ответом, быть может, потому, что он не окончил еще своей молитвы... Но вот он кончил.

-- Очень хорошая мелодия, -- спокойно заявляю я.

-- Это не мелодия, мой батюшка, а священная молитва, -- наставительно произносит он.

-- Ах, простите, я и забыл!... Когда же она поется? -- пристаю я к нему.

-- Ходили бы в церковь, так и знали бы.

Старик уже сердился, а меня это смешило и еще больше подзадоривало.

-- Ходил бы, да не умею долго стоять, -- кротко заявил я. -- К тому же уж очень у вас там жарко!

-- Жарко?..-- подхватил старик.-- А в геенне огненной не жарко?!

-- Там другое дело,-- еще более кротко оправдывался я.

-- Почему же? -- допытывался Павел Афанасьевич, сделав шаг в мою сторону.

-- Да потому, что в геенне огненной можно ходить без платья, как бог создал,-- представлялся я дурачком.-- Там и полежать можно, попариться, как в бане, на полке, а в церкви велят стоять не присевши, да еще в шубе.

-- Ну вас!.. С вами еще нагрешишь.-- Старик поспешил уйти, чтоб не рассмеяться и тем не "поколебать основ".

Новая работа показалась мне настолько важной, что я решил утвердиться в ощупывании души живого объекта. С этой Целью я опять отправляюсь с визитами, но запасшись на этот раз определенной целью, а именно: объявить родным И знакомым Фамусова о свадьбе Софьи и Скалозуба. Опыт удался, хоть и не всегда в равной степени остро мне удавалось чувствовать живую душу объектов, с которыми я общался. Зато ощущение бытия ("я есмь") крепло с каждым разом.

Чем дальше развивалась моя работа, тем труднее и сложнее становилась и самая конечная цель и обстоятельства, при которых приходилось действовать. Создались целые события. Так, например, в моем воображении Софья отправлялась и ссылку, в глушь, в Саратов. Что же должен делать ее тайный жених? В поисках средств я дохожу до похищения Софьи во время ее путешествия к тетке. В другой, раз я брал на себя роль защитника Софьи на домашнем суде после того, как ее застали с Молчалиным. Судила сама хранительница вековых устоев -- княгиня Марья Алексевна. Нелегко тягаться с грозной представительницей семейных традиций.

В третий раз я присутствовал при неожиданном объявлении Софьи невестой Скалозуба или Молчалина. Я ломал себе голову над тем, что делать для отвращения беды. При этом дело доходило до дуэли с самим Скалозубом, и... я застрелил его. Все эти этюды убеждали меня в том, что для состояния бытия ("я есмь") мало одного простого действия -- нужны целые события. Тогда начинаешь не только быть, существовать в жизни воображения, но и острее чувствовать других людей, и свое к ним отношение, и их отношение к себе. Люди познаются в несчастии и в счастии.

Встречаясь друг с другом в гуще жизни, поминутно сходясь между собой, идя вместе навстречу надвигающимся событиям, стоя перед ними лицом к лицу, стремясь, борясь, достигая цели или уступая им, не только чувствуешь свое бытие, но и отношение к другим людям и к самим фактам.

Когда мне удавалось целиком отдаться мысленному действию и борьбе с надвигающимися событиями, я чувствовал, как во мне происходило чудодейственное перемещение...

В момент чудодейственного перемещения познаешь настоящую цену внутренних обстоятельств. Они слагаются из личного отношения к со-

бытиям внешней и внутренней жизни и из взаимоотношений с другими людьми. Если артист владеет технически творческим самочувствием, состоянием бытия ("я есмь"), ощущением живого объекта, общением и умеет подлинно действовать при встрече с фантомом, он может создавать и оживлять внешние и внутренние обстоятельства жизни человеческого духа, то есть производить ту работу, которую мы изучаем в первом периоде познавания. Пусть меняются факты и люди, пусть вместо своих, самим артистом придуманных фактов и людей предлагаются новые -- умение оживлять [воображаемую] жизнь сослужит важную службу артисту в дальнейшей работе.

Моментом внутреннего перемещения временно завершается первый творческий период познавания. Однако это не означает того, что артисту не придется более возвращаться в дальнейшем ко всей уже ранее проделанной им работе. И самый анализ роли, и его отдельные, вспомогательные моменты по оживлению и созданию предлагаемых поэтом и дополненных артистом внешних и внутренних обстоятельств с необходимым для этой работы самочувствием, [ощущением] бытия ("я есмь"), с все новой и новой оценкой фактов будет неизменно продолжаться, развиваться, углубляться без конца до тех пор, пока артист будет находиться в соприкосновении с ролью.

Что же принес и дал нам первый творческий период познавания со всеми своими процессами?

а) Первое знакомство с ролью.

б) Анализ ее.

в) Создание и оживление внешних обстоятельств.

г) Создание и оживление внутренних обстоятельств.

Какие результаты всей проделанной работы? Период познавания подготовил и как бы распахал в душе артиста почву для зарождения творческих чувств и переживаний. Познавательный анализ оживил предлагаемые поэтом обстоятельства для дальнейшего естественного зарождения "истины страстей"[31].

## [5. ОЦЕНКА ФАКТОВ И СОБЫТИЙ ПЬЕСЫ]

На очереди работа, которую я буду называть о_ц_е_н_к_о_й ф_а_к_т_о_в. В сущности, она является лишь продолжением или, вернее, повторением только что оконченной работы, результатом которой явилось внутреннее перемещение. Разница лишь в том, что прежде опыты производились ad libitum {произвольно, свободно *(лат.).*}, по поводу

пьесы, около пьесы, на отдельные мотивы ее, теперь же предстоит иметь дело с самой пьесой в том виде, как ее создал поэт.

Я начинаю оценку фактов пьесы в порядке их постепенного и последовательного развития, так как мне, исполнителю роли Чацкого, важно познать (почувствовать) всю жизнь фамусовского дома, а не только ту ее часть, которая относится непосредственно к моей роли.

Между внутренними и внешними обстоятельствами непосредственная связь. В самом деле, обстоятельства духовной жизни действующих лиц, которые я создаю теперь, скрыты в обстоятельствах их внешней жизни, следовательно, и в фактах пьесы. Их трудно рассматривать порознь. Проникая через внешние факты пьесы и ее фабулу во внутреннюю их сущность, от периферии к центру, от формы к содержанию, невольно попадаешь в сферу внутренних обстоятельств духовной жизни пьесы.

Поэтому приходится снова вернуться к внешним фактам пьесы, но не ради них самих, а ради той сущности, которую они в себе скрывают, ради внутренних обстоятельств духовной жизни пьесы. Приходится рассматривать внешние факты с новой точки зрения, при новом их освещении, в новом состоянии бытия в фамусовском доме, при новом самочувствии, которое мы прозвали "я е_с_м_ь".

Таким образом, мы снова возвращаемся к фактам пьесы, но только значительно более подготовленные и умудренные практическим опытом в области жизни фамусовского дома.

Чтобы не загромождать нашей пробной, показательной работы, я буду останавливаться только на важных фактах, пропуская более мелкие, чего, конечно, не следует делать при подлинном, а не показательном познавании роли.

В первую очередь я встречаюсь с фактом любовного свидания и романа Софьи и Молчалина. Для того чтоб оценить этот факт собственным чувством, на основе личного живого отношения к нему, я мысленно ставлю себя в положение артистки, которой поручена роль Софьи, и от ее имени начинаю б_ы_т_ь, с_у_щ_е_с_т_в_о_в_а_т_ь в жизни пьесы. В этом состоянии бытия ("я есмь") я задаю себе такой вопрос: "Какие обстоятельства внутренней жизни моего человеческого духа, какие мои личные, живые, человеческие помыслы, желания, стремления, свойства, природные качества и недостатки могли бы заставить меня, если б я был женщиной, относиться к Молчалину так, как к нему относилась Софья?"

Вот что происходит в моей душе после этого вопроса.

-- Любовный статист, -- рассуждаю я, -- карьерист, лакей! Все во мне протестует против него, все мне в нем противно и возмущает чувство. Никакие обстоятельства не могли бы заставить меня, если б я был женщиной, относиться к Молчалину так, как относилась к нему Софья. Очевидно, будь я женщиной, я не нашел бы в себе ни чувств, ни воспо-

минаний, ни аффективного материала для переживания роли Софьи, и мне пришлось бы отказаться от участия в "Горе от ума".

Тем временем, пока я так рассуждал, мое воображение не дремало. Оно незаметно окружило меня уже знакомыми внешними обстоятельствами жизни фамусовского дома; оно заставило меня быть, существовать в условиях жизни Софьи; оно старалось мысленно втиснуть меня в самую гущу фактов, чтоб, стоя в центре этих фактов, усилием собственной воли, побуждениями собственного чувства, по собственному разумению и опыту судить об их значении и важности.

И действительно, в этом положении бытия, существования в жизни пьесы, приходится по-новому взглянуть на факты и события, данные поэтом. Взглянув на них с новой точки зрения, воображение уже ищет им оправдания, внутреннего объяснения, душевного подхода. Оно как бы прицеливается ко всему, что его окружает в новой жизни, к данным поэтом обстоятельствам.

-- А что если Софья, -- фантазирует воображение, -- настолько изуродована воспитанием и французскими романами, что ей нравится именно такая маленькая, ничтожная душонка, какая была у Молчалина, именно такая лакейская любовь?

-- Какое отвращение, какая патология, -- возмущается чувство.-- Откуда взять вдохновения для таких переживаний?

-- Хотя бы от того возмущения, которое они вызывают, -- холодно заявляет ум.

-- Чацкий? -- протестует чувство.--Неужели он мог бы полюбить такую извращенную Софью? Не хочется верить. Это портит образ Чацкого и самую пьесу.

Видя, что с этой стороны не найти подхода к моей душе, воображение уже ищет других мотивов, других обстоятельств, вызывающих иные побуждения.

-- А что если Молчалин, -- снова искушает воображение, -- действительно необыкновенный человек, именно такой, каким его описывает сама Софья, то есть поэтичный, кроткий, любящий, уступчивый, чуткий и главное -- уютный и покладистый?

-- Тогда это был бы не Молчалин, а кто-то другой и очень милый,"-- капризничает чувство.

-- Пусть, -- соглашается воображение. -- А можно ли полюбить такого человека?

...? -- и чувство уже сбито с позиции.

-- Кроме того, -- настаивает воображение, не давая опомниться чувству, -- не надо забывать, что каждый человек и особенно избалованная женщина хочет любоваться собой и для этого ей надо представиться такой, какой ей хотелось бы быть в действительности, но какой ей не уда-

ется быть на самом деле. Если такая игра практикуется наедине, для самих себя, то тем более приятно поиграть при другом человеке, особенно если он, как Молчалин, якобы искренне верит всему, чему бы хотелось, чтоб он верил.

Какое удовольствие для женщины казаться то доброй, то возвышенной, то поэтичной, то всеми обиженной! Как приятно пожалеть себя и вызвать к себе жалость и восторг в других. Присутствие зрителей толкает на новую игру, на новую красивую роль, на новое самолюбование; особенно если этот зритель умеет, подобно Молчалину, подавать поощряющие реплики.

-- Однако такое толкование чувств Софьи произвольно и противоречит Грибоедову.

-- Ничуть. Грибоедов хочет именно такого самообмана Софьи, именно такой наглой и правдоподобной лжи от Молчалина, -- резюмирует ум.

-- Не верь учителям словесности, -- еще сильнее убеждает воображение. -- Верь своему артистическому чувству.

Теперь, когда факт любви Софьи к Молчалину нашел себе в моей душе оценку и должное оправдание, он ожил, принят и почувствован мною. Я поверил его правде. Чувственный анализ выполнил свою первую миссию, и создалось живое, очень важное внутреннее обстоятельство жизни пьесы, очень важное и для моей роли Чацкого. Мало того, оживший факт искренней любви Софьи к Молчалину освещает сразу многие другие сцены, например мечтание Софьи о Молчалине, горячее заступничество Софьи за Молчалина в разных актах пьесы, то в сцене с Лизой (I акт), то в сцене с Чацким (III акт). Оживший факт любви объясняет и испуг Софьи во II акте при падении его с лошади и упрек в неосторожности Молчалину в том же акте. И месть Чацкому и боль разочарования в Молчалине в последнем акте. Словом, всю линию любви Софьи и Молчалина и все те обстоятельства, которые мешают ей.

И этого мало -- ток живой жизненной струи, точно по телеграфу, передается во все другие части пьесы, имеющие то или другое отношение к ожившей сцене.

Но вот неожиданно входит сам Фамусов и застает влюбленных на месте свидания. Положение Софьи делается труднее, и я не могу удержать в себе волнение, когда мысленно становлюсь на ее место.

Столкнувшись лицом к лицу со строгим деспотом Фамусовым при таких компрометирующих обстоятельствах, сознаешь необходимость какого-то смелого и неожиданного хода, который мог бы сбить с позиции противника. В такой момент надо хорошо знать *своего* противника, его индивидуальные особенности. Но я еще не знаю Фамусова, если не считать каких-то намеков, запавших в душу после первого чтения пьесы. Ни режиссер, ни исполнитель роли мне не помогают, так как и они не

знают более меня. Мне ничего не остается более, как самому определить характер, индивидуальные особенности, склад души старика-самодура. Кто же он?!

-- Бюрократ, крепостник, -- дает справку ум, вспоминая гимназические уроки словесности.

-- Прекрасно! -- уже увлекаясь, подхватывает воображение. -- Значит, Софья -- героиня!!!

-- Почему? -- недоумевает ум.

-- Потому что только героиня может с таким спокойствием и дерзостью водить за нос тирана, -- увлекается воображение.-- Здесь столкновение старых устоев с новыми!.. Свобода любви! Современная тема!

И если бы не охлаждающее слово ума, воображение занеслось бы в такие области, которые не снились и самому Грибоедову.

Однако горячая тирада воображения не воспламенила чувства.

-- По-моему, -- спокойно заявляет оно, -- Софья просто-напросто струсила при виде Фамусова и теперь неловко выпутывается из положения с помощью вымысла о сне.

Такой прозаический вывод в ответ на романтический порыв воображения совершенно разочаровывает его. Но через секунду воображение находит новую комбинацию и соблазняет ею чувство.

-- А что если Фамусов грозен только на вид, для поддержания устоев семьи и традиций рода, в угоду княгине Марье Алексевне?!-- уже фантазирует воображение. -- Что если Фамусов -- добродушный самодур, хлебосол, вспыльчивый, но отходчивый? Что если он из тех отцов, которых дочери водят за нос?!

-- Тогда... Тогда совсем другое дело!.. Тогда выход из создавшегося положения ясен! С таким отцом нетрудно справиться, тем более что Софья хитра -- "ни дать ни взять она, как мать ее, покойница жена", -- дает справку ум...

Познав, как нужно обращаться с Фамусовым, нетрудно будет найти в себе душевные подходы для оправдания многих других сцен, связанных с Фамусовым и разговорами о нем" Например, сцену рассказа сна, ворчания Софьи по уходе Фамусова (I акт) и проч.

Найдя ключ к первым двум главным сценам, легко понять последующую сцену, в которой много горечи от прозы злосчастного утра после сладкой поэзии ночи. Такую же работу надо проделать и с последующими сценами. Надо оценить значение приезда Чацкого, друга детства, почти брата, почти жениха, когда-то любимого, всегда смелого, бурного, свободного и влюбленного.

Приезд из-за границы после многих лет отсутствия -- факт далеко не обычный для того времени, когда не было железных дорог и ездили в тяжелых дормезах, когда почта ходила месяцами. Как назло, Чацкий

приехал так не во-время и так неожиданно. Тем более понятно смущение Софьи, необходимость притворяться и скрывать свое смущение, укоры совести; наконец, становятся понятны и выпады Софьи против Чацкого за его несдержанную болтовню. Побывав в положении Чацкого, вспомнив его прежнюю детскую дружбу с Софьей, сравнив ее с теперешним холодным отношением к прежнему другу, поймешь и оценишь перемену и удивление Чацкого. "С другой стороны, встав на место Софьи после только что пережитого любовного свидания, полного поэзии, после прозаической сцены с отцом, поймешь и простишь Софье ее раздражение по отношению к Чацкому и то невыгодное впечатление, которое произвело на Софью язвительное и смелое остроумие Чацкого, контрастирующее с безответной кротостью Молчалина.

Становясь в положение других действующих лиц, родных Софьи, понимаешь и их. Разве они могли примириться со свободными речами и поведением западника[33] Чацкого?! Могли ли они, живя в закрепощенной стране, не бояться речей, потрясающих основы? Только сумасшедший мог решиться говорить и делать то, что делал и говорил Чацкий. Тем хитрее и беспощаднее на этом фоне месть Софьи, сделавшей своего бывшего друга и жениха ненормальным в глазах всего общества. Только побывав на месте Софьи, узнаешь и оценишь силу удара по ее избалованному самолюбию после того, как обнаружился оскорбительный обман Молчалина! Надо пожить в своем воображении жизнью крепостницы, почувствовать ее привычки, нравы, уклад жизни, чтоб познать, то есть почувствовать, силу беспредельного возмущения фамусовской дочери, ее муку при позорном изгнании Молчалина, точно лакея. Надо самому встать на место Фамусова, чтоб понять силу его гнева, озлобление его при расправе и ужас при финальной его фразе: "Ах! Боже мой! что станет говорить княгиня Марья Алексевна!"

В результате, проверив собственным опытом все отдельные факты, внешние и внутренние обстоятельства, уместившиеся на протяжении десяти-пятнадцати часов, познаешь (то есть почувствуешь), насколько тревожен и полон неожиданностей был день из жизни фамусовского дома, выбранный Грибоедовым для своей пьесы. Только тогда поймешь одну важную особенность комедии, о которой часто забывают при постановке "Горе от ума". А именно -- нерв пьесы, темперамент, темп. В самом деле, чтоб уместить и оправдать изобилие фактов, глубоких по своему значению, развивающихся на протяжении четырех актов пьесы, то есть нескольких часов спектакля, необходим быстрый ход сценического действия и обостренное отношение артистов ко всему, что происходит на сцене. Мало того, надо оценить внутренний темп жизни человеческого духа всех обитателей дома Фамусова и темперамент, необходимый для всех исполнителей пьесы. Об этом часто забывают в театре,

особенно при обычной, академической трактовке пьесы с декламационным резонерством актеров.

Чем больше видел, наблюдал и знает артист, чем больше *у* него опыта, жизненных впечатлений и воспоминаний, чем тоньше он чувствует и мыслит, тем шире, разнообразнее и содержательнее жизнь его воображения, тем полнее и глубже оценка фактов и событий, тем яснее создаются внешние и внутренние обстоятельства жизни пьесы и роли. Благодаря каждодневной систематической работе воображения на одну и ту же тему, все в тех же предлагаемых обстоятельствах создается привычка к воображаемой жизни. В свою очередь привычка создает вторую натуру, вторую воображаемую действительность.

Теперь, когда все факты пьесы оценены не только умом, но главным образом чувством, я неожиданно для себя самого замечаю, что многое из внутренних обстоятельств жизни действующих лиц стало мне понятно, близко и факты, прежде казавшиеся театральными, стали живыми, жизненными. Таким образом, начав процесс познавательного анализа с голых сухих фактов, я незаметно для самого себя оживил их и дошел до подлинного изучения жизни фамусовского дома.

В самом деле, какая разница между тем, когда после первого чтения пьесы составлялся сухой перечень, протокол фактов, и теперешней оценкой фактов. Тогда факты казались мне театральными, внешними, простой фабулой, фактурой пьесы, теперь они становятся жизненными событиями бесконечно тревожного дня, полными реального смысла и значения кусками живой человеческой, моей собственной жизни.

Тогда -- простая сухая ремарка: "входит Фамусов", теперь же в ней скрывается серьезная опасность для застигнутых врасплох любовников: Софье грозит ссылка "в глушь, в Саратов", а Молчалину -- в [Тверь], где ему суждено будет "коптеть" всю жизнь.

Тогда--простая авторская ремарка: "входит Чацкий", теперь -- возвращение блудного сына в лоно семьи, годами ожидаемое свидание с любимой. Сколько воображения и пережитых внутренних и внешних обстоятельств, сколько отдельных живых кусков из жизни духа, сколько живых желаний, желаний самого артиста, сколько живого чувства, представлений, образов, стремлений, действий скрыто теперь для меня в сухой ремарке и в каждом слове текста поэта!

Теперь, после оценки фактов через личный опыт, состояние бытия, факты, обстоятельства внешней и внутренней жизни роли и проч. начинают казаться не чужими, театральными, как раньше, а подлинными. Незаметно для себя меняешь свое отношение к ним и начинаешь считаться с ними как с действительностью, жить среди них. Теперь все обстоятельства жизни фамусовского дома получают живой, подлинный смысл и определенное значение. Они воспринимаются не по частям, а

во всем неразрывном и совокупном целом, всей сложной цепью обстоятельств. Создается собственное индивидуальное к ним отношение. Словом, артист начинает понимать внутренний смысл всей жизни дома, жизненные цели и линию стремления каждого лица в отдельности, и общий рисунок сплетающихся многих линий, определяющих взаимоотношения действующих лиц. При этом факты и фабула пьесы становятся неотделимыми от всего большого внутреннего содержания, в них вложенного.

Передавая факты и фабулу пьесы, артист невольно передает и духовное содержание, в них заключенное; он передает и самую жизнь человеческого духа, текущую, точно подводное течение, под внешними фактами. На сцене нужны только такие духовно содержательные факты, которые являются конечным результатом внутренних чувств, или, напротив, такие факты, которые являются поводом, порождающим эти чувства. Факт как факт, сам по себе и сам для себя, факт как простой забавный эпизод на сцене не нужен и вреден, так как он только отвлекает от жизни человеческого духа.

Секрет процесса оценки фактов заключается в том, что эта работа заставляет мысленно сталкивать людей между собой, заставляет их действовать, бороться, побеждать или покоряться судьбе и другим людям. Это вскрывает их желания, цели, личную жизнь, взаимоотношения самого артиста, живого организма роли, с другими действующими лицами пьесы и проч., то есть выясняет обстоятельства внутренней жизни пьесы, которые мы ищем. В самом деле, что значит оценить факты и события пьесы? Это значит найти в них скрытый смысл, духовную сущность, степень их значения и воздействия. Это значит подкопаться под внешние факты и события, найти там, в глубине, под ними, другое, более важное, глубоко скрытое душевное событие, быть может, породившее самый внешний факт. Это значит проследить линию развития душевного события и почувствовать степень и характер воздействия, направление и линию стремления каждого из действующих лиц, познать рисунок многих внутренних линий действующих лиц, их душевные столкновения, пересечения, сплетения, схождения и расхождения при общих стремлениях каждого к своей жизненной цели.

Словом, оценить факты -- значит познать (почувствовать) внутреннюю схему душевной жизни человека. Оценить факты -- значит сделать чужие факты, события и всю жизнь, созданную поэтом, своей собственной. Оценить факты -- значит найти ключ для разгадки тайн личной духовной жизни изображаемого лица, скрытых под фактами и текстом пьесы.

Было бы ошибкой устанавливать оценку фактов и событий пьесы однажды и навсегда. Необходимо при дальнейшей работе постоянно воз-

вращаться все к новой и новой переоценке фактов, все к большему их духовному насыщению. Мало того, надо по-новому оценивать факты каждый раз и при каждом повторении творчества. Человек -- не машина, он не может каждый раз и при каждом повторении творчества одинаково чувствовать роль, загораться от одних и тех же возбудителей творчества. Каждый раз и при каждом повторении творчества артист чувствует роль по-новому и по-новому оценивает все те же неизменяющиеся факты пьесы. При этом вчерашняя оценка фактов не совсем та, что сегодняшняя. Ничтожная, едва уловимая разница в подходе к фактам и в самочувствии артиста является нередко главным жизненным возбудителем сегодняшнего творчества. Сила такого возбудителя в его новизне, неожиданности и свежести. Нельзя учесть того, что влияет на физическое и душевное состояние артиста и вызывает все новую и новую оценку фактов каждый раз и при каждом повторении творчества. Все неисчислимые комплексы случайностей, создающиеся от влияния погоды, температуры, света, питания, подбора внутренних и внешних обстоятельств, в той или другой степени воздействуют на душевное состояние артиста. В свою очередь общее состояние артиста влияет на новое отношение к фактам, на их переоценку каждый раз и при каждом повторении творчества. Умение пользоваться постоянно изменяющимися комплексами случайностей, умение освежать возбудители творчества с помощью оценки фактов -- очень важная часть внутренней техники артиста. Без этого умения артист может охладеть к роли через несколько спектаклей, перестать относиться к фактам как к жизненным событиям и утратить ощущение их внутреннего смысла и значения[34].

При этом беда, если пришедший на спектакль зритель оценит факты пьесы правильнее, чем творящий в это время на сцене артист. Произойдет досадное разногласие между смотрящим и творящим. Беда, если зритель заволнуется фактами пьесы сильнее, чем сам творящий артист. Беда, если артист недооценит факты или же, напротив, слишком их переоценит и тем нарушит правду, веру в подлинность фактов и чувство меры. (Пример недооценки факта -- приезд Чацкого, пример переоценки фактов -- "сумасшествие".)

## II. ПЕРИОД ПЕРЕЖИВАНИЯ[35]

Второй большой творческий период я буду называть п_е_р_и_о_д_о_м п_е_р_е_ж_и_в_а_н_и_я.

Если первый период -- познавания -- можно было сравнить с моментом знакомства, ухаживания и сватовства двух молодых влюбленных, то

второй период -- переживания -- напрашивается на сравнение с моментом слияния, обсеменения, зачатия и образования плода.

Вл. И. Немирович-Данченко иллюстрирует этот творческий момент таким сравнением: для того, чтоб вырос плод или растение, надо заложить зерно в землю. Оно непременно должно сгнить, а из сгнившего зерна должны выйти корни будущего плода или растения.

Так точно и зерно авторского создания должно быть вложено в душу артиста, сгнить и пустить корни, от которых вырастет новое создание, принадлежащее артисту и по духу родственное писателю.

В то время как период познавания был лишь подготовительным периодом, период переживания является созидательным.

Период познавания распахал почву для того, чтоб в периоде переживания забросить зерно живой жизни на заготовленную почву в неоживших местах роли.

Если период познавания подготовлял "предлагаемые обстоятельства", то период переживания создает "истину страстей", душу роли, ее склад, внутренний образ, подлинные живые человеческие чувства и, наконец, самую жизнь человеческого духа живого организма роли.

Таким образом, в_т_о_р_о_й п_е_р_и_о_д -- п_е_р_е_ж_и_в_а_н_и_я -- я_в_л_я_е_т_с_я г_л_а_в_н_ы_м, о_с_н_о_в_н_ы_м в т_в_о_р_ч_е_с_т_в_е...[36].

Созидательный процесс переживания -- о_р_г_а_н_и_ч_е_с_к_и_й процесс, основанный на законах духовной и физической природы человека, на подлинной правде чувства и на естественно" красоте.

Как же зарождается, развивается и разрешается органический процесс переживания и в чем заключается творческая работа артиста?

Научившись "б_ы_т_ь", "с_у_щ_е_с_т_в_о_в_а_т_ь" среди обстоятельств жизни фамусовского дома, то есть мысленно зажив в. этом доме своей собственной человеческой жизнью, встречая: лицом к лицу факты и события, сталкиваясь с обитателями дома, знакомясь с ними, ощупывая их душу и входя с ними в. непосредственное общение, я незаметно для себя начинаю чего-то хотеть, стремиться к той или другой цели, которая естественно, сама собой вырастает передо мной.

Вот, например, вспоминая свой утренний визит к Фамусову во время его песнопения, я теперь не только ощущаю свое бытие с ним, в его комнате, не только чувствую рядом с собой присутствие живого объекта и ощупываю его душу, но я уже-начинаю испытывать какие-то хотения, стремления к какой-то. ближайшей цели или задаче. Пока они очень просты. Так, например, мне хочется, чтоб Фамусов обратил на меня внимание. Я ищу для этого подходящие слова или действия. Мне хочется: для шутки посердить старика, так как, по-моему, он должен быть очень смешон в минуты раздражения и проч.

Зарождающиеся во мне творческие хотения, стремления, естественно, вызывают позывы к действию. Но позывы к действию еще не самое действие. Между позывом к действию и самим действием -- разница. Позыв -- внутренний толчок, еще не осуществленное желание, а само действие -- внутреннее или внешнее выполнение хотений, удовлетворение внутренних позывов. В свою очередь, позыв вызывает внутреннее действие-(внутреннюю активность), внутреннее действие вызывает внешнее действие[37]. Но об этом пока говорить не время.

Теперь при возбуждении творческих хотений, целей, позывов к действию, мысленном переживании какой-нибудь сцены из жизни фамусовского дома я начинаю... [38] прицеливаться к предмету наблюдений, искать средства выполнить намеченную цель. Так, например, вспоминая снова сцену нарушенного Фамусовым свидания Софьи с Молчалиным, я ищу выхода из положения. Для этого надо прежде всего успокоить себя, скрыть смущение деланным спокойствием, призвать на помощь-всю свою выдержку, составить план действия, примениться, приспособиться к Фамусову, к его теперешнему состоянию. Я беру его на прицел. Чем больше он кричит, сердится, тем спокойнее я стараюсь быть. Как только он успокаивается, я чувствую желание сконфузить его своим невинным, кротким, укоризненным взглядом. При этом само собой рождаются тонкости душевного приспособления, хитрости изворотливой души, сложность чувства, неожиданные внутренние толчки и позывы к действию, которые знает лишь одна природа, которые умеет вызвать лишь одна интуиция.

Познав эти внутренние позывы и толчки, я могу уже действовать. Правда, пока еще не физически, а лишь внутренне, в воображении, которому я опять даю полную свободу...[39].

-- А что бы ты сделало, -- спрашивает воображение у чувства, -- если б ты очутилось в положении Софьи?

-- Велело бы лицу принять ангельское выражение, -- без запинки ответило чувство.

-- А потом?-- выпытывает воображение.

-- Велело бы упорно молчать и стоять с еще более кротким лицом, -- продолжало чувство. -- Пусть отец наговорит побольше резкостей и глупостей. Это выгодно для дочери, которую привыкли баловать. Потом, когда старик выльет всю желчь, охрипнет от крика и утомится от волнения, когда на дне его души останется одно присущее ему добродушие, лень и любовь к покою, когда он сядет в покойное кресло, чтоб унять одышку, и начнет обтирать пот, я велю еще упорнее молчать с еще более ангельским лицом, которое может быть только у правого.

-- А потом? -- пристает воображение.

-- Велю незаметно утереть слезу, но так, чтоб отец заметил это, и буду продолжать стоять неподвижно, пока старик не забеспокоится и не спросит меня виновато: -- Что же ты молчишь, Софья?--Не надо ничего отвечать ему. -- Разве ты не слышишь?--начинает приставать старик. -- Что с тобой, говори?

-- Слышу, -- ответит дочь таким кротким, беззащитным детским голосом, от которого опускаются руки.

-- Что же дальше? -- выпытывает воображение.

-- Дальше я опять велю молчать и кротко стоять, пока отец не начнет сердиться, но теперь уже не за то, что он застал меня с Молчалиным, а за то, что дочь молчит и держит его в неловком, глупом положении. Это хорошее средство для отвлечения, хороший прием для перенесения внимания с одной темы разговора на другую. Наконец, сжалившись над отцом, я велю с необыкновенным спокойствием показать отцу на флейту, которую неловко и трусливо прячет за спиной Молчалин.

-- Вот, смотрите, батюшка, -- велю я сказать кротким голосом.

-- Что это? -- спросит отец.

-- Флейта, -- отвечу я. -- Алексей Степанович пришел за ней.

-- Вижу, вижу, как он ее прячет за фалды. Но почему она попала сюда, в твою комнату? -- снова заволнуется старик.

-- А где же ей быть? Ведь мы вчера разучивали дуэт. Вы же знаете, батюшка, что мы с Алексеем Степановичем разучиваем дуэт для сегодняшней вечеринки?

-- Ну!.. знаю, -- с осторожностью поддакнет старик, все более смущаясь спокойствием дочери, свидетельствующим о ее правоте.

-- Правда, вчера мы заработались дольше, чем позволяет приличие. И за это я прошу меня простить, батюшка. -- Вероятно, я тут велю поцеловать руку отца и он дотронется до волос дочери и внутренне скажет себе: "Какая умница!"

-- Нам необходимо было выучить дуэт, а то вам будет неприятно, что ваша дочь осрамится перед всей родней и плохо сыграет дуэт. Ведь правда вам будет неприятно?

-- Ну!.. неприятно!-- почти виновато поддакнет старик, чувствуя, что его уж сажают в калошу. -- Но почему же здесь? -- вдруг сразу вспыхнул он, точно желая выпрыгнуть из калоши.

-- А где же?-- с ангельским лицом велю спросить я старика. -- Ведь вы же запретили мне ходить в парадные комнаты, где стоит фортепиано. Вы сказали, что это неприлично -- быть одной с молодым человеком в дальних комнатах. К тому же там очень холодно, так как вчера там не топили. Где же нам разучивать дуэт, как не здесь на клавикордах, в моей комнате? Другого инструмента нет. Конечно, я приказала Лизе быть все время здесь, чтоб не оставаться вдвоем с молодым человеком. И вот за

это вы, батюшка... Конечно, у меня нет матери, которая бы заступилась за меня! Нет никого, кто бы мне посоветовал. Я сирота... Бедная, бедная я! Господи! Хоть бы смерть! -- Если на мое счастье в эту минуту навернутся слезы на глаза, то дело кончится тем, что мне подарят новую шляпку...[40].

Таким образом, от зародившегося хотения, стремления, позыва к действию я естественно перехожу к самому главному -- к внутреннему действию.

Жизнь -- действие, и потому наше живое искусство, созданное жизнью, по преимуществу активное, действенное[41].

Недаром же само слово "драма", "драматическое искусство" происходит от греческого δραω, то есть действую. Правда, это название относится в Греции к литературе, к драматургии, к поэту, а не к артисту и не к его искусству; тем не менее оно в еще большей степени применимо к нам. Впрочем, и наше искусство называли прежде "актерским действом" или "лицедейством".

Обыкновенно в театре сценическое действие понимается неправильно, внешне. Принято считать, что только то произведение богато сценическим действием, в котором люди приезжают, уезжают, женятся, расходятся, убивают или спасают друг друга; словом, то произведение считалось богатым действием, в котором ловко завязана интересная внешняя интрига. Но это заблуждение.

Сценическое действие не в том, чтоб ходить, двигаться, жестикулировать на сцене и проч. Дело не в движении рук, ног и тела, а во внутреннем, душевном движении и стремлении. Поэтому условимся впредь, однажды и навсегда понимать под словом "действие" не лицедейство, то есть не актерское представление, не внешнее, а в_н_у_т_р_е_н_н_е_е, не физическое, а д_у_ш_е_в_н_о_е д_е_й_с_т_в_и_е. Оно создается из беспрерывной смены самостоятельных процессов, периодов, моментов и проч. Каждый из них в свою очередь складывается из зарождения хотения, стремления и позывов, или внутренних толчков к действию, ради достижения цели.

Сценическое действие -- движение от души к телу, от центра к периферии, от внутреннего к внешнему, от переживания к воплощению. Сценическое действие -- стремление к сверхзадаче по линии сквозного действия.

Внешнее действие на сцене не одухотворенное, не оправданное, не вызванное внутренним действием только занимательно для глаз и уха, но оно не проникает в душу, не имеет значения для жизни человеческого духа.

Таким образом, наше творчество прежде всего действенно, активно в духовном смысле слова. В нем приобретают совершенно исключитель-

ное значение внутренние душевные позывы (толчки) к действию и самое внутреннее действие. Ими надо руководствоваться во все моменты творчества. Только такое творчество, основанное на внутреннем действии, -- сценично. Поэтому условимся, что в театре сценично только то, что действенно, активно в духовном смысле слова.

Напротив, пассивное состояние убивает сценическое действие, вызывая бездействие, купание в собственных чувствах, переживание ради переживания, технику ради техники. Такое пассивное переживание несценично. В самом деле, нередко артист искренне переживает роль; ему тепло на душе, удобно, уютно на сцене. Он точно нежится в бездействии, купается в своих чувствах. Обманутый приятным самочувствием на сцене, артист думает в эти минуты, что он творит, подлинно переживает. Однако, как бы ни было искренне, непосредственно, убедительно такое подлинное, но пассивное переживание, оно не является творческим и не может дойти до души зрителя, пока оно бездейственно, то есть не активно и не двигает внутреннюю жизнь человеческого духа пьесы. Пассивное переживание остается внутри самого артиста, так как оно не имеет повода проявиться во внутреннем или внешнем действии роли.

Поэтому даже в тех случаях, когда приходится изображать на сцене пассивные чувства, состояния, необходимо выявлять их в действии.

Другими словами, для того чтоб пассивное состояние стало сценичным, надо передавать его активно.

Каким же действием передавать бездействие? Иллюстрирую это на примере. В момент опасности надо действовать, и чем энергичнее и сильнее натура, тем энергичнее и сильнее самое действие. Но представьте себе, что в момент опасности человек действует неэнергично, лениво. Это неэнергичное, ленивое действие лучше всего передает его б_е_з_д_е_й_с_т_в_и_е, п_а_с_с_и_в_н_о_с_т_ь. Словом, когда встречаемся с опасностью, энергичные люди действуют сильнее, а пассивные, вялые -- действуют слабее или, напротив, энергично действуют, чтоб уклониться от главного действия.

Не может быть полного бездействия, не может пассивное состояние обойтись без какого-то действия; уклонение от активного участия [в каком-либо деле, событии] уже является действием. Для пассивного состояния типично ленивое, неэнергичное действие...[42].

Таким образом, переживание прежде всего состоит из моментов зарождения хотений, стремлений, позывов к творчеству. Эти зарождающиеся хотения, стремления, внутренние толчки, позывы к действию и самое действие являются новыми зародышами будущего непрерывного переживания и создают переживание. Жизнь как в действительности, так и на сцене -- непрерывный ряд зарождающихся хотений, стремле-

ний, внутренних позывов к действию и разрешение их во внутренних и внешних действиях... Внешние действия -- результат рефлексов внутренних стремлений и позывов к действию. Подобно тому как отдельные, постоянно повторяющиеся вспышки мотора вызывают плавное движение автомобиля, так и непрерывный ряд вспышек человеческого хотения развивает непрерывное движение нашей творческой воли и создает течение внутренней жизни, то есть переживания живого организма роли.

Чтобы возбудить творческое переживание на сцене, надо вызвать по всей роли непрерывные вспышки артистических хотений для того, чтоб в свою очередь хотения беспрерывно возбуждали соответствующие душевные стремления, а стремления беспрерывно зарождали соответствующие внутренние душевные позывы к действию, и, наконец, внутренние душевные позывы разрешались в соответствующем внешнем физическом действии...[43].

Нужно ли говорить при этом, что хотение, стремление и действие артиста на сцене должны принадлежать в момент творчества живому творцу, то есть самому артисту, а не написанной на бумаге роли, которая мертва, и не поэту, который отсутствует во время спектакля, и не режиссеру, который остается за кулисами. Нужно ли повторять, что переживать можно только свои собственные, подлинные чувства[44]. Разве можно жить в жизни или на сцене чужими хотениями, не слившимися с духом и плотью самого артиста-человека? Разве можно брать напрокат у других для каждой роли чужие чувства, ощущения, душу, тело и распоряжаться ими, как своими собственными?

Можно подчиниться чужим желаниям и приказам поэта, режиссера и механически выполнить их, но переживать можно только свои собственные, живые, подлинные хотения, рожденные и переработанные самим артистом в себе самом, своей, а не чужой волей. Пусть режиссер или поэт подсказывают артистам свои желания, но пусть их желания перерабатываются природой артиста, пусть они присваиваются артистом в свою полную собственность. Для того чтоб хотения стали на сцене живыми, надо, чтоб они сделались творческими хотениями и действиями самого артиста, родственными его органической природе. Словом, можно переживать только свои собственные, живые, подлинные чувства.

Как же вызвать на сцене хотения нашей творческой воли, стремления и действия? Нельзя приказывать нашему творческому чувству, нельзя сказать ему: "хоти! твори! действуй!" Наше творческое чувство не повинуется приказу и не терпит насилия. Его можно только у_в_л_е_к_а_т_ь. Увлекаясь -- оно начинает хотеть, а захотев -- стремится действовать.

## [ТВОРЧЕСКИЕ ЗАДАЧИ]

Одно из главных условий творчества заключается в том, чтоб задачи артиста были непременно увлекательны для чувства, воли и ума, чтоб они захватывали органическую природу, так как только она обладает творческой силой. Как и чем увлечь их? Единственной приманкой для нашей творческой воли, притягивающей ее к себе, является заманчивая, увлекательная цель, или творческая задача. Задача должна служить средством для возбуждения творческого увлечения. Задача, подобно магниту, должна обладать притягательной силой, манкостью. Она должна тянуть к себе и тем вызывать стремление, движение и действие. З_а_д_а_ч_а -- в_о_з_б_у_д_и_т_е_л_ь т_в_о_р_ч_е_с_т_в_а и е_г_о д_в_и_г_а_т_е_л_ь. З_а_д_а_ч_а -- м_а_н_о_к д_л_я н_а_ш_е_г_о ч_у_в_с_т_в_а. Подобно тому как охотник вызывает птицу манком из лесных дебрей, так и артист с помощью увлекательной задачи вызывает из душевных глубин бессознательное творческое чувство. Задача вызывает вспышки хотения и возбуждает позывы (толчки) для творческого стремления. Задача создает внутренние посылы, которые естественно и логически разрешаются в действии. Задача -- сердце куска, заставляющее биться пульс живого организма роли.

Жизнь на сцене, как и в действительности, -- непрерывный ряд задач и их выполнение. Задачи -- точно вехи, расставленные вдоль всего пути творческого стремления артиста; они указывают верное направление. Задачи, точно ноты в музыке, образуют такты, в свою очередь такты образуют мелодию, то есть чувство: состояние грусти, радости и т. д.; мелодия [образует] оперу или симфонию, то есть жизнь человеческого духа роли, которую поет душа артиста.

Где же взять творческие цели и задачи для возбуждения нашей творческой воли и ее хотения? Такие заманчивые задачи являются или с_о_з_н_а_т_е_л_ь_н_о, то есть их указывает наш ум, или они рождаются б_е_с_с_о_з_н_а_т_е_л_ь_н_о, сами собой, интуитивно, эмоционально, то есть их подсказывает живое чувство и творческая воля артиста. Творческую задачу, идущую от ума, мы будем называть р_а_с_с_у_д_о_ч_н_о_й з_а_д_а_ч_е_й. Задачу, идущую от чувства, мы будем называть э_м_о_ц_и_о_н_а_л_ь_н_о_й з_а_д_а_ч_е_й, а задачу, рождающуюся волей, мы будем называть в_о_л_е_в_о_й з_а_д_а_ч_е_й.

Рассудочная задача, естественно, может быть только сознательной. Эти задачи сильны своей определенностью, ясностью, точностью, логичностью, последовательностью, идейностью и проч. Рассудочная за-

дача, которую можно выполнить на сцене почти без всякого участия чувства и воли, суха, неувлекательна, несценична и потому непригодна для творческих целей. Рассудочная задача, не согретая и не оживленная эмоцией (чувством) и волей, не доходит ни до сердца артиста, ни до сердца зрителя, и потому она не может зарождать "жизнь человеческого духа", "истину страстей" и "правдоподобие чувствований". Сухая рассудочная задача не вкладывает жизненной сути в мертвые концепты слов. Она лишь протоколирует сухую мысль. Выполняя такую задачу одним умом, артист не может жить, переживать, он может лишь докладывать роль. И потому он становится не творцом, а докладчиком роли. Рассудочная задача хороша и сценична только тогда, когда она увлекает, втягивает за собой в творческую работу живое чувство и волю самого артиста.

Что касается задачи волевого происхождения, то она так тесно связана с чувством, что о ней трудно говорить отдельно от него.

Первая -- архаическая -- ступень отрицательного формирования личности представлена в Освальде, дворецком Гонерильи. В древнем обществе неразвитая, скорее предвозвещающая, "предыдущая" ("античная" -- от ante) форма асоциального сознания изображена в патриархально безличном *домашнем слуге* {Освальд ближе других персонажей (кроме Шута) к безымянному, безличному фону. В кварто перед его репликами вместо имени стоит "Слуга".}. В трагедии возраст Освальда прямо не указан, но, судя по тому, что он старший над слугами Гонерильи и через него передаются приказания остальным слугам (I, 2), что он особо доверенное лицо и советник Гонерильи (со слов Реганы, IV, 5), Освальд скорее принадлежит к пожилым персонажам; тем более что в важнейших для этой роли двух сценах Освальду противостоит верный слуга Лира Кей, которому сорок восемь лет (I, 4), а с Кеем Освальд ближе всего соотнесен в нравственном плане. "Нельзя быть ненавистнее друг другу, чем я и этот плут", "Сама природа от тебя отказывается" (Кент, II, 4) -- крайнее отвращение Кента, после Корделии самого чуткого среди "добрых", к Освальду (которого он в припадке раздражения дважды избивает) полно особого значения.

Во всех сценах, где выступает Освальд, он поглощен интересами своей госпожи, неподкупно предан Гонерилье (в IV, 2 Регана тщетно пытается выведать от него что-либо о своей сопернице), предан до предсмертного вздоха, когда он сокрушается лишь о том, что смерть помешала ему выполнить важное поручение; умирая, он молит своего убийцу сделать это за него. Иной, чем у Кента, характер верности Освальда, однако, виден уже с первой стычки с Лиром. На вопрос бывшего короля: "Кто я такой, сэр?" -- основной вопрос протагониста, вопрос, на котором проверяется "природа" каждого персонажа трагедии,-- Освальд

просто и невозмутимо отвечает: "Отец миледи",-- чем повергает Лира и Кента в ярость {Напомним приведенные слова А. Блока по поводу британской трагедии, где "простейшим и всем понятным языком говорится о самом тайном".}. Из действующих лиц дворецкий Гонерильи первым -- еще до появления Шута -- дает понять герою, какова настоящая цена человеку, за душой у которого ничего нет. Благодаря подчиненному положению слуга раньше других доходит до *реального* понимания того, что личность еще не признана в архаическом обществе. Чего стоит личность сама по себе, об этом напоминают Освальду именно "добрые" Лир и Кент (с обычным для него беспристрастием Шекспир не раз это показывает) своим грубым обращением с ним; в Освальде они видят только слугу, обязанного быть почтительным.

В обществе патриархальном, основанном на прямой и всеобщей зависимости человека от человека, трезвый "реалист" Освальд, со своей стороны, сочетает преданность вплоть до угодливости власть имущим с презрением и холодной жестокостью к нижестоящим, к тем, кто "создан, чтобы Освальд возвысился" (IV, 6). В форме более низменной, рабской, предельно некультурной характер Освальда морально сродни антагонисту Эдмунду, вплоть до беззастенчивого карьеризма. Осознание реального положения человека в собственническом обществе выражается у Освальда в принципиальном неуважении к личности другого, в отсутствии представления о человеческом достоинстве, в искреннем почтении лишь перед властью, силой. В трагедийном театре Шекспира Освальд -- единственный по законченности образ холуя. Через всю историю проходящий процесс разложения извечного архаического уклада непрерывно порождает этот тип низменного сознания, столь же бессмертный, как и верный слуга Кент: он на все способен, так как ни за что не отвечает (Гонерилья: "Я за это отвечаю", I, 3). В более цивилизованных условиях Освальд становится функционером, вроде состоящего на службе у Эдмунда офицера, палача Корделии, которого в развязке убивает Лир, как Освальда перед тем убивает Эдгар.

Образом Освальда открывается ряд персонажей решительных, деловитых, "свободных от предрассудков", который завершается Эдмундом. Шекспир склонен оттенять *ограниченность* этих дельцов, даже с чисто деловой стороны: ограниченность, тупость моральная и интеллектуальная, низость и глупость в конечном счете (в большом счете жизни) где-то смыкаются. Освальд, например, отказывается понять Альбани, которого радует *невыгодная* для его интересов весть о высадке французов в Довере (IV, 2). Эта моральная близорукость, склонность Освальда судить о других по себе, сказывается и перед смертью -- в поручении "выгодном", а потому передоверенном другому, что и оказывается роковым и для его госпожи Гонерильи, и для Эдмунда.

Более развитую -- средневековую -- ступень процесса формирования личности представляют старшие дочери Лира и его зять Корнуол. Человеческие отношения здесь опосредованы социальной иерархией, за которой стоит владение землей. Личность уже официально признана, но лишь с того момента, как вступила во владение (любым способом -- наследованием, пожалованием, насилием), и в меру владения. Перед этой реальной-- общественной, а не природной -- основой значения личности *(реалисты,* "злые" это сознают) отступают на второй план иные (в том числе кровные, семейные) связи между людьми.

Еще в сцене завязки вырисовывается историческое различие между патриархально-наивным сознанием Лира и феодально-реалистическим -- его дочерей. Лир к ним обращается "синкретично": как король и старый отец ("Наша старшая дочь, говори первая", "Что скажет наша вторая дочь"), тогда как в ответах дочерей звучит только почтительность подданных во время феодальной церемонии пожалования владением: реплика Гонерильи начинается словом "государь" (sir) -- и словами "ваше величество" (your highness) заканчивается реплика Реганы. В завязке старшие дочери не выступают открыто как личности, по феодальным нормам они еще не имеют права лично открыться, они говорят то, что положено подданным, -- как "персоны" (в первоначальном значении слова), под маской. Личные суждения о происшедшем -- и верные суждения, порицающие Лира за неблагоразумное обращение с Кентом и французским королем,-- Гонерилья и Регана выскажут друг другу наедине по окончании церемонии; и тут же они осудят Корделию за то, что она нарушила "послушание", выступила как личность преждевременно. В этом придворно цивилизованном, примитивно грубоватом двуличии -- чего никак не понимает архаичный Лир -- и выражается средневековая форма рождения личности. Причем у каждой сестры в форме выражения обозначается ее личная степень силы и самостоятельности: в ответах отцу, как и на совещании сестер в конце сцены, средняя (во всех отношениях) сестра только повторяет, слегка развивая, реплику старшей сестры. Регана дублирует Гонерилью также в сцене разрыва с отцом, а позже во всем следует за своим мужем, более сильным по характеру Корнуолом. Технические детали образа, вроде старшинства (от рождения) Гонерильи перед Реганой -- как в другом (историческом) смысле перед Корделией,-- часто выполняют у Шекспира особо выразительную функцию.

Принцип личности является в средние века привилегией. На охрану личного достоинства в рыцарском обществе стала рыцарская *честь.* В старших дочерях и в Корнуоле честь осознана реалистически как личные интересы и права рыцаря, опирающиеся на материальное владение. Честь обязывает личность отстаивать свое владение как единственное

объективное основание человеческого "я". Гонерилья возмущена капризными претензиями Лира на прежнее значение ("Старик пустой! Сам отдал власть -- и хочет всем владеть по-прежнему"). Она презирает мужа, "труса с молочно-бледной печенью", за то, что он не думает о своей чести, владениях, интересах -- в отличие от Эдмунда, "настоящего мужчины" (IV, 2). Сословно локализованный характер личности, феодального принципа чести, который не распространяется на простых людей, обнажен в сцене, где слуга Корнуола, заступаясь за Глостера, вызывает -- в чисто рыцарской (личной) форме защиты справедливости -- на поединок своего господина. С негодующим восклицанием: "Крестьянин посмел восстать!" -- герцогиня Регана поражает его мечом в спину (III, 7).

По сравнению с архаическим (рабски-угодливым) "реализмом" личного сознания Освальда, домашнего слуги, преданного своей "естественной" госпоже (единственно реальному для него воплощению силы), вне службы которой он -- ничто, средневековая рыцарская честь, признанная официально, предоставляет личности больше инициативы и автономии. С другой стороны, по сравнению с позднейшими всеобщими "правами человека", "свободного от рождения", правами формальными, за которыми часто ничего не стоит, права средневекового рыцаря, обеспеченные землями, более *реальны*. Небо средневековой личности всецело опирается на землю -- и не слишком возвышается над ней. Честь рыцаря, даже преследуя идеальную (общесословную, общегосударственную) цель, открыто проявляется в силе: перед сражением с французами Гонерилья призывает Эдмунда и Альбани идти заодно против чужеземного врага, повинуясь долгу и отложив на время личные счеты (V, 1). За личным правом стоит личная сила, и сила -- каковы бы ни были юридические регламенты ее употребления -- окружена ореолом признанного права. Отважным применением силы и, если нужно, насилия, выходом из повиновения общим порядкам личность демонстрирует перед миром доблесть и породу. Беззакония (II, 2, где на Кента надевают колодки), чудовищная жестокость (сцена ослепления Глостера) Корнуола и Регана имеют принципиальный характер -- "законные формальности", без которых нельзя казнить Глостера, должны склониться перед "гневом" герцога Корнуола: "Нас можно порицать, но удержать нельзя" (III, 7).

Личное сознание Гонерильи, Реганы и Корнуола аналогично по "знаку" политике мятежных феодалов в хрониках. Подобно миру хроник, но не в политической, а в общественно-личной сфере, когда развитие центробежных сил достигает апогея, на передний план действия, пожиная плоды, выступает циничный "макьявель".

В Эдмунде асоциальный вариант процесса рождения личности достигает наибольшей законченности. Нова здесь не жестокость, бесчеловечность, а с самого начала концептуальная форма сознания, отвергающего

любой моральный долг как предрассудок, как формальные "придирки" (I, 2) со стороны общества, как рогатки для личной инициативы. В борьбе с обществом незаконный "природный сын" опирается на "закон природы". Религиозно-культовые обращения ("Природа, ты моя богиня", "На помощь незаконным, боги") --лишь образы речи в устах трезвого атеиста, "макьявеля". "Природа" Эдмунда -- это впервые последовательно демифологизированный механистический космос на пороге научного естествознания XVII--XVIII веков, "природа" и "время" Н. Макиавелли. Из всех законов природы, по сути еще неизвестных и науке XVI века, Эдмунд, обращаясь к "Природе" с "молитвой", знает только один (он и употребляет форму единственного числа thy law -- "твой закон"), и чисто негативный: невмешательство природы в социальные и человеческие дела, полное безразличие к человеку, его законам, его судьбе, его обществу, закон абсолютной аморальности "равнодушной природы". На место архаической Великой Цепи Бытия, органически живой Природы, "страдающей", как верит Глостер, от "нарушения ее связей", и на место средневекового мира Эдгара, управляемого справедливым божеством (и то и другое -- "изумительная человеческая глупость", Эдмунд I, 2), стала обездушенная и обезбоженная "атомизированная" природа. В атомизированном космосе человек-атом находится в чисто внешних отношениях с другими людьми и с общественным целым. Он зависит, правда, от стечения обстоятельств, от фортуны {Эдмунд в завязке: "Когда мы болеем из-за фортуны" (I, 2), в развязке: "Круг колесо (фортуны.-- *Л. П.)* свершило" (V, 3).}, но от природы ему дан *ум,* чтоб им пользоваться, особенно когда имеешь дело (business) с "честными глупцами" -- морально неразборчивый ум дельца:

Тут дело есть (I see the business).
Пусть не рожденье -- ум мне даст наследство.
Для этой цели хороши все средства.
(I. 2)

Своеобразие Эдмунда -- историческое содержание его характера, символически простого, как у всех персонажей британской трагедии,-- выступает при сравнении с диахронно предшествующими образами в ряду "злых". Старшие дочери и Корнуол совершают беззакония под влиянием раздражения, гнева, ревности -- под влиянием животно-необузданных страстей *привилегированно-свободных* натур, привыкших (подобно средневековым персонажам хроник) действовать прямым путем насилия. Эдмунда, "нового человека" в этом ряду, Шекспир наделяет хладнокровием, осторожностью, развитым умом. Характер Эдмунда, между прочим, раскрывается в любовной интриге с двумя сестрами, где

нет ни тени ослепления страстью, он не идет на рискованное предложение Гонерильи убить ее мужа во время сражения. Великолепное самообладание не покидает Эдмунда до последних минут жизни.

В ряду отрицательных характеров Эдмунд -- первый прирожденный притворщик и "актер". Слуга Освальд еще не играет, он действительно предан своей госпоже; Гонерилья и Регана играют в завязке неуклюже, в навязанной роли и временно -- пока не вошли в права, когда можно больше не играть. Один Эдмунд играет на протяжении всего действия, сам придумывает себе роли и заставляет играть других. Он последовательно выступает в ролях преданного сына, любящего брата, образцового верноподданного, влюбленного юноши и, наконец, в роли государственного мужа -- и только таким образом развивается вся история возвышения непривилегированного члена трагедийного общества.

Для художественной объективности Шекспира показательно, что демонические натуры "Короля Лира" наделены физической красотой: не только Гонерилья, законное детище своего мира, но и бастард Эдмунд, нравственный урод {Одно и то же слово "proper" ("красивый", "ладный") употребляют Кент по поводу внешности Эдмунда (I, I) и Альбани о своей жене (IV, 2).}. Раскованная в человеке энергия, раскрепощенная в личности зоологическая природа переживает в Эдмунде абсолютно -- отвлекаясь от направления и цели, от "знака" -- расцвет и сознание своего расцвета ("Я расту, я крепну", в конце первого монолога-манифеста Эдмунда). По-своему великолепно его "Он (отец.-- *Л. П.*) пожил, и довольно. Мой черед!" (III, 3, перевод Б. Пастернака), неопровержимое в "природной" своей логике. Повинуясь инстинкту самосохранения, животное поступает, как должно для сохранения рода через особь-индивидуальность. Ничего нет естественнее, как известно, эгоизма детей. Но предел "противоположностей" -- в плане человеческом, этическом -- представлен не в сынах Глостера, а в дочерях Лира: "Природу так унизить лишь дочери бесчувственные могут" (Лир, III, 4). В законных дочерях эгоизм чудовищней, чем в незаконном сыне ("proper deformity" -- "красивым чудовищем" называет Гонерилью муж). Но по-своему Регана нрава, наставляя престарелого отца в духе "природной" этики Эдмунда: "Отец мой, вы стары, природа в вас достигла до предела своих границ" (II, 4). Малая "природа" семьи в "Короле Лире" -- модель большой социальной "природы" зоологических нравов собственнического общества на высшем его этапе, этапе расцвета. Контраст телесной красоты и нравственного безобразия в детях британской трагедии не формально технический эффект, он исторически содержателен, социально выразителен.

Самая лучшая творческая задача та, которая захватывает чувство артиста сразу, э_м_о_ц_и_о_н_а_л_ь_н_о, б_е_с_с_о_з_н_а_т_е_л_ь_н_о

и ведет интуитивно к верной основной цели пьесы. Такая бессознательная, эмоциональная задача сильна своей природной непосредственностью (индусы называют такие задачи высшего порядка сверхсознательными[45]), увлекающей творческую в_о_л_ю, вызывающей неудержимое ее стремление. При этом у_м_у остается только констатировать или оценивать полученные творческие результаты. Такая эмоциональная задача от таланта, сверхсознания, вдохновения, "нутра". Эта область вне нашей власти. Нам остается только, с одной стороны, учиться не мешать сверхсознательному творчеству природы, а с другой стороны, готовить почву, искать поводов, средств, хотя бы косвенным путем, чтоб закреплять такие эмоциональные, сверхсознательные задачи. Нередко эмоциональные задачи должны остаться если не вполне, то наполовину подсознательными.

Далеко не все задачи можно осмысливать, осознавать до конца без ущерба для их манкости и обаятельной силы. Есть задачи прелестные своей недосказанностью. Такие задачи блекнут от полного их оголения. Есть и вполне с_о_з_н_а_т_е_л_ь_н_ы_е э_м_о_ц_и_о_н_а_л_ь_н_ы_е з_а_д_а_ч_и. Естественно, что задача, найденная чувством, родственна ему, а участие ума вдвойне сближает с ней нашу природу. Такая задача одновременно с двух сторон воздействует на нашу волю -- со стороны ума и чувства. Несмотря на такое двойное воздействие, рассудочные задачи не могут равняться с эмоциональными задачами, сильными своим сверхсознанием.

Бессознательные задачи рождаются эмоцией (чувством) и волей самих артистов. Созданные интуитивно, бессознательно, они впоследствии оцениваются и фиксируются сознанием.

Таким образом, чувство, воля и ум самого артиста принимают большое участие в творчестве и, в частности, в выборе творческой задачи. Чем сильнее затягиваются в творческую работу чувство, воля и ум артиста, тем полнее, глубже захватывает задача все существо артиста.

Однако такое утверждение требует оговорки и пояснения. Дело в том, что многие думают, что творчество артиста исключительно в_о_л_е_в_о_г_о характера; другие считают его только э_м_о_ц_и_о_н_а_л_ь_н_ы_м, третьи -- р_а_с_с_у_д_о_ч_н_ы_м. Практика, наблюдение и мое личное самочувствие убеждают меня в том, что наше творчество, а следовательно, и задачи, его возбуждающие, бывают и теми, и другими, и третьими в разные моменты и в разных случаях. Одни моменты -- эмоционального происхождения, другие -- рассудочного, третьи -- волевого.

Каждому из двигателей нашей духовной жизни отведено свое место в общей творческой работе. Наряду с эмоциональным идет и рассудочное и волевое творчество. Поэтому нельзя говорить об одном из двигателей

нашей духовной (психической) жизни, не имея при этом в виду остальных двух. Они "едины в трех лицах", они неразъединимы, они участвуют совместно в той или иной мере почти в каждом действии; их нельзя рассматривать порознь, а надо изучать все вместе. Поэтому во всех случаях, когда приходилось или придется в будущем приписывать ту или иную задачу, ту или иную функцию одному из членов нашего душевного триумвирата порознь, то не следует забывать при этом, что и остальные два двигателя нашей духовной жизни неизбежно принимают то или иное участие в той или иной мере, в тех или иных комбинациях.

В одних случаях -- э_м_о_ц_и_я (чувство) является коноводом, запевалой, а остальные ему едва слышно вторят; в других случаях -- у_м, в третьих -- в_о_л_я являются инициаторами творчества и первенствуют...[46].

Кроме сознательных и бессознательных задач рассудочного, волевого и эмоционального происхождения существуют механические, моторные задачи, хотения, стремления и позывы к действию. Когда-то весь этот процесс, начиная от зарождения задачи, хотения до их разрешения, был сознательного, волевого или эмоционального происхождения. От времени и частого повторения весь процесс усваивается настолько крепко, однажды и навсегда, что превращается в бессознательную механическую привычку. Эти душевные и физические моторные привычки кажутся нам настолько простыми и естественными, что мы их не замечаем, мы о них не думаем. Они выполняются сами собой.

В самом деле, разве мы думаем о том, что делают наши руки, ноги при ходьбе, при отворянии двери, при еде и проч.? А ведь когда-то, в детстве, мы с огромным трудом и напряженным вниманием учились делать первые шаги, действовать руками, ногами, телом, языком и проч. Мы привыкаем считать все эти моторные, механические задачи и действия легкими и не думаем о них. Так, например, разве пианист думает о каждом движении своих пальцев при игре на фортепиано, разве танцор думает постоянно о каждом движении рук и ног и всего тела во время танцев? Зато раньше, когда движения еще не были превращены привычкой в механические, пианист часами долбил трудные пассажи, а танцор систематически приучал свои ноги, руки и все тело к трудным па.

То же происходит и в области элементарных психологических хотений, стремлений, действий, задач. Разве мы постоянно думаем о том, как мы воздействуем на близких людей, с которыми установились определенные привычные отношения от постоянного совместного сожительства? А ведь когда-то при первом знакомстве, при первых встречах с этими людьми приходилось очень внимательно, с большим трудом устанавливать такие отношения, ставшие впоследствии механическими и бессознательными.

Когда все эти механические привычки становятся моторной привычкой, они воспроизводятся с неимоверной легкостью и бессознательно. Дивишься механической мышечной бессознательной памяти, которая запоминает сложнейшие комбинации разных движений и па в танцах. Дивишься и находчивости наших душевных элементов, которые умеют приспособляться к самым сложным положениям и находить из них выход.

Все эти привычки состоят из целого ряда сложных моментов и процессов. Они содержат в себе и задачу, к которой, механически привыкая, стремится артист, и хотения, которые вызывает каждая отдельно взятая задача, и стремления, и толчки к действию, и само внутреннее и внешнее действие и проч.[47].

Умение находить или создавать такие задачи, вызывающие ответное действие артиста, и умение подходить к таким задачам является одной из главных забот внутренней техники.

К каждой задаче существует много подходов. Надо уметь найти среди них наиболее близкие душе артиста и роли, наиболее возбуждающие к творческому действию. Как же это достигается? Объясню на примере.

Допустим, что надо убедить Софью в том, что ни Молчалин, ни Скалозуб ей не пара. Убеждение, не согретое внутренним чувством, становится внешним, словесным, сухим, неубедительным. Оно заставляет артиста лишь физически тянуться к другому лицу, то есть, по выражению самих артистов, не убеждать, а просто внешне, физически "лезть в чужую душу", "пялить глаза на партнера". Такое внешнее копирование процесса убеждения -- подделка, фальсификация. Оно не может вызвать в артисте искреннюю веру в подлинность чувства, не может творчески возбудить артиста. А ведь без веры в подлинность своего чувства не может быть переживания, как без подлинного переживания не может быть веры в него.

Что же может заставить меня поверить в подлинность задачи настолько, чтоб я захотел энергично действовать? Вид прелестной, беспомощной, неопытной Софьи рядом с жалким, ничтожным Молчалиным и грубым Скалозубом? Но эти люди еще не существуют, по крайней мере я их еще не вижу ни в действительной, ни в воображаемой жизни. Я их не знаю. Но зато я хорошо знаю по собственному опыту чувство жалости, страха, обиды, эстетического оскорбления при одном представлении о прекрасной молодой девушке (кто бы она ни была), которая хоронит себя в браке с грубым дураком, вроде Скалозуба, или с мелким карьеристом, вроде Молчалина. Это неестественное и неэстетическое соединение всегда возбуждает желание остановить неопытную девушку от ложного шага, и это желание всегда живет в каждом из нас. Во имя этого желания нетрудно во всякую минуту зародить в душе внутренние

душевные позывы (толчки), которые вызывают подлинное живое хотение, стремление и самое действие.

В чем же заключаются эти позывы и толчки? Является потребность заразить чужую душу своим чувством обиды, оскорбления, страха, жалости к молодой, прекрасной, гибнущей жизни. Такая внутренняя задача всегда волнует и вызывает душевные, невидимые позывы к действию. Что-то толкает итти к Софье или ей подобной юнице, попытаться раскрыть ей глаза на жизнь, убедить ее не губить себя неподходящим браком, который несет в будущем горе. Ищешь способа заставить ее поверить в искренность моего доброго чувства к ней. Во имя его хочется просить позволения говорить об ее самых интимных, сердечных делах. Но нелегко обратить взор другого лица в глубь чужой души, а без этого не добьешься своей цели, и все дальнейшие попытки были бы тщетными.

Прежде всего я постарался бы убедить Софью в моем добром чувстве к ней, чтоб заслужить предварительно ее доверие к себе. Потом я попытался бы нарисовать ей в самых ярких красках разницу, которая существует между нею и грубой натурой Скалозуба и между нею и Молчалиным с его мелкой душонкой. Разговор о Молчалине требует особенной осторожности, такта и чуткости, так как Софья хочет во что бы то ни стало смотреть на Молчалина через розовые очки. Еще ярче надо дать почувствовать Софье, как сжимается мое сердце при мысли, что ждет ее, неопытное созданье, в будущем. Пусть страх за нее, который мне хочется, чтоб она почувствовала, испугает ее и заставит одуматься неопытную девушку.

Каждый из приемов убеждения, каждый из подходов к ее душе надо смягчать излучениями своего нежного чувства, ласкающего взгляда и проч. Разве можно перечислить все душевные и физические действия, внутренние позывы, которые сами собой зародятся в душе растроганного человека при его попытке спасти неопытную девушку, готовую себя погубить?!

Сказанного довольно, чтоб пояснить подходы артиста к творческим задачам, в поисках наиболее активных задач. Во всех этих случаях, чтоб зафиксировать активную задачу, надо так или иначе назвать ее. При этом задачи обыкновенно определяются и_м_е_н_е_м с_у_щ_е_с_т_в_и_т_е_л_ь_н_ы_м. Так, например, если вы спросите артиста:

-- Как вы назовете задачу, которая перед вами рождается?-- то он ответит:

-- Возмущение, или убеждение, или успокоение, или радость, или грусть и проч...[48].

Сверхзадача или простая задача обыкновенно определяется именем существительным; например, свидание с Софьей, приветствие, недоумение, выяснение, сомнение, убеждение, успокоение.

Имя существительное вызывает умственное, зрительное, слуховое или другое представление об известном чувстве или действии, но не самое чувство и действие. Такое представление о чувстве не содержит в себе элементов действия, активности. Оно пассивно. Воскресив его в себе, артист может внешне изображать свои зрительные или умственные представления, копировать их, подделываться под них, казаться или внешне притворяться чувствующим. Все это вызывает искусную или неискусную актерскую игру. Артист начинает изображать радость свидания, восторженное приветствие, все признаки недоумения, сомнения. Актер начинает убеждать, физически лезть в душу другого.

Одно из практических средств избежать этого [заключается] в том, чтобы определить сквозное действие с помощью г_л_а_г_о_л_а. Он не только зарождает представление о действии, но до известной степени возбуждает и самое действие. Попробуйте переменить название имени существительного на соответствующий глагол, и внутри вас невольно произойдет какое-то перемещение; чувственное представление станет более активным, появится в душе толчок, позыв к действию, прицел на задачу и некоторый намек на стремление к ней, то есть какие-то толчки, признаки активности (действия).

При этом можно рекомендовать практический прием, возбуждающий эту душевную активность и помогающий переделывать имя существительное на глагол. Вот в чем заключается этот простой практический прием.

При определении активной задачи лучше всего направлять свою волю с помощью слова х_о_ч_у. Это слово дает прицел творческой воле, указывает направление стремления. Таким образом, при определении задачи следует задать себе вопрос: что я хочу делать при данных обстоятельствах? На это последует ответ: хочу бежать, хочу звонить, хочу отворить и проч. Все это внешние, физические хотения и задачи. Но могут быть и внутренние, душевные, психологические хотения и задачи: хочу понять недоразумение, хочу выяснить сомнение, хочу успокоить, хочу взбодрить, хочу рассердить и проч. ... [49].

## [ФИЗИЧЕСКИЕ И ЭЛЕМЕНТАРНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ЗАДАЧИ]

Сознательные, бессознательные, активные, волевые, эмоциональные, рассудочные, механические (моторные) задачи и проч. выполняются как

внутренне, так и внешне, то есть как душой, так и телом. Поэтому все эти задачи могут быть к_а_к ф_и_з_и_ч_е_с_к_и_м_и, т_а_к и п_с_и_х_о_л_о_г_и_ч_е_с_к_и_м_и.

Так, например, возвращаясь к мысленно созданной сцене утреннего визита к Фамусову, вспоминаешь бесконечный ряд физических задач, которые пришлось мысленно выполнять: надо было пройти по коридору, постучаться в дверь, взяться за ее ручку, нажать ее, отворить дверь, войти, поздороваться с хозяином и с присутствующими и т. д. Нельзя же было, не изменяя правде, сразу перелететь к нему в комнату одним движением тела.

Все эти необходимые физические задачи настолько нам привычны, что они выполняются моторно, механически. То же происходит и в области духовной жизни.

Там существует также бесконечный ряд необходимых простейших, элементарно-психологических задач.

Вспоминаю для примера другую сцену из мысленно созданной жизни фамусовского дома, а именно -- нарушенное свидание Софьи и Молчалина. Сколько элементарно-психологических задач пришлось тогда чувственно выполнить за Софью, чтоб ослабить гнев отца и избежать наказания! Надо было маскировать свое смущение, смутить отца своим спокойствием, устыдить и разжалобить ангельским видом, обезоружить его своей кротостью, сбить его с позиции и проч. Нельзя же было, не изменяя правде, не убивая жизни, сразу, одним движением души, одним внутренним ходом, одной психологической задачей совершить в душе разгневанного человека чудесное превращение...[50].

Физические и элементарно-психологические задачи в той или другой мере обязательны для каждого человека, поставленного в данные обстоятельства. Они обязательны и для артиста в момент его творчества и для действующего лица, которое он создает. В противном случае будет нарушено телесное и душевное чувство правды, будет поколеблена или совсем убита телесная и душевная вера в то, что делаешь, создастся условность, напряженность, насилие над духовной и физической природой. А где насилие -- там прекращается переживание и начинается анархия актерских, условных, противоестественных привычек, приемов игры, начинаются штучки, рутина, напряжение мышц, душевные и физические потуги, ремесло и проч. Такое состояние не имеет ничего общего с "жизнью человеческого духа", с "истиной страстей" и даже с "правдоподобием чувствований". Наоборот, до педантизма точное соблюдение всех природных, естественных, привычных физических и элементарно-психологических задач, хотений, стремлений и внутренних и внешних действий по инерции, по привычной последовательности способствует возбуждению живых чувств, переживаний.

Утонувшего человека с остановившимся дыханием и сердцем заставляют механически вдыхать и выдыхать воздух. От этого привычно и последовательно начинают функционировать другие органы тела: сердце начинает биться, кровь начинает снова пульсировать и, наконец, по жизненной инерции оживает дух. Эта привычная и взаимная связь физических органов -- прирожденная. Поэтому раньше времени родившегося ребенка, не начавшего еще дышать, с помощью искусственных механических средств заставляют проделывать ряд движений, вызывающих свойственные человеческой природе последовательные действия, и новорожденный начинает жить.

Такой же органической привычкой нашей природы, такой же привычной последовательностью и логикой задач, действий и переживаний пользуются в нашем искусстве при зарождении процесса переживания.

Привычная нашей человеческой природе последовательность душевных и физических задач и действий вызывает по инерции и самую жизнь, то есть переживание роли.

Таким образом, при выполнении физических и элементарно-психологических задач большую роль играют не только самые задачи, но и их последовательность, постепенность, логика.

Поэтому прежде всего при поисках увлекательных творческих задач надо удовлетворить самые элементарные потребности нашей телесной и творческой душевной природы точным выполнением внешних физических и внутренних элементарно-психологических задач. С ними артист встречается на первых же порах, с момента выхода на сцену, при первых же приветствиях и встречах с другими действующими лицами.

Физические и элементарно-психологические задачи необходимы для всех людей, естественно, необходимы и для живого организма роли. Эта общая необходимость одних и тех же физических и психологических задач для самого артиста-человека и человека-роли является первым органическим сближением исполнителя с изображаемым им лицом.

Однако этого мало, задачи должны не только принадлежать самому творцу, они должны быть аналогичны с задачами действующего лица. Чтобы познать и найти аналогичные с ролью хотения, артист должен поставить себя на место действующего лица для того, чтоб личным опытом познать его жизнь если не в действительности, то в своем артистическом воображении, которое бывает сильнее и интереснее самой действительности.

Для этого надо мысленно создать внутренние и внешние условия жизни роли, то есть, по выражению Пушкина, надо мысленно создать "предлагаемые обстоятельства" жизни человеческого духа пьесы и роли. Почувствовав себя в центре этих мнимых обстоятельств, находясь среди них, артист собственными живыми чувствами, личным опытом, реаль-

ным отношением к мнимым обстоятельствам жизни познает жизненные цели и стремления роли, ее чувства или, по тому же удачному изречению Пушкина, артист познает "истину страстей", из которых создается жизнь человеческого духа роли.

Через такую привычку, которая является второй натурой и важным сотрудником природы, артист сродняется со страстями и с мнимой жизнью, то есть в нем самом зарождаются аналогичные с ролью чувства.

Тогда артист начинает подлинно п_е_р_е_ж_и_в_а_т_ь роль.

Таким образом, при подборе творческих задач артист прежде всего сталкивается с физическими и элементарно-психологическими задачами.

Как физические, так и психологические задачи должны быть связаны между собой известной внутренней связью, последовательностью, постепенностью, логикой чувства. Нужды нет, что логика человеческого чувства нередко бывает нелогична, но ведь и в музыке гармония -- образец стройности -- не обходится без диссонанса. Необходимо быть последовательным и логичным при подборе и выполнении физических и психологических задач на сцене. Нельзя с первого этажа дома сразу шагнуть на десятый. Нельзя одним движением души, одним телесным действием преодолеть все препятствия и сразу убедить другого или сразу перелететь из одного дома в другой, к тому лицу, с которым ищешь свидания. Нужен ряд последовательных и логически сцепленных между собой физических и элементарно-психологических задач. Необходимо выйти из дома, проехать на извозчике, войти в другой дом, пройти ряд комнат, найти знакомого и проч. Словом, необходимо проделать ряд физических задач и действий, прежде чем добиться встречи с другим лицом.

В свою очередь, и при убеждении необходимо выполнить ряд задач; надо перевести внимание собеседника на себя, необходимо ощупать его душу, познать его внутреннее состояние, приспособиться к нему, испробовать ряд приемов передачи своих чувств и мыслей для того, чтоб заразить другое лицо своими собственными переживаниями. Словом, необходимо проделать ряд психологических задач и внутренних действий для того, чтоб убедить другого в своих мыслях и заразить чувствами.

Эта привычная для нашей природы последовательность и логичность физических и элементарно-психологических задач и действий напоминает о подлинной жизни и создает привычную нашей природе инерцию физических и психологических действий, которая и вызывает, правда, внешнюю, но подлинную жизнь, переживание на сцене...[51].

Нелегко соблюдать в точности все физические и элементарно-психологические задачи на сцене так, чтоб они соответствовали хотени-

ям, стремлениям, действиям и задачам изображаемого лица. Дело в том, что актер старается приноравливаться к духовной жизни роли только тогда, когда он призносит ее слова. Стоит актеру замолчать, уступив слово другому исполнителю, то есть своему партнеру, и тотчас в подавляющем большинстве случаев душевная нить роли пресекается, так как актер начинает жить своими личными чувствами, точно выжидая своей очереди, называемой репликой, для возобновления прерванной жизни роли.

Эти раздвоения и остановки, нарушая последовательность и логику непрерывно сменяющихся чувств, делают невозможным процесс переживания. Можно ли зажить ролью во всем ее целом, со всеми мельчайшими ощущениями этой жизни, раз что жизнь Чацкого, например, ежеминутно переплетается с личными чувствами самого актера, ничего не имеющими общего с ролью? Три чувства Чацкого -- шесть чувств актера; потом опять семь чувств Чацкого -- два чувства актера.

Представьте себе цепь, сплетенную из золотых и железных звеньев. Три звена золотых--шесть железных, еще семь колец золотых -- два железных и т. д.

Вырывая из логической цепи физических и психологических задач отдельные звенья и заменяя их, мы уродуем и насилуем жизнь, природу чувства, душу изображаемого лица и самого артиста. Моменты роли, не заполненные творческими задачами и переживаниями, -- опасная приманка для актерских штампов, для театральных условностей и других приемов механического ремесла.

Это закон, который постоянно должен помнить артист.

При насилии духовной и физической природы, при хаосе чувств, при отсутствии логики и последовательности задач не может быть подлинного органического переживания.

## [СОЗДАНИЕ ДУШЕВНОЙ ПАРТИТУРЫ РОЛИ]

Ставлю себя в положение артиста, исполняющего роль Чацкого в "Горе от ума", и стараюсь понять: какие физические и элементарно-психологические задачи естественно, сами собой зарождаются во мне, когда я начинаю мысленно "существовать" в центре обстоятельств, "быть" в самой гуще жизни фа-мусовского дома и Москвы 20-х годов ("я есмь").

Вот я (пока таков, как я есть, пока без чувств и переживаний Чацкого) прямо из-за границы, не заезжая домой, подкатываю к воротам почти

родного дома в тяжелом дормезе, запряженном четверкой. Вот экипаж останавливается, вот кучер зовет дворника, чтоб он открыл ворота.

Чего я хочу в эту минуту?

А) *Хочу ускорить момент свидания с Софьей, о котором так долго мечтал.*

Но я бессилен это сделать и покорно сижу в экипаже в ожидании, что ворота отворятся. От нетерпения я бессмысленно тереблю надоевший мне за время путешествия оконный шнур.

Вот подошел дворник, вот он узнал меня и заторопился. Вот зазвенела щеколда ворот, вот они отворились, и экипаж готов въехать во двор, но старик дворник задерживает. Он подходит к оконцу дормеза и со слезами радости приветствует меня.

а) *Надо поздороваться* с *ним, обласкать его, обменяться приветствиями.*

И я терпеливо проделываю все это, чтоб не обидеть старика, который знал меня еще ребенком. Приходится выслушивать повторение все тех же знакомых воспоминаний о моем собственном детстве.

Но вот наконец огромный рыдван со скрипом и хрустением по снегу сдвигается с места, въезжает во двор и останавливается у подъезда.

Вот я выскакиваю из дормеза.

Что мне надо делать в первую очередь?

$а_1$) *Мне надо скорее разбудить сонного Фильку.*

Вот я хватаюсь за ручку звонка, дергаю ее, жду, снова звоню. Вот знакомая дворняжка Роска визжит и ластится у моих ног.

В ожидании прихода Фильки:

$а_2$) *Хочется поздороваться и* с *собачкой, хочется поласкать своего старого друга.*

Вот отворяется парадная дверь, и я вбегаю в сени. Знакомая атмосфера дома сразу окутывает меня. Оставленные здесь чувства и воспоминания врываются в душу и переполняют ее. Я останавливаюсь умиленный.

Вот Филька приветствует меня каким-то лошадиным ржанием.

$а_3$) *Надо поздороваться с ним, обласкать и его, обменяться и* с *ним приветствиями.*

И я терпеливо выполняю и эту задачу, только бы добраться наконец до Софьи.

Вот я вхожу по парадной лестнице, вот я уже на первой площадке. Вот я сталкиваюсь с дворецким и с ключницей. Они остолбенели от неожиданной встречи.

$а_4$) *Надо поздороваться и с ними; надо расспросить* о *Софье: где она? здорова ли? встала ли?*

*Вот я* иду по анфиладе знакомых комнат.

Дворецкий бежит вперед.

Я жду в коридоре. Вот с визгом выбегает Лиза. Вот она тянет меня за рукав.

Чего я хочу в эту минуту?

а$_5$) *Скорее достигнуть главной цели, то есть увидеть Софью,-- милого друга детства, почти сестру.*

И я наконец вижу ее.

Теперь первая задача -- А -- выполнена с помощью целого ряда мелких, почти исключительно ф_и_з_и_ч_е_с_к_и_х задач (вылезть из кареты, звонить швейцару, бежать по лестнице и проч.).

Новая большая задача сама собой, естественно вырастает предо мной:

Б) *Хочется приветствовать милого друга детства, почти сестру; хочется обнять ее и обменяться с нею накопившимися чувствами.*

Однако этого не сделаешь сразу, одним движением души. Нужен целый ряд душевных малых задач, которые все вместе создают главную, большую задачу.

б) *Прежде всего хочется внимательно рассмотреть Софью, увидеть знакомые и милые черты, оценить перемену, происшедшую за время разлуки.*

Девушка между четырнадцатью и семнадцатью годами меняется до неузнаваемости. Именно эта чудесная перемена произошла в ней.

В семнадцать лет вы расцвели прелестно,
Неподражаемо, и это вам известно...

Думал встретить девочку, а вижу взрослую девушку.

По воспоминаниям прошлого, по личному опыту я знаю чувство растерянности, которое овладевает в эту минуту человеком. Вспоминаю неловкость, конфуз, растерянность перед неожиданностью. Однако стоит мне уловить одну знакомую черту, знакомый блеск глаз, движение губ, бровей, плеча или пальцев, знакомую улыбку, и я узнаю в них мгновенно прежнюю родную Софью! Минутная застенчивость сразу пропадает. Прежняя непринужденность братских отношений возвращается, и новая задача сама собой вырастает передо мной.

б$_1$) *Хочется передать в братском поцелуе все накопившееся чувство.*

Я бросаюсь обнимать друга и сестру. Я стискиваю ее в объятиях, я умышленно делаю ей больно, чтоб заставить ее почувствовать силу моей любви.

Но этого мало, надо как-то иначе передать ей накопившееся чувство.

*б$_2$) Надо обласкать Софью взглядом и словом.*

И снова как бы прицеливаешься к ней, ища ласковых дружеских слов и направляя на нее лучи своего теплого чувства.

Но что же я вижу? Холодное лицо, смущение, тень недовольства. Что это? Мне показалось? Или это от конфуза, от неожиданности, а может быть, просто от любви?

Новая задача сама собой, естественно вырастает передо мной.

В) *Надо понять причину холодной встречи друга.*

В свою очередь, и эта новая задача выполняется рядом мелких самостоятельных задач.

в) *Надо вызвать у Софьи признание.*

$в_1$) *Надо расшевелить ее расспросами, упреками, хитро поставленными вопросами.*

$в_2$) *Надо перевести на себя ее внимание...* и проч.

Но Софья ловка. Она умеет замаскироваться ангельской улыбкой. Я чувствую, что ей не трудно было бы убедить меня, хотя бы временно, в том, что она мне рада. Это тем легче, что мне самому хочется поверить этому, чтоб поскорее перейти к новой большой и интересной задаче.

Г) *Расспросить обо всем, что касается друга, ее родных, знакомых, всей жизни.*

И эта задача выполняется рядом малых задач г, $г_1$, $г_2$, $г_3$ и проч.

Но вот входит сам Фамусов и нарушает наш дружеский tête-à-tête {разговор с глазу на глаз *(франц.).*}. Сама собой рождается задача Д и выполняется с помощью малых задач д, $д_1$, $д_2$ и т. д. Потом создаются задачи Е, Ж, З и проч. с их составными задачами е, $е_1$, $е_2$ и проч., ж, $ж_1$, $ж_2$ и проч., з, $з_1$, $з_2$ и т. д. по всей пьесе, пока, наконец, не наступит последняя задача:

Э) -- *Вон из Москвы! сюда я больше не ездок.*

*Бегу, не оглянусь, пойду искать по свету,*

*Где оскорбленному есть чувству уголок!* Для выполнения этой последней большой задачи необходимо:

э) *Приказ лакею:*

-- Карету мне, карету! -- и

$э_1$) *Быстрый уход из фамусовского дома.*

При выборе и мысленном выполнении всех этих задач я чувствовал, как внутренние и внешние обстоятельства сами собой, естественным путем зарождали во мне х_о_т_е_н_и_я в_о_л_и. В свою очередь, хотения вызывали творческое с_т_р_е_м_л_е_н_и_е, а творческое стремление завершалось внутренними побуждениями (толчками) к д_е_й_с_т_в_и_ю, действие вызывало воплощение, а воплощение -- творческое создание. Из всех этих хотений, стремлений и действий создавался вполне законченный творческий м_о_м_е_н_т живой жизни роли, с его центральной задачей а. Другой такой же самостоятельный момент создался от задачи $а_1$, третий -- от задачи $а_2$ и т. д.

В свою очередь, из всех этих самостоятельных задач а, $а_1$, $а_2$ образовался целый к_у_с_о_к живой жизни роли, с его центральной задачей А. В самом деле, если вникнуть во внутренний смысл всех задач а, $а_1$, $а_2$, $а_3$, $а_4$, $а_5$. то есть во все хотения Чацкого с момента въезда его во двор фамусовского дома до момента встречи его с Софьей, мы увидим, что выполнялась одна большая задача -- А, кусок жизни роли, который можно было бы формулировать так: с_т_р_е_м_л_е_н_и_е к С_о_ф_ь_е.

Далее, из отдельных моментов и малых задач б, $б_1$, $б_2$, $б_3$ создалась другая большая задача, кусок жизни роли -- Б, который можно назвать: п_р_и_в_е_т_с_т_в_и_е м_и_л_о_г_о д_р_у_г_а д_е_т_с_т_в_а, п_о_ч_т_и с_е_с_т_р_ы, ж_е_л_а_н_и_е о_б_н_я_т_ь С_о_ф_ь_ю и о_б_м_е_н_я_т_ь_с_я с_н_е_ю_н_а_к_о_п_и_в_ш_и_м_и_с_я ч_у_в_с_т_в_а_м_и.

Из малых задач и моментов в, $в_1$, $в_2$, $в_3$ и т. д. создалась третья большая задача, кусок жизни роли -- В, смысл которого в и_с_к_а_н_и_и п_р_и_ч_и_н_ы х_о_л_о_д_н_о_й в_с_т_р_е_ч_и д_р_у_г_а д_е_т_с_т_в_а.

Из малых задач и моментов г, $г_1$, $г_2$ и т. д. создалась четвертая большая задача, кусок живой жизни роли -- Г, цель которого в р_а_с_с_п_р_о_с_а_х о С_о_ф_ь_е, р_о_д_н_е, з_н_а_к_о_м_ы_х и о в_с_е_й ж_и_з_н_и д_о_м_а и М_о_с_к_в_ы.

Из д, $д_1$, $д_2$ и т. д. создалась большая задача и кусок -- Д; из е, $е_1$, $е_2$ -- задачи и кусок -- Е; из ж, $ж_1$, $ж_2$, из з, $з_1$, $з_2$ -- большие задачи -- Ж, З и т. д., вплоть до последней большой задачи -- Э, которая определяется словами самого текста:

*-- Вон из Москвы! сюда я больше не ездок.*
*Бегу, не оглянусь, пойду искать по свету,*
*Где оскорбленному есть чувству уголок!*

В свою очередь, ряд больших кусков А + Б + В + Г создают целую сцену из жизни роли, которую можно было бы назвать: первое свидание Чацкого с Софьей.

Ряд задач и кусков Д + Е, -f- *Ж* + 3 создают другую сцену; нарушенное свидание.

Ряд задач и кусков И + К + Л + М и далее Н + О + П + Р и т. д. создают третью и четвертую сцены.

В свою очередь, ряд соединенных больших сцен создают акты. Из актов образуется вся пьеса, то есть целая большая важная часть жизни человеческого духа.

Условимся называть весь этот длинный перечень малых и больших задач, кусков, сцен, актов д_у_ш_е_в_н_о_й п_а_р_т_и_т_у_р_о_й р_о_л_и. Она создается пока из физических и элементарно-

психологических задач, фиксирующих душевные переживания творящего[52].

Беру это название из области музыки. И там партитура оперы или симфонии создается из отдельных больших и малых частей: нот, тактов, пассажей, фиксирующих творческие чувства композитора и созданных им живых людей...[53].

Создавшаяся из физических и элементарно-психологических задач и кусков партитура роли Чацкого обязательна (с небольшими отклонениями и изменениями) для каждого человека, живущего среди аналогичных с пьесой обстоятельств, точно так же как и для каждого артиста, переживающего роль. В самом деле, каждый человек при своем возвращении из путешествия или аффективном переживании возвращения на родину неизбежно должен наяву или мысленно подъехать к дому, выйти из кареты, войти в сени, здороваться, ориентироваться и проч. Это физически необходимо. Нельзя же перелететь из дорожной кареты прямо в комнату Софьи или в один миг слетать домой, переодеться и проч.

Каждый человек при возвращении из путешествия неизбежно должен проделать и целый ряд элементарно-психологических задач, которых требуют логика, последовательность человеческих свойств, законы нашей природы. При каждом возвращении после долгого отсутствия является потребность обменяться чувствами и приветствиями, интересоваться тем, что видишь и слышишь о близких людях, и т. д. При этом нельзя сразу передать всего, что наполняет душу, поздороваться, обнять, разглядеть, понять. И здесь нужна последовательность.

Надо быть очень пунктуальным и логичным при выполнении на сцене физических и элементарно-психологических задач, каждый раз и при каждом повторении творчества. Так, например, когда новое действующее лицо вступает в разговор, надо отдавать ему необходимую долю внимания. Когда входишь на сцену, не следует прямым путем, заученно, итти на свое место, указанное режиссером, а надо каждый раз и при каждом повторении творчества выбирать или находить себе удобное и привычное место. "Актеры слишком хорошо знают пьесу, надо уметь ее забыть", -- говорит Н. В. Гоголь. После сильного смеха или плача, нарушающего правильность дыхания, не следует сразу прекращать одышку и захлебывания, а надо дать необходимое время для урегулирования дыхания[54]. Все эти на первый взгляд ничтожные детали натуралистического характера имеют чрезвычайно важное значение в творчестве.

Без них не может быть веры в подлинность того, что делаешь на сцене, а без веры не может быть переживания и творчества.

Все перечисленные задачи партитуры, следует признать, еще только физического и элементарно-психологического характера. Они неглубоки и поэтому способны воздействовать лишь на периферию тела, на

внешние проявления психической жизни, то есть лишь слегка задевают душу. Тем не менее они создались не от сухого рассудка, а от живого чувства. Они подсказаны артистическим инстинктом, творческой чуткостью, житейским опытом, привычками, человеческими свойствами живой природы самого артиста. Во всех этих задачах своя последовательность, постепенность, логика. Их можно признать естественными, живыми задачами. Несомненно, что партитура, созданная из таких живых физических и элементарно-психологических задач, приближает человека-артиста (правда, пока лишь физически) к живой жизни изображаемого лица.

Для того чтоб задача стала родственной природе артиста, сливалась с изображаемым лицом, надо, чтоб она была аналогична с задачей роли[55].

Для этого надо разделить весь текст пьесы и роли на большие к_у_с_к_и, а если чувство не сможет их охватить сразу, во всей глубине и полноте их внутреннего содержания, или если большие куски не найдут себе в партитуре полного обоснования для каждого момента, то придется дробить большие куски на более мелкие и каждый из них изучать в отдельности...[56].

От времени и частого повторения на репетициях и спектаклях переживания все одной и той же физической и элементарно-психологической партитуры роли она усваивается механически, создается привычка. Артист настолько привыкает ко всем задачам, к их последовательности, что уже не может думать и подходить к роли иначе, как по тем ступеням и по той линии, которая закреплена в партитуре. Эта привычка делает то, что артист каждый раз и при каждом повторении творчества подходит к роли правильно[57].

Привычка играет важную роль в творчестве; она фиксирует творческие завоевания. Привычка, по удачному выражению кн. Волконского[58], делает трудное привычным, привычное -- легким, легкое -- красивым. Привычка создает и на этот раз вторую натуру, вторую действительность.

Партитура механически начинает вызывать если не самое физическое и элементарно-психологическое действие, которое еще удерживает в себе артист, то позывы, толчки к таким физическим действиям.

## [ДУШЕВНЫЙ ТОН]

Теперь физическая и элементарно-психологическая партитура роли окончена. Отвечает ли она всем требованиям, предъявляемым к партитуре творческой природой артиста[59]? Первое из таких требований со-

стоит в том, чтобы партитура была у_в_л_е_к_а_т_е_л_ь_н_а. Ведь творческое увлечение -- единственный возбудитель и двигатель творчества, а живая, увлекательная задача -- единственное средство для воздействия на капризное чувство и волю артиста.

Не подлежит сомнению, что физическая и элементарно-психологическая партитура роли и самые задачи, из которых она сложилась, не обладают всеми необходимыми свойствами для творческого увлечения артиста и для возбуждения его чувства каждый раз и при каждом повторении творчества. Признаюсь, что даже в самый момент искания и выбора задач они меня мало увлекали. И не удивительно! Все избранные задачи -- внешни. Они задевают лишь периферию тела, касаются поверхностных слоев чувств и самой жизни изображаемого лица. Иначе и не могло быть, так как линия моего творческого стремления шла по внешним фактам и событиям в плоскости физической и элементарно-психологической жизни роли и лишь отчасти затрагивала более глубокие плоскости духовной жизни.

Такая партитура и ее переживания еще не отражают наиболее важных сторон жизни человеческого духа, в которых -- суть сценического создания, типичная сторона жизни роли, ее внутренняя индивидуальность. Всякий человек делал бы то же, что указывает партитура из физических и элементарно-психологических задач. Они типичны для всякого человека и потому не характеризуют самую роль, которая непременно должна показать свои индивидуальные особенности. Физические и элементарно-психологические [задачи] необходимы, но малоувлекательны для артиста и для его творческой интуиции. Такая партитура может направлять, но не может возбуждать самого творчества. Внешняя партитура создает внешние переживания. Такая партитура не создает жизни и скоро изнашивается.

Между тем для возбуждения творчества нужны глубокие страстные увлечения чувства, воли, ума и всего существа артиста. Такие увлечения могут быть вызваны более глубокими душевными задачами и партитурой. Только такая партитура способна дать жизнь, только действие таких глубоких жизненных задач продолжительно. В них секрет и сущность внутренней техники. Поэтому дальнейшая забота артиста будет заключаться в том, чтоб найти такие задачи, которые постоянно волновали бы его чувство, чтоб оживить физическую партитуру роли. Пусть она волнует артиста не только внешней физической правдой, но главным образом внутренней красотой, весельем, бодростью, комизмом, горем, ужасом, лиризмом, поэзией и проч. Не следует забывать, что творческие задачи и партитура роли должны вызывать не простое, а страстное увлечение, хотение, стремление и действие. Поэтому, раз что задача лишена всех указанных притягательных и иных свойств, она не выпол-

няет своей миссии. Нельзя, конечно, сказать, что всякая волнующая задача хороша и подходит для творческой партитуры роли, но уже наверное можно сказать, что всякая сухая задача никуда не годится.

Факт приезда Чацкого и его большие и малые задачи, интересны в пьесе лишь своим душевным содержанием, внутренними причинами, побуждениями, психологическими мотивами. Они являются двигателями его духовной жизни. Без них нельзя отдаться душой изображаемой роли. Без них задачи пусты и бессодержательны.

Попробуем же углубить задачи и партитуру роли Чацкого, попробуем повести ее по внутреннему, так сказать, по п_о_д_в_о_д_н_о_м_у течению, ближе к источнику нашей духовной жизни, к органической природе артиста и роли, ближе к душевному центру, к сокровенному "я" артиста и роли. Что же нужно сделать для этого? Быть может, надо переменить задачи и всю физическую и элементарно-психологическую партитуру, создающую внешнюю жизнь роли? Но разве физические и другие задачи, необходимые для всех, перестают существовать при углублении партитуры? Нет! Физические задачи, действия, факты остаются и лишь дополняются, становятся содержательнее. Разница не во внешней физической, а в душевной жизни, в общем состоянии, настроении, при которых выполняется задача и вся партитура роли. Новое душевное состояние по-новому окрашивает те же физические задачи, вкладывает в них иное, более глубокое содержание, дает задаче иное оправдание и душевную мотивировку. Это изменяющееся душевное состояние или настроение, в котором выполняется вновь партитура роли, я буду называть д_у_ш_е_в_н_ы_м т_о_н_о_м. На актерском языке его зовут з_е_р_н_о_м ч_у_в_с_т_в_а[60].

Таким образом, при углублении партитуры роли факты, задачи, сама партитура остаются, но душевные побуждения, внутренние толчки, психологические посылы, душевная точка отправления, которые создают самый душевный тон, оправдывающий задачи партитуры, изменяются.

То же происходит и в музыке: из отдельных ют создаются мелодии, из мелодий -- симфонии. И мелодии и симфонии можно играть в разных тональностях, то есть и в ре мажор и в ля мажор и проч. Их можно играть в разных ритмах, темпах, то есть andante, allegro и проч. При этом самая мелодия не меняется, меняется лишь тон, в котором она исполняется. При мажоре и при бодром темпе мелодия получает бравурный, победоносный характер; при миноре и медленном темпе мелодия получает грустный лирический характер. И в области нашего чувства можно переживать одну и ту же партитуру, одни и те же задачи, но в разных тонах. Так, например, можно пережить все процессы возвращения домой, все физические и элементарно-психологические задачи, с ними связанные, в спокойном, в радостном настроении или тоне, в грустном, тре-

вожном или восторженном тоне патриота, возвращающегося на родину, или, наконец, в тоне влюбленного, который [говорит о себе]

...не вспомнюсь, без души,
Я сорок пять часов, глаз мигом не прищуря,
Верст больше семи сот пронесся, ветер, буря,
И растерялся весь, и падал сколько раз...

На очереди новая задача: я беру партитуру из физических и элементарно-психологических задач и углубляю ее.

При этом я задаю себе такой вопрос: что изменилось бы, дополнилось или совсем выпало из партитуры, если б я вернулся из-за границы, подобно Чацкому, среди обстоятельств его жизни, но не в том состоянии, в котором нахожусь теперь, а охваченный сильной любовью к родине. Другими словами, попробую пережить ту же физическую и элементарно-психологическую партитуру роли в т_о_н_е п_а_т_р_и_о_т_а, или в т_о_н_е в_л_ю_б_л_е_н_н_о_г_о_, и_л_и в т_о_н_е с_в_о_б_о_д_н_о_г_о ч_е_л_о_в_е_к_а.

Попробую на этот раз взять тон влюбленного и осветить им физическую и элементарно-психологическую партитуру роли.

Новый тон любовной страсти освещает партитуру из самых глубин души артиста-человека. Новый тон дает партитуре совершенно новую окраску, более содержательную духовную сущность. Попробую сделать такую перемену тона на партитуре роли Чацкого. Для этого я ввожу новое условие или, по выражению Пушкина, новое "предлагаемое обстоятельство". Я беру Чацкого в состоянии сильной влюбленности в Софью. Допустим, что он возвращается из-за границы не только в качестве друга Софьи, но и в качестве обожателя, безумно влюбленного в нее жениха. Что изменяется в партитуре от этого нового любовного тона и что остается незыблемым?

Какие бы страсти ни переживал человек при возвращении на родину, он должен по физическим условиям ждать, пока дворник отворит ворота, звонить, чтоб разбудить швейцара, здороваться с обитателями дома и проч. Словом, приехавшему приходится выполнять почти все физические и элементарно-психологические куски партитуры. Существенная разница, которую вносит в партитуру новый тон влюбленного, заключается не столько в самих физических задачах, сколько в том, как эти задачи выполняются. Если приехавший спокоен и не отвлечен глубоким душевным переживанием, он выполнит физические задачи терпеливо и с вниманием. Если же приехавший взволнован, если он отдался во власть своей страсти, он совсем иначе отнесется к физическим задачам. Одни из них стушевываются, растворяются, сливаются между собой и

поглощаются одной большой внутренней душевной задачей; другие физические задачи и куски получат большую остроту от нервности и нетерпения влюбленного.

Границы физических и душевных кусков могут при этом совпадать или расходиться. В тех случаях когда человек охвачен страстью целиком, всем своим существом, он забывает о физических задачах, и они выполняются бессознательно, по механической привычке. И в подлинной жизни мы далеко не всегда думаем о том, как мы ходим, звоним, отворяем двери, здороваемся. Все это в большинстве случаев делается бессознательно. Тело живет моторно своей привычной жизнью, а душа живет своей более глубокой психологической жизнью. Эта кажущаяся обособленность, конечно, не разрывает связи души с телом. Она происходит от того, что центр внимания перемещается от внешней к внутренней жизни.

Таким образом, при новом тоне физическая партитура роли, уже механически усвоенная артистом, углубляется, дополняется новыми психологическими задачами и кусками. Получается утонченная, душевная, так сказать, психофизическая партитура. Как же практически приступить к созданию такой партитуры? К этой работе нельзя приступить непосредственно, нужна предварительная вспомогательная работа. Она заключается в познавании п_р_и_р_о_д_ы страсти, которую изображаешь, то есть в данном случае любви.

Надо провести линию, по которой течет и развивается в человеке страсть; надо познать, то есть почувствовать, составные элементы любовной страсти; надо составить ее общую схему, которая послужит канвой, по которой само творческое чувство будет сознательно или бессознательно вышивать свои непостижимо сложные душевные узоры любовной страсти. Как же познать, то' есть почувствовать, природу любовной страсти, чем руководствоваться при составлении ее сжатой схемы?

Не в моих силах определить любовь с научной точки зрения. Это дело специалистов психологов. Искусство не наука, хотя оно и живет с нею в ладу. Я как артист хоть и должен постоянно черпать творческий материал и знания из жизни и науки, но в творческие минуты я привык жить своими творческими чувствами, воспринятыми, новыми и ранее пережитыми впечатлениями, интуицией... Я привык обращаться к их помощи во все важные моменты творческой жизни. И на этот раз не буду изменять моей артистической привычке, не буду в минуту творчества смешивать искусство с наукой. На это есть тьма охотников, но я не из их числа.

К тому же мне теперь важно не научное детальное изучение любовной страсти, а мне нужна ее общая, краткая чувственная схема, основы которой я могу искать не в мозгу, а в сердце. Пусть эта схема руководит

мною и направляет мою творческую природу при дальнейшей очередной работе по составлению более утонченной душевной психофизической партитуры роли Чацкого.

Вот как я чувствую природу любовной страсти, которой предстоит направлять мою дальнейшую творческую работу. Я чувствую, что у страсти, точно у растения, есть зерно, от которого она зарождается, есть корни, от которых она начинается, есть стебель, листья, цветы, которыми завершается ее развитие. Недаром же говорят, что "страсть пустила корни", что "страсть растет", что любовь "расцветает" и проч. Словом, я чувствую в любви, как и во всякой страсти, целый ряд процессов: обсеменение, зачатие, рост, развитие, расцвет и проч. Я чувствую, что развитие страсти идет по линии, намеченной самой природой, что в этом процессе существует, как и в области физической и элементарно-психологической жизни, своя последовательность, своя логика, свои законы, которые нельзя нарушать безнаказанно. Стоит артисту допустить в этом смысле насилие над своей собственной природой, стоит ему переставить одно чувство на место другого, нарушить логику переживания, последовательность сменяющихся периодов, постепенность при развитии чувств, исказить естественную природу, структуру человеческой страсти -- и результатом такого насилия явится душевное уродство.

С чем сравнить такое уродство? С человеком, у которого вместо уха растет рука, вместо рук торчат уши, а на место рта втиснут глаз и проч.? Нельзя назвать такого урода человеком, нельзя признать и изуродованное чувство артиста живой, подлинной человеческой страстью. Нельзя безнаказанно насиловать природу человеческих страстей, так как она жестоко мстит за это.

Партитура роли освещается теперь хорошо знакомой нам человеческой страстью -- любовью к женщине. Задачи, зарождаемые страстью, становятся сильнее, увлекательнее, чем просто физические и элементарно-психологические задачи. В чем же заключаются задачи влюбленного, его хотения, стремления и действия?

Многие думают, что человеческие страсти, будь то любовь, ревность, ненависть и проч., представляют какое-то одно самостоятельное чувство. Это не так. Всякая страсть -- сложное, составное переживание, совокупность бесконечно многих и самых разнообразных самостоятельных чувств, ощущений, состояний, свойств, моментов, переживаний, задач, действий, поступков и т. д. Все эти составные части не только многочисленны и разнообразны, но и нередко противоположны друг другу. В любви есть и ненависть, и презрение, и обожание, и равнодушие, и экстаз, и прострация, и конфуз, и наглость, и проч., и проч.

Так, в живописи наиболее утонченные художественные тона и оттенки создаются не одной какой-нибудь краской, а соединением многих кра-

сок между собой. Например, белый цвет и его бесчисленные оттенки создаются от слияния всех основных красок: синей, желтой, красной. Зеленая краска и ее полутона и оттенки создаются от слияния синей с желтой; оранжевая краска и ее полутона создаются от слияния [желтой с красной] и т. д.

В этом смысле человеческие страсти можно сравнить с грудой бисера. Ее общий тон создается красочным сочетанием бесконечно многих отдельных бисеринок самых разнообразных цветов (красных, синих, белых, черных). Взятые вместе и перемешанные между собой, они создают общий тон всей груды бисера (серый, голубоватый, желтоватый и проч.). Так точно и в области чувства; комбинация многих отдельных самых разнообразных и противоречащих друг другу моментов, периодов переживания, чувств, состояний и проч. создает целые страсти.

Это можно видеть из следующего примера: мать жестоко бьет своего горячо любимого ребенка, чуть было не попавшего под экипаж. Почему она так зла и так ненавидит ребенка, пока бьет его? Именно потому, что она его страстно любит и боится потерять. Она бьет ребенка для того, чтоб ему вперед не было повадно повторять опасную для его жизни шалость. Минутная ненависть уживается в ней с постоянной любовью. И чем больше любит мать ребенка, тем сильнее она его ненавидит и бьет в такие моменты...[61].

Не только самые страсти, но и самостоятельные составные их части, в свою очередь, складываются из самых противоположных друг другу самостоятельных переживаний, поступков и проч. Так, например, один из героев рассказа Мопассана убивает себя из боязни предстоящей ему дуэли [62]. Его смелый, решительный поступок, то есть самоубийство, вызывается нерешительностью труса, уклоняющегося от дуэли.

Из сказанного можно заключить о сложности, многочисленности и разнообразии составных частей человеческой страсти.

Во всякой большой страсти от момента ее зарождения и развития до момента ее разрешения, от корня до цветка, могут найти себе место почти все человеческие чувства, ощущения, состояния и проч. Они проявляются или отдельными короткими моментами, или же продолжительными периодами и состояниями. Разве возможно перечислить все отдельные моменты и состояния, которые в той или другой форме и степени проявляются и находят себе место в области больших и сложных человеческих страстей, вроде любви?

Каждая роль складывается из таких же составных самостоятельных частей, а эти самостоятельные части создают целые страсти, а целые страсти -- внутренний духовный образ изображаемого лица. Возьмем хотя бы роль Чацкого.

Она, и в частности любовь Чацкого к Софье, также складывается не из одних исключительно любовных моментов, а из многих других, самых разнообразных и противоположных друг другу переживаний и действий, которые в своей совокупности и создают самую любовь. В самом деле, что делает Чацкий на протяжении всей пьесы? Из каких действий создается его роль? В чем проявляется его любовь к Софье? Прежде всего Чацкий спешит увидеть Софью по приезде; он внимательно рассматривает ее при встрече, доискивается причины холодного приема; он упрекает ее, потом балагурит, подтрунивает над родней, знакомыми. Минутами Чацкий говорит Софье очень обидные колкости, много думает о ней, мучается в догадках, подслушивает, ловит на месте свидания в момент измены, слушает ее, наконец, бежит прочь от любимой. Среди всех этих разнообразных действий и задач лишь несколько строк текста отданы любовным словам и признанию. И тем не менее все перечисленные моменты и задачи, вместе взятые, создают страсть, любовь Чацкого к Софье.

Душевная палитра и партитура артиста, призванного изображать человеческие страсти, должна быть очень богата, красочна и разнообразна. Изображая какую-нибудь из человеческих страстей, артист должен думать не о самой страсти, а о ее составных чувствах, и чем шире он захочет развернуть страсть, тем больше ему придется искать не однородных с самой страстью чувств, а наоборот, самых разнородных, противоположных друг другу. Крайности расширяют диапазон человеческой страсти и актерскую палитру. Поэтому, когда играешь доброго -- ищи, где он злой, и наоборот; когда играешь умного -- ищи, где он глуп; когда играешь веселого -- ищи, где он серьезен.

Один из приемов для расширения человеческой страсти заключается в только что [рекомендованном] средстве. Если самая краска или составной момент не приходят сами собой, их можно искать.

Попробую для примера вспомнить самые разнообразные человеческие чувства, состояния, ощущения и проч., которые придут мне сейчас в голову. Попробую найти им место, повод, оправдание в длинной цепи чувств, из которых создается любовь. Нужно ли объяснять, что в длинной цепи чувств, образующей любовь, страсть, легко найдут себе место такие душевные состояния, как радость, горе, блаженство, мучения, покой, волнение, экстаз, развязность, застенчивость, несдержанность, храбрость, трусость, наглость, деликатность, простодушие, хитрость, энергия, вялость, чистота, разврат, сентиментальность, вспыльчивость, уравновешенность, доверие, недоверие. Каждый человек, умудренный жизненным опытом, найдет соответствующее место всем этим переживаниям и чувствам в длинной цепи моментов и периодов, из которых образуется человеческая страсть. Нередко влюбленный доходит и до

цинизма в обращении с любимой, и до величия при успехе и уверенности в себе, и до прострации при отчаянии и потере надежды на успех, и проч., и проч.

Обыкновенно человеческие страсти зарождаются, развиваются и разрешаются не сразу, в один момент, а постепенно, на протяжении долгого времени. Темные чувства незаметно и постепенно вкрапливаются в светлые, а светлые -- в темные. Так, например, душа Отелло вначале сияет всеми переливами радостных, светлых любовных чувств, точно блестящий металл, отражающий лучи солнца. Но вдруг то там, то сям появляются едва заметные темные пятна. Это первые моменты зарождающегося сомнения Отелло. Количество таких пятен увеличивается, и вся сияющая душа любящего Отелло испещряется моментами злого чувства. Эти моменты ширятся, разрастаются, и, наконец, когда-то радостная, сияющая душа Отелло становится мрачной, почти черной. Прежде отдельные моменты намекали на растущую ревность, теперь лишь отдельные моменты напоминают о прежней нежно-доверчивой любви. В конце концов и эти моменты пропадают, и вся душа погружается в полную тьму.

Так на белой пелене снега, ярко сияющей на солнце, появляется едва заметное черное пятно. Это предвестник ранней весны. Потом появляется другое, третье пятно, и через некоторое время вся блестящая снежная поверхность испещряется темными пятнами прогалин. Они постепенно ширятся и, наконец, покрывают всю поверхность. И только отдельные места, где еще не успел растаять снег, белеют на солнце, напоминая о прежнем блеске. В конце концов и они тают, и видна только черная земля.

И наоборот, с такой же постепенностью порочная черная душа человека может незаметно просветлеть и стать чистой. Так белый снег постепенно покрывает черную землю. Сначала отдельные снежинки все больше и больше испещряют черную поверхность земли, потом образуются большие снежные хлопья, которые все ширятся и растут, наконец образуется белая пелена, которая покрывает собой всю землю. И только отдельные темные прогалины и точки напоминают о черной земле. Но, наконец, и они исчезают, и все становится белым и блестит на солнце.

Однако бывают случаи полного и внезапного охвата страстью всего существа человека. Так, Ромео был сразу охвачен любовью к Юлии. Но кто знает, не пришлось ли бы Ромео, если б ему суждено было прожить долгие годы, испытать общую участь и пережить многие тяжелые минуты, многие черные чувства, которые являются неизбежными спутниками любви.

На сцене в подавляющем большинстве случаев происходит совсем иное, резко противоречащее природе человеческой страсти. Актеры на сцене сразу влюбляются или сразу ревнуют при первом поводе к этому. При этом многие из них наивно думают, что человеческие страсти, будь то любовь, ревность или скупость, точно патрон или взрывчатую бомбу, вкладывает себе в душу артист. Есть актеры, которые даже специализируются, и притом весьма элементарно, на какой-нибудь одной из человеческих страстей.

Вспомните хотя бы театрального любовника, оперного тенора -- хорошенького, женственного, завитого, как ангелочек. Его специальность -- любить и только любить, то есть позировать на сцене, представляться задумчивым, мечтательным, постоянно прижимать руки к сердцу, метаться, изображая страсть, обнимать и целовать героинь, умирать с сентиментальной улыбкой и посылать им последнее прости, словом, проделывать на сцене все установленные элементарные знаки любви. И если в. роли любовника попадутся места, не имеющие непосредственного отношения к любви, то эти моменты простой человеческой жизни любовник или тенор или совсем не играет, или старается использовать для своей специальности, то есть для театральной любви, с ее мечтанием, красованием и позой.

То же делают и актеры на героические роли в драме или баритоны в опере, которым нередко приходится изображать ревность. Они ревнуют и только ревнуют. То же делают и так называемые резонеры, благородные отцы в драме или басы в опере, которым приходится ненавидеть на сцене, то есть играть и петь злодеев, интриганов, чертей, или, наоборот, изображать благородных отцов, любить своих детей. Эти актеры, в свою очередь, безостановочно интригуют, ненавидят или пекутся о детях во все без исключения моменты изображения ролей злодеев или отцов.

Отношение этих артистов к человеческой психологии и страстям до наивности односторонне и прямолинейно.: любовь всегда изображается любовью, ревность -- ревностью, ненависть -- ненавистью, горе -- горем, радость -- радостью. Нет контрастов и взаимоотношения душевных красок между собой: все плоско, в один тон. Все рисуется одной краской. Черное перелается черным по черному, белое -- белым по белому и проч. Злодеи все черные, добродетельные -- белые. Для каждой страсти у актера припасена своя специальная краска: для любви -- своя, любовная, для ревности и ненависти--тоже. Так маляры красят забор в один "колер". Так дети разрисовывают картинки. У них небо синее-синее, зелень -- зеленая и только зеленая, земля -- черная-пречерная, стволы -- что ни на есть коричневые.

Актеры, сами того не замечая, не переживают самих страстей, не выполняют соответствующих задач, не действуют, а лишь играют резуль-

таты непознанного переживания: любви, ревности, ненависти, волнения, радости, оживления. Получается столь распространенная на сцене игра "вообще". В самом деле, актеры на сцене "вообще" любят, "вообще" ревнуют, "вообще" ненавидят. Они передают сложные составные человеческие страсти общими элементарными, притом в большинстве случаев внешними знаками изображения.

Интересуясь не самой страстью, а ее результатом, актеры нередко спрашивают друг друга:

-- На чем ты играешь такую-то сцену?

-- На слезах, или на смехе, или на радости, или на тревоге...-- отвечает другой, не подозревая при этом, что он говорит не о внутреннем действии, а о его внешних результатах. В погоне за ними актерам приходится очень часто пыжиться любить, пыжиться ревновать, пыжиться ненавидеть, тревожиться на сцене и проч. Однако попробуйте-ка сесть на стул и захотеть вообще тревожиться, любить, ревновать. Получится телесная натуга, конвульсия, судороги[63].

Нельзя хотеть любить, хотеть ревновать, хотеть ненавидеть, хотеть презирать. Нельзя выбирать себе таких хотений и внутренних задач, которые являются совокупностью многих хотений, задач, состояний, действий, их результатом. Нужен длинный ряд иных хотений, которые во всей совокупности дают любовь, ревность, презрение и проч.

Кроме того, актеры нетерпеливы: они нередко изображают сразу и одновременно результаты не одной, а многих страстей, чувств, состояний, переживаний, то есть они хотят одновременно любить, и ревновать, и ненавидеть, и страдать, и радоваться, и волноваться, и метаться... Когда хочешь выполнить все задачи и хотения сразу, не выполняешь ни одного из них и от безвыходного положения попадаешь во власть мышц и судорог. Нельзя жить на сцене одновременно многими задачами, а надо в последовательном порядке выполнять каждую из них в отдельности, то есть в одни моменты жизни роли артист отдается любовному чувству, в другие моменты он сердится на ту, которую любит, и чем сильнее любит, тем больше ненавидит, в третьи моменты он завидует, в четвертые -- становится почти равнодушным и т. д.

Для того чтоб не повторять всех ошибок актеров, которые приведены мною выше, надо, чтоб артист знал природу страсти, ее схему, которой он будет руководствоваться. Чем лучше артист знает психологию человеческой души, природу, чем больше он изучал их в свободное от творчества время, тем глубже он вникает в духовную сущность человеческой страсти, тем подробнее, сложнее, разнообразнее будет его партитура.

Надо познавать природу для того, чтоб лучше чувствовать природу человеческих страстей, знать, как они зарождаются, развиваются, растут

и разрешаются. Надо знать человеческие страсти от их зарождения до их разрешения. Надо знать все постепенные ступени развития и роста человеческих страстей, их шкалу, их схему.

Попробую по личным воспоминаниям жизненного опыта просмотреть главные ступени развития любовной страсти и составить для примера такую схему, как я ее чувствую. Каждый артист делает схему так, как он ее чувствует. Конечно, есть в этих схемах много общего для всех людей, что и составляет общую сущность любовной страсти.

Корнем, от которого начинается любовь, является простое, а впоследствии и обостренное внимание к той, которая постепенно или сразу возбуждает любовное чувство. Внимание вызывает сосредоточенность, сосредоточенность обостряет наблюдательность и любопытство.

Хочется рассмотреть подробно [развитие любовной страсти Чацкого]...[64]. Обращаюсь к прерванной работе по переживанию партитуры Чацкого в новом тоне любви к Софье.

Воспользовавшись составленной схемой, попробую найти в ней все ступени, которые необходимы при развитии любовной страсти в том периоде, когда она застает Чацкого в момент его возвращения на родину.

Вспоминаю состояние влюбленного и ставлю себя в центр предлагаемых обстоятельств, то есть в положение Чацкого. На этот раз пойду от больших задач к малым.

Вот я, прямо из-за границы, не заезжая домой, подъезжаю к воротам фамусовского дома.

Мое желание увидеть Софью так сильно, что эту задачу следовало бы озаглавить не одной, а двумя буквами, то есть первая большая задача моя будет:

2А) *Поскорее увидеть страстно любимую Софью.*

Что же нужно сделать для этого?

Вот экипаж остановился; вот кучер зовет дворника, чтоб он отворил ворота.

Я не в силах усидеть в карете. Мне нужно что-то делать. Через край переполнившая меня энергия заставляет усиленно действовать, удесятеряет бодрость, толкает вперед.

2а) *Я хочу ускорить момент свидания, о котором страстно мечтал за границей.*

Вот я выскакиваю из дормеза, подбегаю к воротам, стучу о них цепью; жду приближения дворника и от избытка энергии топчусь на месте. Вот подошел дворник, вот он узнал меня и заторопился. Зазвенела щеколда ворот. Вот они приотворились, образовав щель. Я хочу скорее пролезть в нее, но дворник загораживает мне дорогу и радостно приветствует меня.

2а$_1$) *Надо поздороваться и с ним, обласкать и его, обменяться приветствиями.*

И я бы охотно это сделал, тем более что для меня он не просто дворник, а е_е дворник. Но... внутренняя сила гонит вперед и заставляет меня почти механически выполнить приветствия и, не закончив их, бежать.

Таким образом, потребность ускорить свидание с Софьей покрывает малую задачу 2а$_1$, которая растворяется в предыдущей задаче 2а и превращается в механическое действие.

Вот я со всех ног бегу по большому двору к подъезду.

2а$_2$) *Надо скорее разбудить сонного Фильку -- швейцара.*

Вот я схватился за ручку звонка и изо всех сил дергаю ее. Жду, снова звоню.

Я не могу остановить движения руки, хотя и понимаю, что рискую оборвать проволоку.

Вот знакомая дворовая собачонка Роска визжит и ластится у моих ног. Это ее собачка.

2а$_3$) *Хочется поздороваться и с собачкой, хочется поласкать своего старого друга, тем более что это е_е собачка.*

Но время не терпит, надо звонить. И эта задача покрывается предыдущей, 2а$_2$.

Вот наконец отворяется дверь, и я вбегаю в сени. Знакомая атмосфера окутывает и дурманит меня. Внутренняя сила еще больше толкает меня вперед и не дает мне времени, чтоб осмотреться. А тут новая задержка. Филька приветствует меня своим лошадиным ржанием.

2а$_4$) *Надо поздороваться и с ним, обласкать и его, обменяться и с ним приветствиями.*

Но и эта задача покрывается более важной и превращается в механическую, то есть в потребность ускорить свидание.

Я бросаюсь вперед, наскоро пробормотав что-то Фильке. Я прыгаю через четыре ступени. Вот я уже на средней площадке и там сталкиваюсь с дворецким и с ключницей. Они пугаются моей стремительности и столбенеют от неожиданности встречи.

2а$_5$) *Надо поздороваться и с ними; надо расспросить о Софье: где она? здорова ли? встала ли?*

Чем ближе к конечной цели стремления, тем сильнее тяга к ней. Я почти забываю о приветствии и вместо него кричу:

-- Барышня встала? Можно?..

И, не дождавшись ответа, бегу по знакомым комнатам, по коридору... Кто-то кричит мне вслед; кто-то догоняет. Вот я остановился и начинаю понимать.

-- Нельзя? Одевается?

Все силы употребляю на то, чтоб сдержать волнение и восстановить нарушенное дыхание.

Чтоб унять мучительное нетерпение, я топчусь на месте. Кто-то бежит с визгом навстречу. -- А? Лиза?!

Вот она тянет меня за рукав, и я иду за нею. Тут что-то случилось. Я теряю себя, не сознаю, не помню! Сон?! Вернувшееся детство ?! Видение?! Или радость, которую я знал когда-то раньше в этой или прошлой жизни? Должно быть, она! Но я ничего не могу сказать о ней. Я знаю только, что предо мною Софья. Вот о_н_а. Нет, это лучше, чем она! Это д_р_у_г_а_я!

Само собой, естественно рождается новая задача.

2Б) *Хочу поздороваться, хочу приветствовать это видение!* Но как? Для этой прекрасной расцветшей девы нужны новые слова, новые отношения. Чтобы найти их

2б) *Надо внимательно рассмотреть Софью, увидеть знакомые и милые черты, оценить перемену, происшедшую за время разлуки.*

Я впиваюсь в нее взглядом и хочу разглядеть не только ее чудную внешность, но и самую душу.

В эту минуту в мечте я вижу перед своим внутренним взором прелестную молодую девушку в костюме 20-х годов. Кто это? Знакомое лицо! Откуда оно взялось? С гравюры? С портрета или из воспоминаний жизни, мысленно переодетое в костюм эпохи.

Всматриваясь в воображаемую Софью, я чувствую правду в этом взгляде. Должно быть, и сам Чацкий смотрел на Софью с таким же ощущением сосредоточенного внимания. К этому примешивается какое-то чрезвычайно знакомое мне чувство не то растерянности, не то неловкости.

Что это за ощущение? Что оно напоминает? Откуда оно взялось?

Догадываюсь. Это было очень давно. Почти ребенком я познакомился с девочкой. Кругом шутя говорили, что мы -- пара, жених с невестой; я конфузился и после долго мечтал о ней; мы переписывались. Прошло много лет. Я вырос, а она в моем воображении осталась той же девочкой. Наконец мы встретились и сконфузились, так как не ожидали увидеть друг друга такими. Я не мог понять, как надо говорить с такой, какой она стала. С нею надо говорить иначе; не знаю как, но не так, как раньше... Вот эта неловкость, растерянность и искание новых отношений вспомнились мне теперь по аналогии. Живое воспоминание греет живым чувством мою артистическую мечту, заставляет сердце биться и ощущать подлинную, реальную правду. Чувствую, как внутри меня что-то как бы прицеливается, ищет подхода, устанавливает новые взаимоотношения с новым для меня, чужим и вместе с тем близким объектом.

Эти прицелы также дышат правдой, греют чувство и оживляют созданный в воображении момент встречи.

В эту секунду повторился какой-то момент из моего детства. Когда-то я так же стоял перед нею, объятый таким же неведомым восторгом, а кругом валялись разбросанные в беспорядке игрушки. Больше я ничего не знаю об этом моменте, а он так глубок и важен. Я, как и тогда, мысленно опускаюсь перед нею на колени, сам не зная для чего, хотя и сознаю, что это театрально! И я вспомнил при этом картинку из детской книги сказок. Там, на ковре самолете, стоял на коленях, как я теперь, какой-то молодой красавец, а перед ним -- такая же, как она, прекрасная дева.

В эту минуту мне захотелось

2б$_1$) *Передать в братском поцелуе все накопившееся* чувство.

Но как? Ту девочку я схватил бы, обнял и поднял на руки. А эту? Я теряюсь, робко подхожу к Софье и как-то по-новому почти целую ее.

2б$_2$) *Надо обласкать Софью взглядом и словом.*

Теперь, познав живую правду оживших моментов жизни роли, я задаю себе вопрос: что бы я сделал, если б, подобно Чацкому, заметил смущение, холод Софьи и почувствовал на себе укол ее недоброго взгляда?

Точно в ответ на заданный вопрос, внутри меня уже заныла боль обиды, разлилась в душе горечь оскорбленного чувства и разочарование сковало энергию. Мне захотелось скорее выйти из этого состояния...

Создавшаяся партитура, пережитая в тоне любви, только тогда будет передавать любовь Чацкого к Софье, только тогда станет его партитурой, когда она будет проверена по самому тексту пьесы и приноровлена к нему, то есть когда она будет развиваться сообразно с событиями пьесы, параллельно с линиями развития любовной страсти в самой пьесе, когда все слова текста получат соответствующее обоснование. Теперь, как и при создании и проверке физической и элементарно-психологической партитуры, предстоит обратиться к тексту, чтоб выбрать из него задачи и куски в последовательном логическом порядке течения и развития самой страсти у Чацкого. Вот в чем заключается эта работа и вот как она выполняется.

При этой работе надо уметь анатомировать текст роли. Надо уметь вынимать из текста роли каждый из составных кусков, задач, моментов, создающих в своей совокупности человеческую страсть. Надо уметь рассматривать эти куски, задачи, моменты в связи с составленной схемой природы страсти, которой и [следует] руководствоваться. Надо уметь давать таким моментам, взятым из текста поэта, свое живое обоснование, душевную мотивировку. Словом, надо подводить текст роли не под внешнюю, а под внутреннюю схему развития соответствующей

страсти, надо находить каждому моменту роли соответственное место в цепи страстей...[66].

Попробуем теперь сравнить между собой все четыре партитуры роли Чацкого, то есть партитуру из физических задач в тоне друга, в тоне влюбленного, в тоне патриота и в тоне свободного человека.

Что же меняется и что остается неизменным в партитурах? Объясняю на примере.

Поглощенный желанием скорее увидеть Софью, влюбленный Чацкий здоровается с дворником, с Филькой, с дворецким, с ключницей наскоро, мимоходом, механически, лишь наполовину сознавая то, что он делает. Тогда как в партитуре друга все эти куски выполнялись внимательно. Далее, влюбленный не имеет времени осмотреть знакомые комнаты. Он так спешит к конечной цели своего стремления, что прыгает через четыре ступени лестницы. В партитуре друга, наоборот, встрече с Филькой и дворецким, осмотру знакомых комнат и проч. посвящается гораздо больше внимания и времени. В свою очередь, душевный тон патриота охватывает, обобщает и окрашивает своим чувством еще большее количество кусков. И встреча с дворником, Филькой, дворецким, ключницей, и ласкание собачки, и осмотр знакомых комнат, и тем более свидание с Софьей, и обличения Чацкого проникнуты одним основным доминирующим чувством любви ко всему русскому.

На этот раз душевный тон становится не только шире, но и глубже, так как он вмещает в себя все предыдущие тона -- друга и влюбленного.

Но еще шире и глубже охватывает партитуру тон свободного человека, так как это состояние окрашивает все моменты роли; оно включает в себя все предыдущие душевные тона.

Таким образом, чем глубже тон, тем он ближе к душевному центру, к органической природе артиста, тем он сильнее, страстнее, проникновеннее, тем больше он обобщает, растворяет, соединяет в себе отдельных самостоятельных задач, кусков, периодов, которые входят друг в друга, образуя более содержательные, так сказать, уплотненные части роли.

При этом количество задач и кусков становится меньше в партитуре, но качество и сущность их -- больше.

Пример работы над ролью Чацкого наглядно иллюстрирует, как одна и та же физическая и элементарно-психологическая партитура роли, пережитая в разных, все более и более углубляющихся тонах, становится близкой душе артиста во все творческие моменты.

Сначала чувство влюбленного, потом чувство патриота, наконец, ощущение свободы постепенно захватывают меня и начиняют собой как самую партитуру, так и текст роли. Теперь партитура роли, точно подбитая тремя подкладками, греет артистическую душу во все без исключения моменты роли, заслоняя доступ всем актерским ремесленным

привычкам, которые садятся на пустые, не согретые места роли. Теперь партитура роли захватывает и втягивает в творческую работу все душевные, чувственные, волевые и умственные силы, которые являются главными двигателями нашей психической жизни[67].

Все эти тона, пустившие корни в моей душе от времени и привычки, становятся в момент творчества моими личными свойствами и переживаниями и вместе с тем основными элементами души того создания, которое невидимо зреет во мне.

Комбинации всех этих душевных элементов живого организма роли в связи с самыми разнообразными чувствами, состояниями, внутренними и внешними обстоятельствами бесконечно разнообразны. Они создают длинную гамму переживаний, которые помимо воли артиста бессознательно переливают всеми оттенками чувств, как радуга основными цветами красочного спектра. От этого даже самые простые задачи партитуры получают глубокое и важное для души артиста значение и внутреннее обоснование. Партитура как *бы* впитывается всеми тончайшими частицами души, захватывает и проникает в нее все глубже и глубже.

Постепенно и все более углубляя тона партитуры, можно наконец дойти до самых душевных глубин, ощущений, которые мы определили словами "д_у_ш_е_в_н_ы_й ц_е_н_т_р", с_о_к_р_о_в_е_н_н_о_е "я". Там человеческие чувства живут в их природном, органическом виде; там в горниле человеческих страстей все мелкое, случайное, частное сгорает, и остаются только основные, органические элементы творческой природы артиста.

Там, в самом центре души, все оставшиеся задачи партитуры как бы сплавляются, обобщаются в одну с_в_е_р_х_з_а_д_а_ч_у. Она -- душевная сущность, всеобъемлющая цель, задача всех задач, концентрация всей партитуры роли, всех ее больших и малых кусков. Сверхзадача вмещает в себя представление, понятие, внутренний смысл всех отдельных больших и малых задач пьесы. Выполняя эту одну сверхзадачу, выполняешь все задачи партитуры, все куски, всю главную сущность роли. Постигнув эту одну, всеобъемлющую центральную сверхзадачу, постигаешь все то наиболее важное, сверхсознательное, непередаваемое из жизни духа самого Грибоедова, что заставило его взяться за перо, а артиста -- за роль.

Такой сверхзадачей в романе Достоевского "Братья Карамазовы" является "б_о_г_о_и_с_к_а_н_и_е" самого Достоевского (искание бога и чорта в душе человека). В трагедии Шекспира "Гамлет" такой сверхзадачей является "п_о_с_т_и_г_н_о_в_е_н_и_е (п_о_з_н_а_в_а_н_и_е) т_а_й_н б_ы_т_и_я". У Чехова такой сверхзадачей является "с_т_р_е_м_л_е_н_и_е к л_у_ч_ш_е_й ж_и_з_н_и" ("в Москву, в Моск-

ву"). У Льва Толстого --
"с_а_м_о_у_с_о_в_е_р_ш_е_н_с_т_в_о_в_а_н_и_е" и проч.

Только гениальным артистам доступно исчерпывающее, всеобъемлющее понимание (чувствование) сверхзадачи, полное углубление в душу произведения и слияние с поэтом. Более скромным талантам, не отмеченным печатью гения, приходится удовольствоваться меньшим. Они не способны до дна исчерпывать духовное содержание произведения, углубляться до самого центра души роли, до сверхзадачи пьесы. Они не могут, подобно гениям, включить всю сумму больших творческих чувств, как своих, так и роли, в одну всеобъемлющую, всеисчерпывающую сверхзадачу, а должны дробить ее на мелкие задачи, лежащие дальше от центра.

Однако и эти большие задачи обобщают в себе большое количество живых чувствований, представлений, обладающих глубоким содержанием, духовной проникновенностью и жизненной силой. Таким образом, одна сверхзадача, помещенная в душевном центре артиста, естественно, сама собой создает и выявляет тысячи отдельных мелких задач во внешней плоскости роли. Эта сверхзадача как основа всей жизни артиста и роли и все мелкие задачи как неизбежное следствие и отражение этой основы заполняют собой всю жизнь человеческого духа на сцене, то есть всю роль.

Так в волшебном фонаре небольшая картина на пластинке, помещенная у самого источника света, отражает большую картину, создающуюся из бесчисленных отдельных линий, красочных пятен, теней, заполняющих собой всю площадь большого экрана. Таким образом, всеобъемлющая и всеобобщающая сверхзадача -- наиболее близкая органической природе задача.

Однако творческая сверхзадача еще не самое творчество. Творчество артиста заключается в постоянном, непрерывном стремлении к основной сверхзадаче и в действенном выполнении ее. Это постоянное творческое стремление, в котором выражается сущность самого творчества, я буду называть с_к_в_о_з_н_ы_м д_е_й_с_т_в_и_е_м п_ь_е_с_ы и р_о_л_и.

Если для писателя сквозное действие выражается в п_р_о_в_е_д_е_н_и_и своей сверхзадачи, то для артиста сквозное действие -- в д_е_й_с_т_в_е_н_н_о_м в_ы_п_о_л_н_е_н_и_и с_а_м_о_й с_в_е_р_х_з_а_д_а_ч_и.

Таким образом, сверхзадача и сквозное действие -- это та основная творческая цель и творческое действие, которые включают в себя, совмещают, обобщают в себе все тысячи отдельных разрозненных задач, кусков, действий роли.

Сверхзадача и сквозное действие -- главная жизненная суть, артерия, нерв, пульс пьесы.

Сверхзадача -- изюминка пьесы. Сквозное действие -- лейтмотив, проходящий через всю пьесу. Сверхзадача и сквозное действие -- компас, направляющий творчество и стремление артиста. Сквозное действие -- подводное течение пьесы. Подобно тому как подводное течение вызывает волны на поверхности реки, так и невидимое внутреннее сквозное действие проявляется во внешнем воплощении и действии.

Сквозное действие -- глубокая, коренная, органическая связь, которая соединяет отдельные самостоятельные части роли. Это та духовная нить, которая пронизывает все отдельные самостоятельные куски, точно разрозненные бусы или жемчуга ожерелья.

Сверхзадача и сквозное действие -- прирожденная жизненная цель и стремление, заложенные в нашей природе, в нашем сокровенном "я" [6S]. Каждая пьеса, каждая роль скрывают в себе свою сверхзадачу и сквозное действие, которые составляют главную сущность как живой жизни роли, так и всего произведения. Корни сквозного действия надо искать в природных страстях, в религиозных, общественных, политических, эстетических, мистических и других чувствах, в прирожденных качествах или пороках, в добрых или злых началах, наиболее развитых в природе человека, тайно руководящих им. И что бы ни происходило во внутренней жизни нашего духа или во внешней жизни, нас окружающей, -- все получает значение в тайной, часто бессознательной связи с главным смыслом, с прирожденным стремлением и сквозным действием жизни человеческого духа.

Так, например, скупец ищет во всяком явлении тайную связь со своим стремлением к обогащению; честолюбец -- со своей жаждой почестей; верующий -- со своими религиозными побуждениями; эстет -- со своими артистическими идеалами и проч.

Нередко сквозное действие проявляется как в жизни, так и на сцене бессознательно. Лишь впоследствии, когда выяснится линия жизни человеческого духа, определится и ее конечная цель, или сверхзадача, тайно, бессознательно притягивающая к себе стремление человеческой воли.

Из биографий великих артистов мы знаем, что в молодости они метались в поисках смысла жизни и цели стремления. Случай сталкивал их с кем-нибудь из театральных деятелей или заманивал их в театр, на спектакль, -- и сразу их прирожденное призвание артиста, их жизненная сверхзадача и сквозное действие определялись. Каждый истинный артист при создании роли переживает мучительный период метания, во время которого сверхзадача и сквозное действие предчувствуются, но не

сознаются. И в этой области нередко случай открывает тайную суть пьесы и роли, ее сверхзадачу и сквозное действие[69].

[Стоит отойти от линии сквозного действия -- и заблудишься. Например, последний акт "На дне". Восемнадцать лет тому назад его строили на пирушке в ночлежке. Не умели жить и передавать мысли и философию пьесы и внешне оживляли ее поддельным пьяным весельем. Такая ошибка и ложное самочувствие делали этот акт ненавистным мне. По привычке природа приспособилась ко лжи, и все шло по механической инерции. Восемнадцать лет я ошибался и вдруг сегодня перед началом акта, когда так не хотелось его играть, я стал искать каких-нибудь новых возбудителей, нового подхода. При чем [тут] пирушка? [Пирушка] -- одно из обстоятельств внешних, не важных, суть в другом. Лука оставил после себя след: любовь к ближнему. Сатин захвачен [этим]. Он не пьян, а сосредоточен на новом чувстве гордости. Я попробовал бросить все наигрывание и напряжение. Ослабил мышцы, сосредоточился. Физические задачи и мысли по-новому выразились. Отлично играл.]

Чтобы лучше понять и оценить значение сверхзадачи и сквозного действия, пусть спросят себя: что было бы без них? В этом случае отдельные моменты, куски, периоды переживания оставались бы навсегда обособленными, разрозненными, не связанными между собой одной сплошной, коренной, всепронизывающей связью.

Отдельные куски, хотя бы и ожившие, не создают еще самой жизни, так точно как отдельные бусы и жемчуга, не нанизанные в порядке на общую нить, не составляют еще ожерелья. Отдельные куски и самостоятельные задачи, не пронизанные сквозным действием, стремятся в разные стороны и создают в душе хаос. Воспринимая каждый из таких отдельных, не связанных между собой кусков роли, зритель понимает и чувствует внутренний смысл, значение, стремление каждого из кусков в отдельности, но не может найти между ними связь. Все эти куски и отдельные моменты, лишенные внутренней связи, теряют всякий смысл, логику и взаимно уничтожают друг друга. Смотря такой спектакль, зритель скажет себе: я понимаю каждую задачу в отдельности, но, взятые вместе, они мне представляются бредом сумасшедшего.

В самом деле, если расшифровать задачи, которыми в большинстве случаев живет на сцене актер, и в частности исполнитель роли Чацкого, то составится приблизительно такая партитура:

*Задача А.* Красиво вбежать и стать на колено.

*Задача Б.* Показать голос и темперамент на первой же фразе: "Чуть свет уж на ногах! и я у ваших ног"...

Или попробуйте на минуту представить себе такую партитуру:

*Задача А.* Хочу скорее видеть Софью.

*Задача Б.* Хочу скорее повидаться с нею, чтоб ехать домой: переодеться.

*Задача В.* Не хочу звонить Фильке, так как увидел Роску..

*[Задача Г.]* Дверь почему-то отворилась, и я вошел в дом, чтоб вспомнить с Филькой, дворником, ключницей все подробности прошлого.

*[Задача Д.]* Страстно хочу увидеть Софью и хочу рассмотреть все углы дома.

*[Задача Е.]* Бегу в комнату Софьи для того, чтобы показаться публике, сидящей в партере.

*[Задача Ж.]* Не взглянув на Софью, стараюсь принять перед зеркалом позу.

Может ли артист ощутить правду при такой партитуре? Может ли зритель понять сверхзадачу, сквозное действие и? внутренний смысл такого актерского действия?

Бессвязные, клочковатые, пестрые, беспорядочные, разрозненные куски и переживания не создают жизни человеческого" духа, а создают лишь душевную окрошку, хаос. Нормальная жизнь, как и само искусство, требует порядка, последовательности и постепенности при развитии чувства и переживания. Сверхзадача и сквозное действие дают этот порядок. Сверхзадача и сквозное действие все время руководят творчеством" поэта, режиссера, артистов и всех без исключения творцов спектакля, во все без исключения моменты творчества. Там, где происходит уклонение в сторону от сверхзадачи и сквозного действия, получается растянутость и являются излишние подробности. Само название "сквозное действие" определяет его действенность, активность. Пронизывая всю пьесу, сквозное действие возбуждает это стремление и действие во все без исключения моменты спектакля. Поэтому не только сверхзадача, но и все простые задачи партитуры должны обладать притягательной силой, вызывающей стремление, тягу к этим задачам, а следовательно, и душевную активность.

Надо уметь составлять партитуру из живых, активных физических и психологических задач; надо уметь обобщать партитуру в одну всеобъемлющую сверхзадачу, надо уметь стремиться к сверхзадаче и выполнять ее. Все вместе, то есть сверхзадача (хотение), сквозное действие (стремление) и выполнение его (действие), создают творческий процесс переживания.

Таким образом, п_р_о_ц_е_с_с п_е_р_е_ж_и_в_а_н_и_я с_о_с_т_о_и_т и_з с_о_з_д_а_н_и_я п_а_р_т_и_т_у_р_ы р_о_л_и, с_в_е_р_х_з_а_д_а_ч_и и и_з_а_к_т_и_в_н_о_г_о в_ы_п_о_л_н_е_н_и_я с_к_в_о_з_н_о_г_о д_е_й_с_т_в_и_я. Он заключается в выполнении партитуры в наиболее глубоком душевном тоне... [70].

Однако каждое стремление, движение, действие не совершается как в жизни, так и на сцене беспрепятственно. Оно неизбежно наталкивается на встречное, противодействующее ему стремление других людей, или жизненных событий, или стихии, или других препятствий.

Жизнь -- непрерывная б_о_р_ь_б_а, одоление или поражение. Поэтому как в жизни, так и на сцене рядом со сквозным действием пьесы и роли существует целый ряд к_о_н_т_р_с_к_в_о_з_н_ы_х д_е_й_с_т_в_и_й других людей, фактов, обстоятельств и проч.

Столкновения и борьба сквозного действия с контрсквозным действием создают трагическую, драматическую, комическую и иные коллизии.

Партитура, ее задачи, само сквозное действие от частого и недостаточно внимательного пользования при повторном творчестве легко теряют свою внутреннюю суть и становятся м_е_х_а_н_и_ч_е_с_к_и_м_и (моторными), то есть штампом данной роли. От частого пользования задача изнашивается, теряет свой аромат, свою манкость и нуждается в постоянном освежении, требует от артистического воображения все новых и новых украшений, уборов, малых составных задач, обновляющих задачу каждый раз и при каждом повторении творчества.

Задача должна быть по силам артисту; в (противном случае она не увлекает, а, напротив, пугает, парализует чувство, которое бежит и прячется в глубокие душевные тайники, высылая вместо себя, точно на черные работы, простой штамп, ремесло. Как часто приходится наблюдать такие явления! Пока творческая задача держится в плоскости хорошо знакомых аффективных чувств, артист правильно переживает роль. Но лишь только он ставит себе более сложную, непосильную для его творческой природы задачу, из иной, малоизвестной плоскости жизни человеческого духа, естественное переживание прекращается и заменяется физическим напряжением, напором, ложным пафосом, наигрышем, актерской эмоцией, штампом, ремеслом.

То же случается и тогда, когда задача вносит сомнение, колебание, ослабляющие или же совсем уничтожающие хотения и стремления творческой воли.

Сомнение -- враг творчества. Оно тормозит ход переживания, обрывает его и вызывает ремесло. Поэтому надо оберегать задачу, надо очищать ее от всего, что отвлекает волю от самой сути творчества, от главной линии его развития, что ослабляет стремление воли.

Это не значит, конечно, что задача должна быть прямолинейна. Такая задача только сушит творчество. Надо, чтобы задача была духовно содержательна, не слишком узка и в то же время не расплывчата.

## СВЕРХСОЗНАНИЕ[71]

Исчерпав все сознательные пути и приемы творчества, артист подходит к пределу, дальше которого не может итти человеческое сознание. Там, дальше, начинается область бессознания, интуиции, доступная не уму, а чувству, не мышлению, а подлинному творческому переживанию, не грубой актерской технике, как бы она ни была изощренна, а непосредственно одной искуснице-природе. Нередко даже самый слабый луч сознания (прием ремесленной актерской техники) убивает нежнейшие, тончайшие, бессознательные чувства и переживания.

Люди привыкли придавать слишком много значения в жизни и на сцене всему сознательному, видимому, доступному слуху и зрению. Между тем только одна десятая человеческой жизни протекает в плоскости сознания; девять десятых, и притом наиболее возвышенной, важной и красивой жизни человеческого духа протекает в нашем под- и сверхсознании.

Профессор Эльмар Гете[72] говорит: "по меньшей мере девяносто процентов нашей умственной жизни -- подсознательны".

Модели[73] утверждает, что "сознание не имеет и десятой части тех функций, которые ему обыкновенно приписывают".

Сверхсознание больше всего возвышает душу человека, и потому именно оно должно больше всего цениться и охраняться в нашем искусстве. Раз что это так, то можно ли мириться с тем, чтоб при создании жизни человеческого духа на сцене передавалась лишь одна десятая частичка -- сознательной жизни, а девять десятых, наиболее важных и возвышенных моментов бессознания, навсегда изгонялись со сценических подмостков. Нельзя же выбрасывать главную суть жизни человеческого духа роли.

Такая урезанная жизнь -- уродство; она подобна художественному произведению с безграмотными вычерками лучших мест, "Гамлету" без монолога "Быть или не быть".

К сожалению, эта наиболее важная при творчестве область бессознания часто забывается в нашем искусстве, так как актеры в большинстве случаев ограничиваются поверхностным переживанием, а зрители удовлетворяются в театре чисто внешними впечатлениями. Однако суть искусства и главный источник творчества скрыты глубоко в душе человека; там, в самом центре нашей духовной жизни, там, в непостижимой для нас области сверхсознания, где родник живой жизни, где главный центр нашей природы, -- наше сокровенное "я", само вдохновение. Там скрыт наиболее важный духовный материал.

Он неуловим и не поддается сознанию; к нему следует подходить с особой осторожностью. Этот материал создается из бессознательных артистических порывов, инстинктивных влечений, творческих предчув-

ствий, чаяний, настроений, зародышей, призраков, теней, ароматов чувств, вспышек бурных страстей, возвышенных экстазов, самого вдохновения. Нельзя ни определить словами, ни увидеть, ни услышать, ни сознать всех этих чувств, ощущений и состояний.

В самом деле: разве можно постигнуть сознанием все тонкости живой души, хотя бы, например, такой сложной, как душа Гамлета? Многие ее оттенки, тени, призраки, намеки чувств доступны только бессознательной творческой интуиции...[74].

Как достигнуть этого? Как проникнуть в душевные глубины роли, артиста, зрителей? Это достигается с помощью самой природы. Ключи от тайников творческого сверхсознания даны; самой органической природе человека-артиста. Ей одной известны тайны вдохновения и неисповедимые пути к нему. Одна природа способна создавать чудо, без которого нельзя оживить мертвые буквы текста роли. Словом, природа -- единственный на свете творец, могущий создавать живое, органическое.

Чем тоньше чувство и чем оно ирреальнее, отвлеченнее, импрессионистичнее и проч., тем оно сверхсознательнее, то есть ближе к природе и дальше от сознания [75]. Ирреальнее, импрессионизм, стилизация, кубизм, футуризм и прочие утонченности или гротеск в искусстве начинаются там, где естественное, живое человеческое переживание и чувство достигают своего полного, естественного развития, там, где природа выходит из-под, опеки разума, из-под власти условности, предрассудков, насилия и предоставляется собственной сверхсознательной инициативе-(интуиции), там, где кончается ультранатуральное и начинается отвлеченное.

Таким образом, единственный подход к бессознательному -- через сознательное. Единственный подход к сверхсознательному, ирреальному -- через реальное, через ультранатуральное, то есть через органическую природу и ее н_о_р_м_а_л_ь_н_у_ю, н_е_и_з_н_а_с_и_л_о_в_а_н_н_у_ю т_в_о_р_ч_е_с_к_у_ю ж_и_з_н_ь. Беда, если к области отвлеченного, или стилизации, или импрессионизма, или других изощренных тончайших форм переживания и воплощения "подходят от ума, от выдуманной, внешней, модной, рафинированной формы или рассудочной теории.

В результате получится грубая внешняя техника, подделка, карикатура, актерское ломанье, общий вывих. Ум, техника слишком грубы для передачи сверхсознательного. Ему нужно подлинное творческое самочувствие, сама органическая природа. Смешны и жалки те, кто дерзают с ней соперничать в создании своей особой театральной, якобы лучшей жизни, вне времени и пространства, прекрасной своей условностью. Не отваживаясь на такую дерзость и на соперничество с природой, я всеце-

ло подчиняюсь творческой инициативе природы, учусь помогать ей или, по меньшей мере, не мешать ее созидательной работе... [76].

Индусские йоги, достигающие чудес в области под- и сверхсознания, дают много практических советов в этой области. Они также подходят к бессознательному через сознательные подготовительные приемы, от телесного -- к духовному, от реального -- к ирреальному, от натурализма -- к отвлеченному [77]. И мы, артисты, должны делать то же. Вся подготовительная работа над самим собой и над ролью стремится к тому, чтоб подготовить почву для истинно живых органических природных страстей, для самого вдохновения, которое дремлет в области сверхсознания. Поэтому об этих сферах можно говорить только тогда, когда артист технически в совершенстве будет владеть "своим сверхсознанием и перестанет строить все свое [творчество;] в расчете на Аполлона, на случайное "вдохновение свыше", которое, по мнению некоторых, само, помимо артиста, должно заготовить необходимое для себя творческое самочувствие. Вдохновение избаловано. Оно приходит на готовое, и малейший уклон от своих обычных привычек пугает его и заставляет прятаться в тайники сверхсознания.

С_в_е_р_х_с_о_з_н_а_т_е_л_ь_н_о_е н_а_ч_и_н_а_е_т_с_я т_а_м, г_д_е к_о_н_ч_а_е_т_с_я р_е_а_л_ь_н_о_е и_л_и, в_е_р_н_е_е, у_л_ь_т_р_а_н_а_т_у_р_а_л_ь_н_о_е (если производить это слово от натуры). Пусть же артист, прежде чем думать о сверхсознании и вдохновении, позаботится о том, чтоб однажды и навсегда усвоить себе правильное самочувствие на сцене настолько, чтоб не знать иного, пусть он воспримет все технические приемы настолько, чтоб они сделались его второй натурой. Мало того, пусть и сами предлагаемые обстоятельства [роли] сделаются *его* собственными. Только тогда донельзя щепетильное вдохновение решится открыть свои таинственные двери, выйти на свободу и властно взять себе всю инициативу в творчестве. Но стоит ему почувствовать малейшее насилие или условность, ложь, уродующие творческую природу, вносящие вывих тела и души, убивающие правду и веру, отравляющие душевную атмосферу и творческое самочувствие, как сверхсознание устремляется в свои тайники и запирается в них под семью замками.

Все это происходит потому, что с_в_е_р_х_с_о_з_н_а_т_е_л_ь_н_о_е к_о_н_ч_а_е_т_с_я т_а_м, г_д_е н_а_ч_и_н_а_е_т_с_я а_к_т_е_р_с_к_а_я у_с_л_о_в_н_о_с_т_ь.

Все те, кто подходят непосредственно прямым путем к сверхсознанию и пытаются актерской техникой скопировать те формы выявления, которые доступны лишь сверхсознательной интуиции, попадают в обратную крайность, то есть вместо вершин-, вдохновения в низы ремесла. И у него есть свое, ремесленное-"вдохновение". Но его не следует смеши-

вать с сверхсознанием. В самом деле, что может быть ужаснее "по-актерски" сделанных, кустарных театральных форм импрессионизма, стилизации: и прочих модных "измов", "аций", идущих от сухого ума, грубого ремесла и внешней копировки. И как прекрасны все эти "измы" и другие тонкости сценических чувств и воплощений, когда они сами собой, сверхсознательно родятся от живого творческого вдохновения.

Как топором не сделать тончайшей резьбы по слоновой кости, так и грубыми актерскими средствами не передать непередаваемых тонкостей творческой природы.

Практический совет, который дают нам индусские йоги по отношению к сверхсознательной области, заключается в следующем: возьми некий пучок мыслей, говорят они, и брось их в свой подсознательный мешок; мне некогда заняться этим, и потому займись ты (то есть подсознание). Потом иди спать, а когда проснешься, спроси: готово? -- Нет еще.

Возьми опять некий пучок мыслей и брось в подсознательный мешок и т. д. и иди гулять, а вернувшись, спроси: готово? -- Нет. И т. д. В конце концов подсознание скажет: готово, и вернет то, что ему было поручено [78].

Как часто и мы, ложась спать или идя гулять, тщетно вспоминаем забытую мелодию, или мысль, или имя, адрес и говорим себе: "Утро вечера мудренее". И действительно, проснувшись поутру, точно прозреваем и удивляемся тому, что было накануне. Недаром же говорят, что всякая мысль должна переночевать в голове. Работа нашего подсознания и сверхсознания не прекращается ни ночью, когда покоится и отдыхает тело и вся наша природа, ни днем среди суеты повседневной жизни, когда мысль и чувство отвлечены другим. Но мы не видим и ничего не знаем об этой работе, так как она вне нашего сознания.

Таким образом, для того чтоб завязать общение со своим сверхсознанием, надо, чтоб артист умел "взять некие пучки мыслей для того, чтоб их бросить в свой подсознательный мешок". Пища для сверхсознания, материал для творчества заключается в этих "неких пучках мыслей".

В чем же заключаются эти пучки мыслей и где их добывать?' Они заключаются в знаниях, сведениях, в опыте, в воспоминаниях -- в материале, хранящемся в нашей интеллектуальной, аффективной, зрительной, слуховой, мускульной и иной памяти. Вот почему так важно для актера постоянно пополнять все эти расходующиеся материалы, для того чтобы кладовая никогда, не оставалась без запаса.

Вот почему артисту надо безостановочно пополнять склады своей памяти, учиться, читать, наблюдать, путешествовать, быть в курсе современной общественной, религиозной, политической и иной жизни. Из этого материала и составляются те пучки мыслей, которые бросаются в подсознательный мешок для переработки сверхсознания. Задавая работу

сверхсознанию, не надо торопить его; надо уметь быть терпеливым. В противном случае, говорят йоги, случится то же, что случается с глупым ребенком, который, бросив зерно в землю, через каждые полчаса вырывает его, чтоб посмотреть, не пустило ли оно корни [79].

К сожалению, артисты не могут похвастаться терпением. Едва артист получит роль, он уже пробует ее играть и приходит в отчаяние, если она не удается ему сразу. Неудача приписывается отсутствию таланта, так как в нашем искусстве, переполненном трафаретными истинами, думают, что быстрота работы является признаком дарования. Это мнение небескорыстно поддерживают антрепренеры и пошлая часть зрителей, ничего не смыслящих в искусстве и психологии артистического творчества, забывая о том, что Сальвини готовил Отелло десять лет,. Дузе всю жизнь работала только над десятком ролей, сохранившихся в ее репертуаре, Ольридж [80] и Таманьо [81] прославились навсегда одной ролью Отелло, а Щепкин ни разу не играл "Горе от ума" и "Ревизора" без того, чтоб утром в день спектакля не прорепетировать всю пьесу с полным составом исполнителей [82].

Творчество сверхсознания так непостижимо тонко, а чувства, им вызываемые, так неуловимы, что они не поддаются обычному словесному определению, фиксирующему определенную сознательную творческую задачу, хотение, стремление и внутреннее действие. Нужен какой-то иной, более тонкий прием фиксажа творчества сверхсознания. Нужно не определенное, слишком материальное слово, а символ. Он является тем ключом, который вскрывает самые потайные ящики нашей аффективной памяти.

Второй большой период -- переживания -- окончен. В чем же его завоевания? Если первый период -- познавательного анализа -- подготовил душевную почву для зарождения творческого хотения, то второй период -- переживания -- развил творческое хотение, вызвал стремление, внутренний позыв (толчок) к творческому действию и, таким образом, подготовил внешнее, телесное действие, или воплощение роли.

С другой стороны, если первый период -- познавания -- создал предлагаемые поэтом обстоятельства жизни роли, то второй здериод -- переживания -- создал "истину страстей, правдоподобие чувствований".

## III. ПЕРИОД ВОПЛОЩЕНИЯ[8]*

Третий период творчества я буду называть п_е_р_и_о_д_о_м в_о_п_л_о_щ_е_н_и_я.

Если первый период -- познавания -- уподобляется встрече и знакомству будущих влюбленных, а второй период -- слиянию и зачатию, то третий период -- воплощения -- можно сравнить с рождением и ростом молодого создания.

Теперь, когда внутри накопилось чувство и создалась аффективная жизнь, явился материал, которым можно обмениваться, общаться с другими людьми. Теперь, когда создались хотения, задачи и стремления, можно приводить их в исполнение, а для этого необходимо действовать не только внутренне -- душевно, но и внешне--физически, то есть говорить, действовать, чтоб передавать словами или движениями свои мысли и чувства или просто выполнять чисто физические внешние задачи: ходить, здороваться, переставлять вещи, пить, есть, писать -- и все это ради какой-то цели.

В редких случаях бывает, что живая жизнь человеческого духа, зафиксированная в партитуре, сама собой выявляется в мимике, слове и действии. Это случайность, исключение, на котором нельзя основывать правила. Гораздо чаще приходится возбуждать физическую природу, помогать ей воплощать то, что создало творческое чувство. Попробую на примере иллюстрировать такую работу артиста.

Допустим, что мне поручена роль Чацкого и что я еду в театр на первую репетицию, которая назначена на сегодня после целого ряда предварительных работ по анализу и переживанию. Взволнованный предстоящей репетицией, я хочу подготовить себя к ней. Скажут, что не место это делать на извозчике. Однако как же не воспользоваться естественно создавшимся позывом к творческой работе! С чего начать? Уверить себя в том, что я сам Александр Андреевич Чацкий? Напрасный труд. Духовная и телесная природа артиста не поддается такому явному обману. Такая явная ложь только убивает веру и сбивает с толку природу, охлаждает артистическое увлечение.

Никогда не следует задавать своей природе невыполнимых задач и ставить ее в безвыходное положение. Встречаясь с насилием, наша творческая природа бастует и высылает вместо себя штамп и ремесло. Таким образом, нельзя подменить себя другим человеком. Чудодейственное превращение невозможно.

Можно изменить обстоятельства жизни, изображаемой на сцене, можно поверить в новую сверхзадачу, отдаться сквозному действию, можно так или иначе комбинировать свои пережитые чувства, устанавливать ту или другую их последовательность, логику, развивать в себе для роли несвойственные привычки, приемы воплощения, менять манеры, внешность и проч. Все это в глазах зрителей спектакля будет делать артиста иным в каждой роли. Значит, артист всегда и во всех ролях остается самим собой? Да. Артист всегда действует на сцене от своего имени, пе-

ревоплощаясь и сродняясь с ролью незаметно для самого себя. И теперь, пока я еду на извозчике и хочу перевоплотиться в Чацкого, я должен прежде всего остаться самим собой. Я не буду даже пытаться отрывать себя от действительности, так как я не боюсь сознания того, что я еду не к Фамусову, а в театр, на репетицию. Какой смысл обманывать себя в том, чему все равно не поверишь. Гораздо целесообразнее воспользоваться живой действительностью для своих творческих целей. Живая действительность дает жизнь правдоподобному вымыслу.

Вымышленное, но правдоподобное обстоятельство жизни роли, втиснутое в обстановку подлинной действительности, приобретает жизнь, само начинает жить. Природа артиста тем более охотно верит зажившему вымыслу, что он нередко бывает увлекательнее и художественнее самой подлинной действительности. Красивому вымыслу охотнее веришь, чем самой действительности. Как же связать между собой вымышленные обстоятельства в жизни роли с теми живыми, подлинными обстоятельствами и обстановкой, которая окружает меня сейчас, пока я еду на извозчике? Как начать творчество, б_ы_т_ь, с_у_щ_е_с_т_в_о_в_а_т_ь среди будничной действительности? Как оправдать ее обстоятельствами жизни роли? Прежде всего надо установить в себе то состояние, которое мы назвали "я е_с_м_ь". На этот раз надо создать его не только мысленно, в воображении, но и наяву; не в воображаемом фамусовском доме, а на извозчике.

Было бы бесполезно уверять себя в том, что я сегодня, сейчас воротился из-за границы после долгого отсутствия. Я не поверю такому вымыслу. Поищу другого подхода, чтоб не насиловать ни себя, ни своего воображения, а естественным путем подойти к желаемому состоянию. Попробую оценить факт приезда из-за границы. Для этого я задаю себе такой вопрос: понимаю ли я (а в творчестве понимать--значит чувствовать), что значит возвратиться на родину с чужбины после долгого отсутствия? Чтоб ответить на такой вопрос, надо прежде всего оценить по-новому и как можно глубже и шире самый факт возвращения; надо сравнить его с аналогичными фактами своей жизни, знакомыми по собственному опыту. Это нетрудно сделать. Я много раз возвращался из-за границы в Москву после долгого отсутствия и так же, как теперь, ехал на извозчике в театр. Я отлично помню, как я радовался свиданию с товарищами, радовался своему театру, русским людям, родному языку, Кремлю, нелепому извозчику и всему "дыму отечества", который нам "сладок и приятен". Как после узкого фрака и лаковых ботинок радуешься широкому халату и мягким туфлям, так после заграничной сутолоки радуешься гостеприимной Москве.

Это ощущение покоя, отдыха и своего домашнего очага испытываешь еще сильнее, если представишь себе, что путешествие совершено не в

удобном спальном вагоне, а в тряском экипаже, на перекладных. Я помню такое путешествие! Помню почтовые станции!! Смотрителей!!! Подорожные, кучера, багаж, ожидание, тряску, боль боков, спины и поясницы, бессонные лунные и темные ночи, чудесный восход солнца, несносное денное пекло или зимнюю стужу. Словом, все прекрасное и неприятное, с которым сопряжено путешествие в экипаже!!! Если трудно было ехать одну неделю, как мне, каково же было, подобно Чацкому, проехать месяцы!

Какова же была его радость возвращения! Я это чувствую сейчас, пока я еду в театр на извозчике. И мне невольно приходят на ум слова Чацкого:

...не вспомнюсь, без души,
Я сорок пять часов, глаз мигом не прищуря,
Верст больше семи сот пронесся, ветер, буря,
И растерялся весь, и падал сколько раз..

Я понял в эту минуту, так сказать, чувственный смысл этих слов. Я познал, то есть ощутил, то же, что ощущал неоднократно Грибоедов, когда писал эти строки. Я понял, что они точно прошпигованы живым трепещущим чувством человека, много путешествовавшего и часто уезжавшего и возвращавшегося на родину. Вот почему эти стихи вышли такими теплыми, глубокими, содержательными.

Согретый теплым чувством патриота, я пробую задать себе другой, более трудный вопрос, а именно: что чувствовал сам Александр Андреевич Чацкий, когда он, подобно мне теперь, ехал к Фамусову и к Софье? Однако я уже ощущаю в себе неловкость, точно я теряю равновесие, боюсь насилия. Как угадать чувство другого человека? Как влезть в его шкуру, переставить себя на чужое место? Спешу снять вопрос с очереди и заменить его другим, а именно: что делают влюбленные, которые, как я теперь, едут на извозчике к своей возлюбленной после нескольких лет разлуки?

В таком виде вопрос хоть и не пугает меня, но кажется мне сухим, расплывчатым, общим, и потому я спешу дать ему более конкретное содержание и формулирую его так: что бы делал я сам, если б я, как теперь, ехал на извозчике, но не в театр, а к н_е_й, не все ли равно, как ее зовут, Софьей или Перепетуей.

Особенно подчеркиваю разницу с предыдущей редакцией вопроса. В первой редакции спрашивается: что делает д_р_у_г_о_й, а теперь дело идет о с_о_б_с_т_в_е_н_н_о_м самочувствии. Естественно, что такой вопрос ближе душе и потому он живее, теплее. Для того чтобы решить,

что бы я делал, если б ехал к ней, надо ощутить на себе притягательную силу ее обаяния.

У каждого человека бывает она, которая иногда представляется блондинкой, иногда -- брюнеткой, иногда -- доброй, иногда -- строгой, иногда -- суровой, но всегда прекрасной и манкой, такой, в которую легко во всякую минуту вновь влюбиться. Я, так же как и все, думаю о своем идеале и довольно легко нахожу в себе соответствующие знакомые возбуждающие чувства и какие-то внутренние духовные импульсы.

Попробую теперь пересадить ее в обстановку фамусовского дома Москвы 20-х годов. Почему бы, в самом деле, ей не быть Софьей Фамусовой, и притом такой, какой она представлялась Чацкому? Кто может проверить "то? Так пусть же будет так, как мне хочется. Я начинаю думать о Фамусовых, о той атмосфере, в которую мне надо поместить, втиснуть мою [возлюбленную]. При этом в моей памяти легко воскресает весь тот большой материал, который так долго создавался и накапливался во время предыдущей творческой работы по переживанию. Знакомые внешние и внутренние обстоятельства жизни фамусовского дома вновь выстраиваются в порядке, окружают меня со всех сторон. Я уже ощущаю себя в самой их гуще, начинаю "быть", "существовать" среди них. Теперь я могу уже распределять по часам весь сегодняшний день, могу осмыслить, оправдать свою поездку... Нужды нет, что я в действительности не еду к Фамусову. Довольно и того, что я понимаю, что значит такая поездка. А ведь понимать -- значит чувствовать.

Однако в течение всей этой работы я испытываю какую-то неловкость, которую хочется устранить. Что-то мешает мне увидеть е_е в фамусовском доме и поверить своему воображению. Что же это?.. В чем дело? С одной стороны, современный я, она, современные люди, современный извозчик, современная улица, с другой же стороны -- 20-е годы, Фамусовы, их яркие представители. Но разве уж так важны для вечного, никогда не стареющего чувства любви самый быт и эпоха?! Разве важно для жизни человеческого духа, что в то время у извозчика были совсем другие рессоры, экипажи, что мостовые были хуже, что у прохожих были платья другого покроя, а у будочников были алебарды? Разве важно, что в то время и улицы имели другой вид, что архитектура домов была лучше, что не было футуризма, кубизма? К тому же глухой переулок с маленькими старинными особняками, по которому я еду, едва ли очень изменился с тех пор: та же грустная поэзия, то же безлюдье и тишина, тот же покой. Что касается чувства влюбленного, то оно во все века было то же по своим основам, по составным элементам, вне зависимости от улиц и платья прохожих.

Ища далее ответа на вопрос, что бы я делал, если б ехал к н_е_й, живущей среди обстоятельств фамусовского дома, я чувствую необходи-

мость заглянуть в себя самого и искать ответа среди зарождающихся во мне позывов, толчков, побуждений. Они напоминают мне о хорошо знакомом любовном трепете, о нетерпении влюбленного. Я чувствую, что, если б этот трепет и нетерпение усилились, мне стало бы трудно усидеть на месте и я бы начал толкать ногами сани (пролетку), чтобы помогать кляче бежать скорее, а извозчику скорее ехать к н_е_й. При этом я физически почувствовал прилив настоящей энергии. Явилась потребность направить ее куда-нибудь, применить ее к какому-нибудь делу. Я чувствую теперь, что главные двигатели моей психической жизни заработали над решением вопроса: как встретиться с ней? Что сказать, что сделать, чтобы ознаменовать встречу?

Купить букет?.. Конфет?! Фу, какая пошлость! Разве она кокотка, чтоб поднести ей цветы и сласти при первой встрече?! Что же придумать?! Подарки из-за границы? Еще хуже! Я не купец, чтоб в первую же минуту свидания задаривать е_е, как любовницу. Я краснею от такой пошлости и прозаических побуждений. Однако как же встретиться и как достойно приветствовать ее? Принести свое сердце, всего себя к ее ногам. "Чуть свет уж на ногах! и я у ваших ног",-- вырвались у меня сами собой слова Чацкого; и сколько я ни думал, но лучшей встречи придумать не мог.

Эти первые слова роли Чацкого, которые я прежде не любил, вдруг стали мне нужны, дороги и даже коленопреклонение, которым они сопровождаются на сцене, показалось мне не театральным, а естественным. Я понял в эту минуту чувственный смысл, духовные побуждения, которые руководили Грибоедовым, когда он писал эти строки.

Однако, чтоб принести себя к ее прекрасным ножкам, хочется чувствовать себя достойным ее. Достаточно ли я хорош, чтоб отдавать себя ей? Моя любовь, моя верность, мое всегдашнее преклонение перед собственным идеалом -- чисты и достойны ее, но сам я?!.. Я недостаточно красив и поэтичен! Хочется быть лучше, изящнее. Тут я невольно выпрямляюсь, охорашиваюсь, ищу красивой позы, утешаю себя мыслью, что я не хуже других, и для проверки сравниваю себя с прохожими. На мое счастье, они, точно на подбор, оказываются уродами.

Начав рассматривать прохожих, я незаметно для себя уклоняюсь от поставленной цели своих наблюдений и начинаю внимательно рассматривать знакомую обстановку улиц с точки зрения человека, привыкшего к Западу. Вот сидит у ворот не человек, а меховая куча. На голове его блестит, точно единственный глаз циклопа, медная бляха. Это московский дворник. Боже, какая дикость! Это самоед! Чем он лучше его?

Вот московский городовой! Концом ножен своей сабли он изо всех сил точно пробивает бок несчастной заморенной клячи, которой не сдвинуть перегруженного воза с дровами. Крик, ругань, мелькание в

воздухе кнута. Совершенно так же он может долбить спину и хозяина лошади -- грязного, трепаного, изодранного ломового. Какая Азия, какая Турция! А мы сами -- какие мы вульгарные, неотесанные, деревенские, точно наряженные в чужие, иностранные костюмы лощеного Запада! Тут мне вспомнилась деревенская здоровая лошадь с подрезанным по-английски хвостом, гривой и челкой на памятнике Александру III в Санкт-Петербурге работы Трубецкого. Я снова покраснел от мыслей и сравнений с заграницей, и сердце у меня заныло. Какими глазами смотрят на это все иностранцы, приехавшие с культурного Запада!.. [84].

Для всех этих слов Чацкого я нашел в себе чувственный смысл и душевные побуждения, аналогичные с поэтом, написавшим эти стихи. Когда начинаешь внимательно рассматривать очень знакомые явления, к которым пригляделся и которые уже перестал замечать, так приевшееся старое начинает поражать больше, чем неожиданное новое. Так и теперь. Я точно нашел очки, приставил их к близоруким глазам и вновь увидел и понял то, что хотел бы забыть навсегда. И снова заболели во мне никогда не заживающие душевные раны: обида за свое отечество, тоска по лучшей и более красивой жизни, ненависть к косности, распущенности, лени русской натуры, сознание силы и таланта славянской расы, ненависть к тем, кто портит жизнь и задерживает ее развитие.

Словом, чем больше я смотрел сейчас, наблюдая все знакомое и забытое, встречающееся мне по пути, чем больше я пропускал это обновленное впечатление через призму человека, вернувшегося из-за границы, тем больше я ощущал в себе патриота. Я понял, что не желчь, а боль души, большая любовь к России, глубокое понимание ее ценности и недостатков заставляли Чацкого бичевать тех, кто портит нашу жизнь и задерживает ее развитие.

Но вот из ворот соседнего особняка, точно протискиваясь через щель, выползает огромная карета, в которой возят икону Иверской божьей матери.

-- Ба! Это шестиместная Тугоуховских,-- мелькнуло у меня в голове. -- В такой же карете почтенная Амфиса Ниловна "час битый ехала с Покровки" на бал к Фамусову. И у нее, вероятно, был такой же форейтор, такой же выездной на облучке. И он так же держался за ремни, чтоб не упасть. Только тогда у кучера не было бабьей повязки на обнаженной голове. В таком же рыдване ехал и Чацкий из-за границы.

Карета нырнула в глубокий ухаб, накренилась, заскрипела и точно зарылась в яму. И снова вспомнилось мне мое путешествие на перекладных и чувственный смысл слов:

...не вспомнюсь, без души,
Я сорок пять часов, глаз мигом не прищуря,

Верст больше семи сот пронесся, ветер, буря...

Семьсот верст за один мах в такой карете -- шутка сказать! Надо очень любить Софью и стремиться к ней, чтоб так спешить, не жалея своих боков. При этом я хоть и не ощутил самой боли боков, но получил о ней какое-то чувственное представление, точно суфлер, сидящий внутри, подсказал мне.

-- А, здравствуйте,-- машинально крикнул я и поклонился кому-то, не успев даже опомниться.

-- Кто это? Ах, да! Известный летчик и автомобилист.

Казалось бы, это анахронизм! Вся иллюзия должна разлететься от него. Ничуть! Повторяю, дело не в эпохе и не в быте, а в чувстве влюбленного, в ощущении вернувшегося на родину патриота. Разве у влюбленного не может быть родственник летчик?! Разве вернувшийся на родину патриот не может встретиться с автомобилистом?! Однако странно, почему-то я не узнал своей обычной манеры кланяться. Вышло както иначе. Уж не так ли кланяется сам Чацкий?

Еще странность! Почему я испытал какое-то артистическое удовлетворение от этого случайно вырвавшегося поклона?! Как это вышло? Рука сама бессознательно сделала какое-то движение или действие, которое, очевидно, оказалось удачным. Или, быть может, оно удалось потому, что я не имел времени думать о жесте, что моя творческая природа проявилась со всей непосредственностью. Было бы напрасно вспоминать такие бессознательные движения и стараться по памяти зафиксировать их. Этот поклон или уже никогда не вернется, или повторится сам собой, бессознательно, вернется не раз, а многократно и в конце концов сделается привычным и навсегда вкоренится в создаваемую роль. Чтоб этому помочь, надо теперь вспоминать не самый поклон, а то общее состояние, при котором он родился, которое вызвало лишь на одно мгновение ощущение того внешнего образа, который, быть может, уже зародился и теперь ищет для себя внешней оболочки.

Так бывает, когда вспоминаешь забытую мысль, мелодию. Чем больше ищешь в себе самую мысль, тем старательнее она прячется от нас. Но если хорошо вспомнишь то место, условия, общее состояние, при котором родилась самая мысль, тогда она сама собой воскреснет в памяти. И я начал вспоминать то состояние, при котором у меня сам собой вырвался поклон, то есть карету с иконой, ухаб, поклон летчика, мои мысли по поводу анахронизма. Однако поклон не возвращался. Может быть, какие-то внутренние толчки давали какой-то слабый намек. На этом моя внутренняя работа оборвалась, так как извозчик уже подъехал к театру и остановился у артистического подъезда.

Я слезаю и вхожу в театр с ощущением того, что я уже согрет и готов к репетиции. Факт оценен, "я есмь" почувствовано.

Вот я уже в театре и сижу в репетиционной комнате за большим столом. Вот начинается считка. Прочли первый акт. Режиссер морщится, и все сидят потупясь, не отрывая глаз от тетрадки. Недоумение, конфуз, растерянность и полное разочарование. Больше не хочется продолжать считку. Тетрадь мешает, необходимость смотреть в нее и считывать текст не находит себе жизненного оправдания.

Чувство хочет жить отдельно, само по себе и для себя, а слова болтаются отдельно, сами по себе, или выплевываются целыми фразами, мешают и кажутся лишними. Между тем до считки мы были уверены, что роля настолько созрели в душе, что стоит заговорить текст -- и все оживет.

Какое неожиданное разочарование! Оно не только смутило, но и убило веру в себя и в правильность всей большой уже выполненной внутри себя работы. И мы сидим теперь как в воду опущенные и думаем про себя приблизительно так: "Куда же девалось все то, что мы так долго искали, что мы с таким трудом создавали в тишине кабинета и бессонных ночей?" Вот, например, я же чувствовал в себе, сознавал, видел внутренним зрением, слышал внутренним слухом, я предчувствовал, душевно и физически невидимый внутренний образ изображаемого лица и всю жизнь его человеческого духа. Куда же девались теперь эти ощущения? Они точно распылились на мелкие составные части, и нет возможности разыскать и собрать их в себе самом.

Какая досада! Я нес сюда душевные богатства, накопленные жизнью, и вдруг потерял их и сижу теперь, точно ограбленный нищий, с опустевшей душой. Хуже того, я чувствую, что на место накопленных творческих ценностей моей души вернулись дешевые актерские привычки, приемы, заношенные штампы, напряженный голос, набитые интонации. Я чувствую, что вместо стройного порядка и гармонии, которую я ощущал раньше в душе при домашней работе, во мне вспыхнула анархия мышц и актерских привычек, которые я не в силах ничем укротить. Я чувствую, что потерял так долго создаваемую партитуру и что мне надо вновь начинать сначала всю работу. Тогда, в первую пробную считку, я чувствовал себя мастером, а теперь -- беспомощным учеником. Тогда я уверенно пользовался штампами и был виртуозом в своем ремесле. Теперь я неуверенно стараюсь жить и воплощать [роль] и делаю это, как ученик. Куда же все девалось?

Ответ на эти мучительные вопросы очень ясен и прост. Сколько бы ни играл артист, но такие минуты бессилия, как потуги при родах, -- неизбежны при рождении роли. Сколько бы ролей он ни создавал, сколько бы лет ни служил в театре, какой бы опыт он ни приобрел,-- ему нико-

гда не уйти от таких неудач, от таких творческих сомнений, мук и недоумений, которые все мы переживаем теперь. И сколько бы раз ни повторялось такое состояние, оно всегда будет казаться страшным, безнадежным, непоправимым именно в тот момент, когда это" состояние овладевает артистом.

Никакой опыт, никакие уговоры не убеждают артистов в том, что такие неудачи преждевременных считок -- неизбежное и нормальное явление. Артист всегда забывает, что творческая работа по переживанию и воплощению должна быть проделана не сразу, в один прием, а постепенно, в несколько приемов и стадий. Сначала, как мы уже видели, роль переживается и мысленно воплощается в воображении во время бессонных ночей, потом -- более сознательно, в тиши кабинета, потом -- на интимных репетициях, потом -- в присутствии единичных зрителей или посторонних людей, потом -- на целом ряде генеральных репетиций и, наконец, на бесконечном ряде спектаклей. И каждый раз работа проделывается сызнова.

В этой долгой и сложной работе заключаются творческие потуги артиста, рождение, рост, болезни, воспитание, зрелость роли.

Таким образом, на очередь ставится вопрос, как вновь создать на интимной репетиции уже раз созданную дома роль. Эту работу лучше всего начать с этюдов. И действительно, режиссер спокойно и бодро объявил нам, что, как и следовало ожидать, пробная считка показала, что мы еще не доросли до чистейшего текста Грибоедова. Нельзя без нужды и раньше времени мять и изнашивать слова ролей и пьесы. [Поэтому он] предлагает прекратить считку.

Словесный текст драматического произведения, тем более гениального, является наиболее ясным, точным и конкретным выразителем невидимых чувств и мыслей самого писателя, героев его пьесы. В самом деле, под каждым словом гениального текста скрыто чувство или мысль, его породившая и его оправдывающая. Пустые слова, как орехи без сердцевины, как концепты без содержания, не нужны и вредны. Они загромождают роль, грязнят рисунок; их надо выбрасывать, как сор и лишний балласт.

Пока артист не подложит под каждое слово текста живое чувство, это слово оправдывающее,-- слова роли остаются мертвыми и лишними.

В гениальном произведении нет ни одного лишнего слова -- там все [слова] необходимы и важны. Их ровно столько, сколько нужно для передачи сверхзадачи и сквозного действия пьесы. В нем нет ни одного лишнего момента, нет лишнего чувства, а следовательно, и лишних слов. И в партитуре роли, создаваемой артистом, также не должно быть ни одного лишнего чувства, а должны быть только необходимые для выполнения сверхзадачи и сквозного действия. Только тогда, когда ар-

тист заготовит такую партитуру и внутренний образ, гениальный текст Грибоедова окажется как раз по мерке новому созданию артиста. Для того чтоб каждое слово гениального текста стало необходимым, нужно, чтоб не было лишних чувств. Гениальное произведение требует и гениальной партитуры. Пока она не будет создана,-- всегда будет или слишком много или мало слов, слишком много или слишком мало чувств.

Если многие слова текста "Горе от ума" оказались лишними, это, конечно, не значит, что они негодны, а значит только, что партитура роли еще недостаточно закончена и требует проверки на самой сцене, в самом творческом действии. Мало постигнуть тайну, чувство, мысль -- надо уметь провести их в жизнь. Мало ли гениальных открытий погибает только потому, что изобретатель не умеет так же гениально выполнить свое изобретение, как гениально он его задумал!

И в нашем искусстве происходит то же. Мало ли гениальных актеров погибает оттого, что у них не хватает творческой инициативы проявить себя! [Поэтому] мало пережить роль, мало создать свою партитуру -- надо уметь передать ее в красивой сценической форме. Раз что поэт уже заготовил для этого словесную форму и эта форма гениальна, то лучше всего пользоваться ею. Но гениальный текст сжат, и это не мешает ему быть глубоким и содержательным. Партитура роли должна быть также сжатой, глубокой и содержательной. И самая форма воплощения и его приемы должны быть таковыми же. Поэтому надо уплотнить самую партитуру, сгустить форму ее передачи и найти яркие, краткие и содержательные формы воплощения. Только тогда очищенный от всего лишнего чистейший текст произведения, меткие слова, передающие духовную сущность, образные выражения, несколькими словами вылепляющие целые образы, острые рифмы, оттачивающие замыслы поэта, делают гениальный текст писателя наилучшей словесной формой для артиста.

Когда артист в своем творчестве дорастет до такого гениального текста, слова роли будут сами проситься и ложиться ему на язык. Тогда текст поэта станет наилучшей, необходимой и самой удобной формой словесного воплощения для выявления артистом его собственных творческих чувств и всей его душевной партитуры. Тогда чужие слова поэта станут собственными словами артиста, а самый текст поэта -- наилучшей партитурой артиста. Тогда необыкновенный стих и рифмы Грибоедова будут нужны не только для услаждения слуха, но и для остроты и законченности передачи самого чувства, переживания и всей партитуры артиста. Так в музыке, чистейшая фиоритура и staccato дают законченность всей фразе и мелодии. Это случается тогда, когда партитура роли [соответствует] гениальному произведению поэта, когда в артисте не только вполне созреют и заживут, но и очистятся от всего лишнего, от-

ложатся, как кристаллы, все чувства, задачи, творческие толчки и побуждения, из которых создается живой человеческий дух роли, когда они нанижутся на сквозное действие роли, как бусы на нить, в том же последовательном порядке, когда не только душа, но и тело привыкнет к этой логике и последовательности чувств.

В большинстве случаев словесный текст писателя становится нужным артисту в самый последний период творчества, когда весь собранный духовный материал кристаллизуется в ряде определенных творческих моментов, а воплощение роли вырабатывает специфические для данной роли характерные приемы выражения чувств.

Это время еще не наступило. В том периоде, в котором застает нас первая считка, чистейший текст поэта еще только мешает. Артист еще не может достаточно полно и глубоко оценить и исчерпать его. Пока роль находится в периоде искания форм воплощения, а партитура еще не проверена на сцене,-- лишние чувства, приемы и формы, их выражающие, становятся неизбежны. Очищенный текст поэта кажется слишком коротким, его дополняют своими словами, разными вставками, "аканьем", "нуканьем", "вот" и т. д.

Мало того, на первых порах, в начальной стадии процесса воплощения, артист неумеренно и малоэкономно пользуется всем, что способно передать его творческое чувство: и словом, и голосом, и жестом, и движением, и действием, и мимикой. В этой стадии процесса воплощения артист не брезгует никакими средствами, лишь бы вызвать наружу зародившееся и созревшее внутри чувство Ему кажется, что чем больше средств и приемов воплощения для каждого отдельного момента партитуры, тем богаче выбор, тем выпуклее и содержательнее само воплощение.

Но и в этом беспорядочном периоде искания средств воплощения далеко не всегда воплощение начинается с голоса и речи. Не только чужие слова автора, но и свои собственные слова слишком конкретны, чтобы выражать ими молодые, едва созревшие чувства партитуры.

Режиссер был прав, прервав считку. Было бы большим насилием продолжать ее. Неудачная считка прекращается, и нам предлагают перейти к этюдам на вольные темы. Это подготовительные упражнения по воплощению чувств, мыслей, действий и образов, аналогичных с чувствами, мыслями, действиями, образами живого организма роли. Такие упражнения должны быть очень разнообразны и систематичны. С их помощью, постепенно вводя все новые и новые обстоятельства, мы ощупываем природу каждого чувства, то есть его составные части, логику и последовательность.

На первых порах в этюдах на вольную тему надо выявлять в действии все случайные желания и задачи, которые сами собой рождаются в душе

артиста в тот момент, когда он приступает к этюдам. Пусть эти хотения и задачи будут на первых порах вызваны не мнимыми фактами пьесы, а самой подлинной действительностью, которая на самом деле окружает артиста в момент выполнения этюда на репетиции. Пусть внутренние побуждения, которые сами собой родятся в душе артиста в момент работы над этюдом, подсказывают ближайшую задачу и самую сверхзадачу этюда. Однако при этой работе не следует забывать предложенных автором пьесы и пережитых артистом обстоятельств жизни роли, пьесы, фамусовского дома и Москвы 20-х годов. Мне думается, что артисту было бы трудно отрешиться от них,-- так сильно он успел сродниться с ними в течение предыдущего процесса переживания.

Поэтому артист начинает "быть", "существовать" среди окружающей его подлинной действительности, которую на этот раз он ощутил не только мысленно, в воображении, но и наяву под влиянием прошлого, настоящего и будущего роли, с внутренними, душевными побуждениями, родственными изображаемому лицу.

Однако как же это сделать? Надо связать действительность, окружающие меня обстоятельства, то есть фойе Московского Художественного театра и репетицию, в нем происходящую, с обстоятельствами фамусовского дома и Москвы 20-х годов, с жизнью Чацкого, или, вернее, с моей собственной жизнью, поставленной во внутренние условия жизни героя пьесы, с его прошлым, настоящим и перспективой на будущее. Мне нетрудно зажить жизнью мысленно и чувственно среди воображаемой обстановки. Но как зажить этой жизнью среди современности, среди сегодняшней действительности? Как осмыслить мое присутствие в Московском Художественном театре? Как оправдать все окружающие меня теперь обстоятельства на репетиции? Как мне получить право быть здесь, в этой комнате, не порывая тесной связи с жизнью, аналогичной жизни Чацкого?

Новая творческая задача прежде всего приводит в действие все двигатели моей психической жизни: волю, ум, эмоцию. Новая задача будит воображение. Оно уже заработало.

-- А почему бы Станиславскому, даже в условиях жизни Чацкого, не иметь друзей среди артистов Художественного театра,-- фантазирует воображение.

-- Странно, если бы было иначе, -- подтверждает ум. -- Люди, подобные Чацкому, не могут не интересоваться искусством. Сам Чацкий, если б он жил в 20--30-х годах, не мог бы не быть в кружке славянофилов, патриотов, среди которых были и артисты и сам Михаил Семенович Щепкин. Живи Чацкий теперь, он наверное бывал бы частым гостем в театрах и имел бы друзей среди артистов.

-- Но как связать его присутствие на репетиции именно теперь, сегодня, тотчас после возвращения из-за границы,-- недоумевает чувство.

-- Так ли это важно для настоящего этюда? Я мог приехать из-за границы не сегодня, а вчера, третьего дня, -- изворачивается воображение

-- Но как же Софья попала сюда? -- придирается чувство.

-- Она мешает? Так пусть ее не будет, -- уступает воображение.

-- А как же без нее? -- спорит чувство.

-- Она потом приедет,-- успокаивает воображение.

-- Ну положим...

-- Теперь как мне примириться с анахронизмом,-- беспокоится чувство,-- как связать Чацкого с этой комнатой во вкусе ужасного art nouveau {-- новое искусство, "модерн" *(франц.)*.}?

-- Оно, по-вашему, ужасно? Тем лучше! Критикуйте, осмеивайте, острите над этой глупой отделкой, как острил и осмеивал все пошлое сам Чацкий,-- подзуживает воображение.

-- Зачем придираться к каждой мелочи, чтоб мешать сближению с Чацким и ставить новые препятствия творчеству? Артист должен быть покладистым. Он должен, как ребенок, уметь играть во все игрушки, пользоваться всем, что ему подсказывает действительность,-- заключает ум.-- Не лучше ли поступить наоборот -- искать всего, что сближает с ролью?

В ответ на это наставление творческое чувство сдерживает свою нервность и не протестует против мудрых слов ума.

-- Кто же все эти люди? -- спрашивает чувство уже более сдержанно.

-- Те же, кто и в действительности. Это артисты Художественного театра, -- объясняет воображение.

-- Нет, по-моему, вот тот, что сидит против меня, не артист, а "тот черномазенький, на ножках журавлиных", -- не без яда заявляет чувство.

-- Тем лучше. И ведь правда, правда, он похож на "черномазенького",-- поддакивает чувство.

Найденное сходство с "черномазеньким" мне доставило истинное удовольствие, так как, каюсь, сидящий против меня артист не пользуется моей симпатией. Сам Чацкий смотрел бы на "черномазенького", именно так, как я смотрю теперь на моего партнера по этюду.

Схватившись за это едва зародившееся чувство, сближающее меня с Чацким, я спешу поздороваться с "черномазеньким" так, как бы это сделал сам элегантный, наловчившийся в заграничных салонах Чацкий.

Но я жестоко наказан за мою торопливость и нетерпение. Все штампы специфически театрального изящества и бонтона точно ждали случая, чтоб вырваться из западни. Локоть вывернулся в сторону при рукопожатии, рука закруглилась, точно дуга, свистящие *з и с* просвистели, прошипели "зззздрррравсссствуйте", небрежная важность изуродовала поход-

ку, вся театральная пошлость сбежалась со всех сторон и заработала во мне.

Коченея от стыда, я ненавидел моего товарища, ненавидел себя и решил, что больше не сделаю ни одного движения. Долго я сидел, коченея в неподвижности, и успокаивал себя, говоря: "Ничего. Это нормально. Я должен был знать результат торопливости. Пока тысячи тысяч паутинок творческих хотений не переплетутся между собой в крепкие толстые канаты, мне не удастся побороть упражненных актерских мышц, которые тупо предаются анархии, лишь только им дают волю. Паутине не осилить грубой веревки. Остается ждать, пока творческая воля окрепнет еще больше и подчинит все тело своей инициативе".

Пока я рассуждал таким образом, мой "черномазенький" товарищ, разыгравшись вовсю, точно нарочно, демонстрировал мне все ужасные результаты такой мышечной анархии.

Словно в укор мне, он со смакованием, уверенностью, блеском, пошлым шиком проделывал то же самое, что и я, точно отражая в себе меня самого. Мне казалось, что мы сразу очутились на подмостках скверного провинциального театра. Я застыл от конфуза, боли, досады, отчаяния и страха. Я не мог поднять глаз, не знал, как выдернуть руку из руки "черномазенького", как уйти от его самодовольной актерской уверенности. А он, точно назло, все веселее ломался передо мной, шаркал своими "журавлиными ножками", поправлял мнимый монокль и грассировал, как самый плохой провинциальный актер на светские роли. Он приплясывал фатом, визжал вместо смеха, улыбался какой-то собачьей улыбкой, чистил для элегантности ногти, с той же целью небрежно играл цепочкой от часов, принимал самые банальные театральные позы, ежесекундно менял их, как в калейдоскопе. Он говорил такие пошлости, такую бессмыслицу, которые явно доказывали, что слова нужны ему ради слов, ради пустого звука.

-- Да... без сомнения,-- лепетал он,-- что и говорить... в некотором роде. Э-э-э! Знаете, что я думаю? Да! По-моему, не подлежит сомнению, что человеческая жизнь... э... коротка, как вот этот, вот этот...-- Он стал рыться в карманах, точно ища там сравнения, и вынул зубочистку.-- Вот как эта зубочистка. Да... э... это несомненно, несомневательно, несовместительно, непозволительно...

Чем дальше, тем глупее становилась его напряженная болтовня, похожая на бессвязный бред. "Черномазенький" стал еще более неприятен, и мне хотелось излить свое недоброе к нему чувство.

Как это сделать? Словами?.. Обидится. Руками, жестами, действиями? Не драться же с ним. Остаются глаза и лицо. К их помощи я по необходимости и инстинкту и прибег.

Недаром же говорится, что глаза -- зеркало души. Глаза наиболее отзывчивый орган нашего тела. Они первые откликаются на все явления внешней и внутренней жизни. "Язык глаз" наиболее красноречивый, тонкий, непосредственный, но вместе с тем и наименее конкретный. Кроме того, "язык глаз" удобен. Глазами можно сказать гораздо больше и сильнее, чем словами. Между тем придраться не к чему, так как "язык глаз" передает лишь общее настроение, общий характер чувства, а не конкретные мысли и слова, к которым легко придраться.

И я почувствовал в эту минуту, что выявление чувств, еще яе получивших ясных, конкретных телесных форм, лучше всего начинать с глаз и лица.

В первый период воплощения переживаемые чувства должны передаваться с помощью глаз, лица, мимики. Я понял, что в первый период творчества надо по возможности избегать действий, движений, слов, чтоб не вызвать анархию, которая рвет все паутинки едва зародившихся хотений и создает анархию мышц. Найдя исход своему чувству, избавившись от необходимости во что бы то ни стало воплощать, играть, я сразу освободился от мышечного напряжения, совершенно успокоился, почувствовал себя не какой-то представляльной машиной, а человеком. И все вокруг стало нормально и естественно. Вот я уже сижу спокойно и наблюдаю за кривляющимся "черномазеньким", внутренне смеюсь над ним, не хочу скрывать своего чувства и даю ему волю.

В это время только что начавшаяся репетиция была прервана; вошел служащий с бумагой. Это был адрес по случаю какого-то юбилейного торжества. Надо было расписаться на листе всей труппе. Пока бумага переходила из рук в руки, я не переставал наблюдать за "черномазеньким". Он важно сидел в ожидании, что ему поднесут бумагу для подписи, но она каким-то образом попала прежде ко мне.

Поддаваясь недоброму чувству, ради шутовства, я с деланным почтением уступил свою очередь "черномазенькому". Он принял мою любезность как должное и, не поблагодарив меня, стал очень важно читать текст адреса. Подписав бумагу, он бросил перо, не передав его мне. Его невоспитанность рассердила меня, но я вспомнил этюд и решил воспользоваться своей вспышкой для творческих целей.

Чацкий не стал бы сердиться на такого господина, -- подумал я,-- он подшутил бы над ним.

Я поторопился подписать адрес, чтоб догнать отошедшего "черномазенького", который направлялся к выходу, и, подобно Чацкому, подсмеяться над ним. Но меня по пути перехватил другой из моих товарищей, большой любитель глубокомысленно философствовать на глупые темы.

-- Знаете ли,-- загудел он многозначительно на своих низких нотах,-- мне пришла мысль, что поэт недаром назвал действующее лицо, которое

я играю, Скалозубом. Очевидно, у него, знаете ли, должна быть какая-то привычка...

-- Скалить зубы,-- подсказал я.

Я не терплю тугодумов в искусстве. Мне досадно, когда это опасное для артиста свойство сживается каким-то образом с талантом. А мой товарищ был талантлив и неглуп.

Бывает такое совпадение: в жизни -- умен, в искусстве -- глуп. Раздражительный, почти резкий ответ уже лежал у меня на языке, но я опять вспомнил об этюде, о Чацком, и мне снова показалось, что он отнесся бы к чудаку иначе. Я сдержался.

-- Мне не приходило это в голову,-- начал я трунить над ним.-- Должно быть, Грибоедов характеризовал фамилиями не одного Скалозуба, а всех действующих лиц. Например, Хлёстова -- потому что она всем хлёстко отвечает. Тугоуховский -- потому что он туг на ухо. Загорецкий?! Должно быть, он быстро загорается. Репетилов?! Уж не потому ли, что роль требует многих репетиций? Предупредите исполнителя, он ленив. Кстати, не забудьте и меня. Подумайте, почему Грибоедов назвал мою роль Чацким?

Мне показалось, что, когда я отошел от него, тугодум принялся глубокомысленно думать над вопросом. Вероятно, Чацкий сумел бы подшутить остроумнее меня, но самые взаимоотношения его и чудака показались мне аналогичными с теми, которые я только что установил с товарищем.

Однако, -- подумал я, -- сам того не замечая, я заговорил почти от лица самого Чацкого и заговорил очень просто, без штампов. Между тем полчаса назад настоящие, подлинные слова роли были мне не нужны. Почему же это так?

Секрет в том, что между своими и чужими словами "дистанция огромного размера". Свои слова являются непосредственным выразителем собственных чувств, между тем как чужие слова, пока они не сделались своими собственными, не более как знаки будущих, еще не заживших в артисте чувств. Свои слова нужны в начальном периоде воплощения, так как они помогают вытаскивать изнутри зажившее, но еще не воплощенное чувство.

Пока переживание и внутреннее действие настолько интимны, что не только слово, но даже и физическое движение и действие почти еще не нужны. Пришлось бы заставлять, насиловать себя, чтобы во что бы то ни стало вызывать эти внешние действия.

Однако, если чужие слова поэта еще не нужны, это не значит, что при дальнейшей работе нельзя пользоваться словом. Напротив, свои слова будут скоро очень нужны. [Они] помогают мимике и движению при по-

исках формы в процессе воплощения. Однако и свои слова выражают более определившиеся, уже конкретные переживания, мысли, чувства.

Воплощение пережитых для роли чувств легче всего совершается с помощью глаз, лица, мимики. Чего не могут досказать глаза, договаривается и поясняется голосом, словами, интонацией, речью. Для усиления и пояснения их чувство я мысль образно иллюстрируются жестом и движением. Физическое же действие окончательно завершает и фактически выполняет стремление творческой воли.

Таким образом, жизнь человеческого духа прежде всего отражается глазами и лицом. "Язык глаз и лица" настолько тонок, что он передает переживания, мысли и чувства едва заметными, почти неуловимыми движениями мышц. Необходимо полное и непосредственное их подчинение чувству. При этом всякое непроизвольное, механическое напряжение мышц глаз и лица, -- происходит ли оно ст смущения, волнения, тика, или другого насилия, -- портит все дело. Грубая судорога мышц совершенно искажает тончайший, едва уловимый "язык глаз и лица". Поэтому первая забота артиста заключается в том, чтоб оградить свой наиболее тонкий зрительный и лицевой аппарат от всякого вольного или невольного насилия и анархии мышц.

Как же этого достигнуть? Это достигается с помощью антипривычки, постепенно и естественно прививаемой с помощью систематического упражнения. Секрет в том, что нельзя вырывать дурную привычку, не поставив на ее место чего-нибудь другого, более верного и естественного. Поэтому лучше всего вытеснять дурную привычку хорошей. Так, например, изгонять привычку мышечной судороги или зажима привычкой мышечного освобождения[85].

Вслед за глазами невольно по смежности и соседству двигательных центров начинает работать, то есть выявлять чувство, лицо и его мимика. Оно менее тонко и красноречиво, чем глаза, для языка сверхсознания, но зато "язык мимики" несколько более конкретен. Вместе с тем он и достаточно красноречив для передачи без- и сверхсознательного. Мимика лица более конкретна, чем лучеиспускание глаз. В мимике больше имеешь дела с мускулом, и потому там ещё опаснее становится его анархия. В мимике по тем же причинам становится опаснее и штамп. Как с ним, так и с напряжением приходится гораздо серьезнее бороться. Напряжение и штамп уродуют чувство при передаче до неузнаваемости. Необходимо и в мимике уметь бороться и с напряжением и со штампом, дабы мимика оставалась в непосредственной связи с внутренним чувством и являлась точным, непосредственным его выразителем.

По мере выяснения отдельных задач, кусков и всей партитуры вслед за глазами и лицом само собой рождается непроизвольная естественная потребность выполнить желания, стремления своей творческой воли.

Артист, сам того не замечая, начинает действовать. Действие, естественно, вызывает движение всего тела, походку и проч. И к телу предъявляется такое же требование, как к глазам и лицу, то есть и тело, должно отзываться на самые тончайшие, неуловимые ощущения духа и красноречиво говорить о них. И тело надо охранять от непроизвольного насилия и мышечного напряжения, убивающих тонкость и выразительность языка, пластики и движения.

В теле еще больше материального, больше мышц, а потому и больше возможностей для напряжения и штампов. Поэтому в теле надо еще больше заботиться о борьбе с напряжением, штампом, ради его рабского подчинения внутренней жизни. Это -- одна из причин, почему телесное выявление роли надо приберегать к самому концу работы, когда внутренняя сторона жизни роли совершенно окрепнет и подчинит себе всецело не только аппарат выявления -- глаза, мимику, голос, но и самое тело. Тогда, под непосредственным руководством внутреннего чувства, мертвящие душу штампы станут менее тлетворны и опасны.

Пусть тело начинает действовать тогда, когда уже нет возможности его сдержать и когда вслед за глазами, мимикой тело почувствует глубокую внутреннюю сущность переживаемого чувства и внутренней задачи, им зарождаемой, и в нем само собой, непроизвольно родится инстинктивная, естественная потребность выполнять желание и стремление своей творческой воли в физическом действии и задаче. Тело начинает двигаться, действовать. Беда, если не удастся подчинить тело единой воле чувства. Беда, если в теле разовьется анархия, если оно неясно или грубо, общо поймет побуждения чувства. Все тлетворные штампы выйдут наружу, исказят до уродства или совершенно убьют тонкие, нежные, неуловимые побуждения чувства, которое убежит в свои тайники, отказавшись от творчества и отдав власть грубой силе телесных мускулов.

В телесной борьбе со штампом и напряжением не надо забывать, что запрещением ничего не сделаешь. Надо дурное вытеснять хорошим, то есть не запрещать, а увлекать тело работой по красивому внешнему артистическому выявлению чувства. Если же ограничиться запрещением, то вместо одного напряжения к штампа явятся десять новых. Это закон, что на пустое место тотчас же садится штамп, точно сорная трава.

Жест сам по себе и для себя, жест ради жеста -- насилие над внутренним чувством и его естественным выявлением.

После того как все главные, самые чуткие средства передачи жизни духа через глаза, мимику будут исчерпаны, можно обращаться к помощи голоса, звука, слова, интонации, речи. И здесь не надо насилия. Пусть первое время задачи партитуры [роли] передаются своими слова-

ми. Для этого надо проделать ряд соответствующих этюдов на выявление глазами, мимикой, голосом задач партитуры роли.

Драматург с его текстом, раз что он талантлив, в конце концов понадобится артисту. Артист поймет, что лучшей словесной формы, чем та, которую заготовил поэт для выражения волевой партитуры и внутреннего переживания артиста,-- последнему не создать. Поэтому, если роль пережита по линии, указанной поэтом, проще и удобнее всего для артиста выявлять свое переживание и партитуру роли с помощью слов и голоса Он должен научиться правильно произносить текст роли: то есть голосом, интонацией выявлять созданную совместно с поэтом партитуру роли.

Далеко не все умеют это делать. Одни актеры играют только на словах, любуются своим голосом или звучностью текста. Это не одно и то же, что выполнять задачи партитуры (роли]. Другие, напротив, умеют отлично жить ролью помимо текста, а слова им нужны только как те или иные звуки, чтобы при помощи их выражать обобщенные чувства. Их чувство течет и развивается помимо текста роли. Текст только мешает, он им не нужен, потому что актеры лишь механически болтают слова роли и просыпают их, как бисер. Им важно пережить ряд общих намеченных переживаний. Это они могут делать помимо слов.

Между тем каждое слово на сцене должно быть значительно, важно и нужно. Оно должно цениться на вес золота. Лишнее слово -- пустой звук, который надо выбрасывать из текста, как сор или лишний балласт, так как он только загромождает роль и тормозит ее переживания. Избранные слова, наиболее типичные для передачи мысли или чувства, должны быть значительны, важны и ярко окрашены теми чувствами, которыми живет артист. Такие слова должны выделяться не простым внешним напором (клевать подбородком), а они должны насыщаться творческим чувством, подаваться в соку нашего чувства, с особым старанием и любовью. Лишить фразу таких слов -- то же, что вынуть душу из живого создания.

В свою очередь, и каждое слово имеет свою душу. Она проявляется в той гласной, которую заставляет голос ярко и трепетно звучать при надобности. Однако беда, если все гласные, все фразы роли одинаково важно, ярко, четко и значительно произносятся. Получается трескотня наподобие барабанной дроби.

Если драматург должен уметь сделать артиста своим ближайшим сотрудником, то и артист должен уметь сделать драматурга своим ближайшим помощником. Это сближение идет от души слов и текста, которую надо уметь чувствовать и передавать и выявлять в звуке и слове.

Мимика, глаза, жест являются более абстрактным, обобщенным выразителем чувств. Слово более определенно его выразит. Поэтому по мере

дальнейшей кристаллизации партитуры в более конкретные задачи, куски и стремления растет потребность в слове[86].

Правда, под словами и между словами можно передать многое при помощи глаз, мимики, в психологических паузах. Зато при передаче всего сознательного, определенного, конкретного, частного, ощутимого, материального -- слово становится необходимым. Тем более оно необходимо для передачи мысли, идеи, которые требуют передачи частностей и конкретного. Но в голосе и речи [имеется] также опасность напряжения и штампа. Голосовое напряжение портит звук, произношение, интонацию, делая их неподвижными, грубыми, а голосовые штампы, тат" точно, как и трафареты интонации, необыкновенно упорны и грубы. Надо уметь усиленно бороться и с напряжением голоса и со штампом для того, чтоб голос, речь и интонация оставались и на сцене в полной зависимости от внутреннего чувства и являлись бы его непосредственным точным и рабским выразителем[87].

Тело, весь физический аппарат артиста непременно должен быть также постоянно в неразъединимой связи и рабском подчинении у его души и творческой воли. Беда, если инициатива перейдет к телу артиста и наступит анархия мышц, актерских привычек, условностей, убивающих процесс естественного воплощения.

Механические привычки актерского упражненного тела и мышц чрезвычайно сильны, упорны и тупы. Они подобны услужливому глупцу, который опаснее врага. Внешние приемы воплощения роли, ее механические штампы усваиваются необыкновенно быстро и запоминаются надолго; ведь мышечная память человека, и особенно актера, чрезвычайно сильно развита. Наоборот, аффективная память, то есть память наших чувствований, ощущений и переживаний, чрезвычайно неустойчива.

Чувство -- паутина, мышцы -- веревки. Паутина не осилит веревки; чтобы сравняться с нею, нужно сплести множество паутин между собой. То же и в творчестве артиста. Чтобы подчинить физический аппарат артиста с его грубыми мышцами нежному чувству, надо прежде сплести целую сложную и крепкую нить из душевных ощущений, чувств, переживаний самого артиста, приспособленных к роли и аналогичных с нею.

Беда, если произойдет вывих между душой и телом, между чувством и словом, между внутренними и внешними действиями и движением.

Беда, если телесный инструмент артиста-будет фальшивить, детонировать и искажать передаваемое чувство. Случится то же, что с мелодией, передаваемой на расстроенном инструменте. И чем вернее чувство и чем непосредственнее его передача, тем досаднее разлад и детонация.

Воплощение партитуры чувства, страсти должно быть не только точно, но и красиво, пластично, звучно, красочно, гармонично. Творческое

воплощение должно быть художественным, возвышающим, увлекательным, красивым, благородным. Нельзя выявлять возвышенное -- пошлым, благородное -- вульгарным, красивое -- уродливым. Поэтому, чем утонченнее переживание, тем совершеннее должен быть инструмент, его передающий.

Уличному, плохому скрипачу не нужен "страдивариус"[88]. Простая скрипка передаст его чувства. Но Паганини[39] "страдивариус" необходим для передачи всей утонченности и сложности его гениальной души. И чем содержательнее внутреннее творчество артиста, тем красивее должен быть его голос, тем совершеннее должна быть его дикция, тем выразительнее должна быть его мимика, пластичнее движения, подвижнее и тоньше весь телесный аппарат воплощения[90]. Сценическое воплощение, как и всякая художественная форма, только тогда хорошо, когда оно не только верно, но и художественно выявляет внутреннюю суть произведения. Какова суть, такова и ее форма. И если последовала неудача -- виновата не форма, а творческое чувство, ее породившее.

Главное -- не вывихивать своего аппарата воплощения, то есть мимики, голоса, жеста, тела. Для этого [нужно не] прерывать непосредственной связи этого аппарата воплощения с внутренней жизнью, то есть с хотениями, волевыми толчками и всей жизнью человеческого духа роли.

Что же вывихивает? Всякая условность игры, внешнее представление, ломанье, штампы и все, что не подсказано изнутри, а взято извне, без душевного участия.

Поэтому я против гекзаметра[91]. Нужды нет, что он развивает и голос и дикцию, но при этом слова говорятся не ради внутреннего смысла, а ради внешнего повышения и понижения голоса. Есть другие средства исправлять голос. Это слишком дорогое средство. "Бехштейн"[92] -- хороший ящик, но из этого не следует, что в него можно ссыпать овес.

Тело, движения, мимика, голос и все средства передачи тончайших внутренних переживаний должны быть чрезвычайно упражнены и развиты. Они должны быть гибки и выразительны, чрезвычайно чутки, чтоб выражать едва уловимые, непередаваемые оттенки внутреннего чувства в интонации, речи, звуке голоса, движениях, теле, мимике, взгляде и проч. Умение держать свое тело в полном повиновении у чувства является одной из забот внешней техники воплощения.

Однако даже самый совершенный телесный аппарат артиста не может передать многих непередаваемых, сверхсознательных, невидимых чувств и переживаний. Для передачи их существуют иные пути. Дело в том, что переживаемое чувство передается не только видимыми, но и неуловимыми средствами и путями и непосредственно из души в душу. Люди общаются между собой невидимыми душевными токами, излуче-

ниями чувства, вибрациями, приказами воли. Этот путь из души в душу наиболее прямой, непосредственно воздействующий, наиболее действительный, сильный, сценичный для передачи непередаваемого, сверхсознательного, не поддающегося ни слову, ни жесту. Переживая сам, заставляешь жить других людей, с которыми находишься в общении или присутствуешь при нем.

Большая и давнишняя ошибка артистов состоит в том, что они считают сценичным только то, что доступно слуху и зрению толпы в обширном здании театра, в рассеивающей обстановке публичного творчества. Но разве театр существует только для услаждения глаза и уха? Разве все, чем живет наша душа, может быть передано только словом, звуком, жестом и движением? Разве единственный путь общения людей между собой -- зрительный и слуховой?

Неотразимость, заразительность, сила непосредственного общения через невидимое излучение человеческой воли и чувства очень велики. С помощью его гипнотизируют людей, укрощают зверей или разъяренную толпу, факиры умерщвляют и вновь воскрешают людей; артисты же наполняют невидимыми лучами и токами своего чувства все здание зрительного зала и покоряют толпу.

Некоторые думают, что условия публичного творчества мешают этому; напротив, они благоприятствуют такому общению, так как атмосфера спектакля, густо насыщенная нервностью толпы, добровольно раскрывающей свои сердца для восприятия льющихся со сцены душевных токов и лучей, является лучшим проводником невидимого душевного творчества артиста. Стадное чувство толпы еще более наэлектризовывает и сгущает атмосферу театрального зала, то есть усиливает проводимость душевных токов. Поэтому пусть артисты возможно шире разливают потоки своих чувств в театре через душевные лучи и ткани, в молчании и неподвижности, в темноте или при свете, сознательно или бессознательно. Пусть артисты поверят, что эти пути наиболее действительны, тонки, могущественны, заразительны, неотразимы и проникновенны для передачи самой главной, сверхсознательной, невидимой, не поддающейся слову духовной сути произведения поэта.

Этот путь общения через излучение чувства облюбовало себе наше направление, считая его среди многих других путей творчества и общения наиболее неотразимым, могущественным, а следовательно, и наиболее сценичным при передаче невидимой жизни человеческого духа[93].

До сих пор речь шла о передаче и воплощении внутренней партитуры образа, которая содержит в себе саму духовную суть роли. Но у живого организма роли есть и внешний образ, тело, которое надо воплотить в гриме, в типичном для роли голосе, в манере говорить и интонировать,

то есть в речи, в типической походке, в манерах, в движениях, в жестах, действиях.

Самое лучшее, когда внутренний образ сам собой подсказывает внешний образ и он естественно воплощается, руководимый чувством. Внешний образ роли ощупывается и передается как сознательно, так и бессознательно, интуитивными путями.

Сознательные средства воплощения образа прежде всего заключаются в мысленном создании внешнего образа с помощью воображения, внутреннего зрения, слуха и проч. Артист старается увидеть внутренним взором внешность, костюм, походку, движение и проч. изображаемого лица. Он мысленно ищет образцов в своей зрительной и иной памяти. Он вспоминает внешность знакомых ему по жизни людей. У одних он заимствует одну часть их телесной природы, у других -- другую. Он комбинирует их между собой, складывает их, составляет из них ту внешность, которая ему мерещится.

Однако далеко не всегда артист находит в себе самом и в своей памяти нужный ему материал. Тогда ничего не остается делать, как искать его вне себя. Приходится искать, подобно художнику, живую подлинную натуру как образец для творчества. Артист пытливо ищет натуру в тех людях, с которыми он сталкивается на улице, в театре, дома, или идет их искать там, где по классам или кастам группируются военные, чиновники, купцы, аристократы, крестьяне и проч. Удача найти случайно тот материал, который ищешь, выпадает не часто. Как быть, если актеру не посчастливится в этом смысле? Каждый артист должен собирать материал, обогащающий его воображение при создании внешнего образа изображаемого лица, то есть грима, фигуры, манеры держаться и проч. Для этого он должен собирать (коллекционировать) всевозможные фотографии, гравюры, картины, наброски гримов, типичные лица, изображение внешних образов или описание их в литературе. Такой материал в минуты оскудения воображения дает ему творческие толчки и намеки, возбуждает аффективную память, напоминая ей то, что когда-то было хорошо знакомо, но теперь забыто.

Если и этот материал не помогает, тогда надо искать нового приема, помогающего вызвать толчок, необходимый для заснувшего воображения. Попробуйте сделать схематический рисунок того лица, фигуры, которые ищете, то есть черты лица, рот, брови, морщины, линии тела, покрой платья и проч. Такой рисунок, нарисованный одними штрихами, создает комбинацию линий, дающую, точно в карикатуре, наиболее типичное для внешности образа.

Найдя такую схему, надо перевести все ее типичные линии на свое собственное лицо и тело.

Нередко артист ищет материалы для образа в себе самом. Он пробует всевозможные прически из своих собственных волос, пробует на разные манеры держать брови, сокращает те или другие мышцы лица и тела, пробует разные приемы смотреть, ходить, жестикулировать, кланяться, здороваться, действовать. Все эти пробы случайно или сознательно дают намек на будущий внешний образ роли.

Еще яснее получается намек при пробном гриме. Надевая целый ряд париков, приклеивая целый ряд бород, усов, наклеек всевозможных цветов и фасонов, ища тоны лица, линии морщин, теней, световых пятен, наталкиваешься на то, что ищешь, а иногда и на совершенно для себя неожиданное. Заживши, внутренний образ узнает свое тело, наружность, походку и манеры. Такую же работу надо проделать при поиске костюма. Сначала ищешь в своей аффективной зрительной памяти, потом в рисунках, фотографиях и на картинах, потом ищешь в самой жизни, делаешь схемы, пробуешь надевать всевозможные платья разных покроев, подкалываешь их, меняешь фасон, пока не натолкнешься сознательно или случайно на то, что ищешь, или на то, чего никак не ожидаешь.

Походка, движения, внешние привычки также подсматриваются в жизни, в своем воображении или ищутся в себе самом. И это делается сознательно по воспоминаниям зрительной и иной памяти, или, наоборот, случайно, или интуитивно, бессознательно...[94].

## Работа над ролью

## ["ОТЕЛЛО" ]

## [1930--1933]

*.. .. .. .. .. .. 19 . г.*

## ВСТУПЛЕНИЕ ТОРЦОВА[1]

-- Мы начинаем второй год с порядочным багажом, приобретенным нами в истекшем учебном сезоне[2]. Вы обладаете если не самой техникой, то довольно значительными познаниями, которые указывают вам, как обращаться с творческим внутренним и внешним аппаратом артиста. Это очень много.

Вы знаете, что такое общее (рабочее) самочувствие на сцене. Оно дает вам возможность подходить к изучению дальнейшего [этапа] программы: "работа над ролью". Для этого нам нужна роль, над которой мы все будем работать. Еще лучше, если мы найдем целую пьесу для той же цели и в ней каждый из вас получит подходящую для него работу. С выбора пьесы и начнем. Давайте решать, что мы будем играть, или, вернее, на чем мы будем учиться применять то, что приобрели в течение первого учебного года.

Весь урок был посвящен выбору ролей, отрывков и целой пьесы, над которой мы будем работать.

Не буду описывать длинных споров, разговоров и соображений, неизбежных при подобного рода решениях. Мы хорошо знаем подобные же сцены по любительским кружкам и спектаклям. Лучше запишу мотивы, которыми руководствовался сам Торцов, утверждая для наших дальнейших занятий ту самую непосильную для нас пьесу, которую он считал слишком трудной и опасной для молодых начинающих учеников.

Он, к моей великой радости, остановил свой выбор ни более ни менее как на "Отелло".

Вот его мотивы:

-- Нам нужна пьеса, которая бы увлекала всех вас и в которой были бы для всех или почти для всех учеников подходящие роли. "Отелло" увлекает всех, и роли в пьесе распределяются прекрасно: Брабанцио -- Пущин, Отелло -- Названов, Яго -- [Говорков], Дездемона -- Малолеткова, Родриго -- Вьюнцов, Кассио -- [Шустов], Эмилия -- ....., Дож -- Умновых.

Остается без роли Дымкова, но она может быть второй исполнительницей одной из женских ролей по ее выбору -- Дездемоны или Эмилии.

"Отелло" подходит еще и потому, что в пьесе много маленьких ролей, есть и народные сцены. Их я распределю между группой сотрудников при театре, с которыми в этом году, как и в прошлом, надо продолжить работу по "системе".

Трагедия Шекспира, как я уже не раз говорил, слишком: трудна для начинающего ученика. Мало того, она слишком сложна для постановки на сцене. Это условие гарантирует вас от попыток халтуры в той пьесе и в ролях, которые могут надорвать ваши еще не окрепшие силы. Но ведь я и не собираюсь заставлять вас играть трагедию. Она нужна нам лишь как материал для изучения. Для этой работы было бы напрасно искать

лучшей пьесы. Первоклассность ее и художественные качества не подлежат сомнению. Кроме того, эта трагедия очень четка по рисунку и по конструкции, по отдельным кускам, по. последовательности и логичности нарастания трагедии чувства, по сквозному действию и сверхзадаче.

Есть еще одно практическое соображение. Вас, начинающих, прежде всего тянет на трагедию. Это происходит в большинстве случаев потому, что вы еще не понимаете, что такое этот род сценических произведений, каковы его задачи и требования. Познакомьтесь же с ними поскорее и поближе в первую очередь для того, чтоб впредь не поддаваться зря и необдуманно опасному искушению[3].

---

-- У каждого режиссера свои индивидуальные подходы к работе над ролью и программе проведения этой работы. На этот предмет нельзя утвердить однажды и навсегда установленных правил.

Но основные этапы и психофизиологические приемы этой работы, взятые из самой нашей природы, должны быть в точности соблюдены. Их нужно вам знать, и я должен вам демонстрировать их на практике, заставить вас испытать и проверить их на самих себе. Это, так сказать, классический образец всего процесса "работы над ролью".

Но кроме него вы должны знать, понять и уметь владеть всевозможными вариантами той же работы, потому что режиссер варьирует их в соответствии с нуждами, ходом работ, с условиями их, с индивидуальной особенностью исполнителей. И эти варианты я тоже должен вам демонстрировать. Вот почему я каждую из многочисленных картин "Отелло" проведу по-разному, причем первую картину пройду с вами по основному, классическому плану, а в каждую из последующих буду вводить все новые и новые приемы, планы последовательности; и варианты их композиций. О каждом из таких введений я буду" вас предупреждать.

## I. ПЕРВОЕ ЗНАКОМСТВО С ПЬЕСОЙ И РОЛЬЮ[4]

*.. .. .. .. ..19 . . г.*

-- Давайте читать "Отелло"! -- предложил Аркадий Николаевич в начале урока.

-- Мы знаем! Читали! -- раздались голоса.

-- Тем лучше! В таком случае [отберите у них все экземпляры, не отдавайте, пока я не скажу. А вы обещайте не искать других и не заглядывать в книгу. Раз что вы знаете пьесу], расскажите мне ее содержание[5].

Все молчали.

-- Рассказать содержание сложной психологической пьесы трудно, поэтому для начала удовольствуемся лишь передачей внешней фабулы пьесы, линии ее событий.

Но и на это предложение никто не отозвался.

-- Начните вы! -- подталкивал Аркадий Николаевич Говоркова.

-- Для этого, видите ли, надо хорошо знать пьесу! -- отнекивался он.

-- Вы же знаете ее.

-- Извините, пожалуйста, я знаю наизусть всю роль самого Отелло, потому что она, видите ли, моего амплуа, но остальные роли пьесы я лишь просматривал,-- признался наш трагик.

-- Так вот в каком виде вы впервые познакомились с "Отелло"! -- воскликнул Торцов.-- Это очень печально! Может быть, вы расскажете нам содержание пьесы?--обратился Торцов к сидевшему рядом Вьюнцову.

-- Не могу, нипочем. Я читал ее, но не всю. потому что многих страниц не хватало.

-- А вы? -- обратился Торцов к Шустову.

-- Всей пьесы в целом я не помню, так как видел ее в исполнении иностранных гастролеров. А ведь они, как известно, сокращают все лишнее, то есть то, что не относится к их роли,-- отговаривался Паша.

Аркадий Николаевич только покачал головой.

Умновых видел пьесу в Армавире, но в таком ужасном исполнении, что лучше было бы, если б он совсем ее не смотрел.

Веселовский читал пьесу в вагоне, и потому у него все в памяти смешалось. Помнит только самые главные сцены.

Пущин знает всю критическую литературу об "Отелло", начиная с Гервинуса[6], но фактов пьесы в их последовательном порядке не может пересказать.

-- Это очень плохо, что такой важный процесс, как первое знакомство с произведением поэта, совершается где и как попало: в вагоне, на извозчике, в трамвае. Еще хуже то, что это делается нередко не ради самого знакомства, а ради того, чтоб облюбовать себе выигрышную роль.

Вот как артисты впервые знакомятся с лучшими, классическими произведениями, которые им со временем приходится воплощать! Вот как они подходят к роли, с которой им придется рано или поздно слиться, в которой они должны найти свое второе "я"!

Ведь этот момент знакомства с ролью можно сравнить с первой встречей будущих любовников или супругов. Он незабываем.

Я придаю первым впечатлениям почти решающее значение. По крайней мере в моей личной практике они всегда проявлялись таким образом: то, что я почувствовал впервые -- хорошее или плохое,-- непременно в конце концов скажется в моем творчестве, и, как бы меня ни отводили от первых впечатлений, они возьмут свое. Уничтожить их нельзя, их можно усовершенствовать или сгладить. Поэтому первые впечатления -- хорошие или плохие -- остро врезаются в память артиста и являются зародышами будущих переживаний. Мало того, первое знакомство с пьесой и ролью нередко кладет отпечаток на всю дальнейшую работу артиста. Если впечатления от первого чтения восприняты правильно,-- это большой залог для дальнейшего успеха. Потеря этого важного момента окажется безвозвратной, так как второе и последующие чтения будут лишены элементов неожиданности, столь могущественных в области интуитивного творчества. Исправить же испорченное впечатление труднее, чем впервые создать правильное. Надо быть чрезвычайно внимательным к п_е_р_в_о_м_у з_н_а_к_о_м_с_т_в_у с р_о_л_ь_ю, к_о_т_о_р_о_е я_в_л_я_е_т_с_я п_е_р_в_ы_м э_т_а_п_о_м т_в_о_р_ч_е_с_т_в_а.

Опасно испортить этот момент неправильным подходом к произведению поэта, так как это может создать ложное представление о пьесе и о роли или, еще хуже, п_р_е_д_в_з_я_т_о_с_т_ь. Борьба с ними трудна и продолжительна.

Благодаря расспросам учеников Аркадию Николаевичу пришлось подробно объяснять, что он подразумевает под словом предвзятость.

-- Виды ее многообразны. Начать с того, что она может быть направлена как в хорошую, так и в дурную сторону,-- говорил он.-- Вот, например, случай с Говорковым и Вьюнцовым. Они познакомились с "Отелло" частично. Один -- только с ролью самого героя, другой же сам не знает, какие пропуски заготовил ему старый неполный экземпляр пьесы.

[Например, Говорков знает не пьесу, а одну роль. Она прекрасна. Он в восторге и по ней судит о всей пьесе на веру. Хорошо, когда дело идет о гениальном произведении, как "Отелло". Но есть много очень плохих пьес с прекрасными ролями ("Кин", "Людовик XI", "Ингомарро", "Дон Сезар де Базан")[7]. Вьюнцов на место вырванных страниц его книги может втиснуть в пьесу все, что ему заблагорассудится. Если он поверит своему вымыслу,-- этот вымысел может стать предвзятостью, не соответствующей замыслу Шекспира. Пущин начитался критиков и комментариев. Но разве они непогрешимы? Многие из них говорят бездарную чушь, и если поверить ей, то она станет предвзятостью, мешающей пря-

мо подойти к пьесе. Веселовский, читавший пьесу в вагоне, смешал в своих воспоминаниях железнодорожные впечатления с впечатлениями от пьесы. Не могут же они друг другу соответствовать. Вот новая почва для предвзятости. Умновых не без основания боится вспомнить об армавирском "Отелло". Я не удивлюсь, что на основании своих впечатлений у него создалось о пьесе предвзятое и отрицательное мнение.]

Представьте себе, что из картины вырежут ножницами одну фигуру, чудесно написанную, или что вам покажут отдельные обрезки большого художественного полотна. Разве вы можете по ним судить и познать всю картину? Какие ошибки могут произойти из-за этого! Хорошо, что "Отелло" во всех своих составных частях -- совершенное произведение. Но если б было иначе и автору удался бы один герой, а остальное не заслуживало бы внимания, то актер, который стал бы судить по одной роли обо всем целом, создал бы себе неправильное впечатление в хорошую для всей пьесы сторону. Это была бы, так сказать, хорошая предвзятость. Но если б произошло наоборот и автору удалось бы все, кроме самого героя, тогда неправильные впечатления и предвзятость были бы направлены в дурную для роли сторону и оказались бы для нее плохой предвзятостью.

Теперь я расскажу вам такой случай.

Одна знакомая артистка в молодости не видела на сцене ни "Горя от ума", ни "Ревизора" и знала их только по урокам словесности. Ей врезались в память не самые произведения, а истолкование и критический разбор их малодаровитым педагогом, у которого она училась. Гимназические уроки оставили в ней впечатление, что обе классические пьесы превосходны, но... скучны.

Вот это ошибочное мнение является тоже одним из многих видов предвзятости, о которой идет речь. К счастью для артистки, ей пришлось самой участвовать в обеих пьесах, и только после многих лет исполнения своих ролей, после того как она крепко сжилась с ними, ей удалось наконец вырвать из души занозу предрассудка и взглянуть на произведения гениев не чужими, а своими собственными глазами. Теперь нет более восторженной поклонницы обеих классических комедий. И достается же от нее бездарному педагогу![8]

Смотрите, чтоб не случилось того же и с вами при неправильном подходе к "Отелло"!

-- Нам не читали пьесы в гимназии и не внушали общепринятых толкований,--отговаривались мы.

-- Создать предвзятость можно не только в гимназии, но и в другом месте.

Вот, например, представьте себе, что вы до первого прочтения пьесы заслушаетесь о ней всевозможных правильных или неправильных, хо-

роших или плохих отзывов, начнете критиковать произведение прежде, чем читать его. Мы, русские, склонны не только к критике, но, что еще хуже, к мелкому критиканству. Многие из нас искренне верят тому, что понимание и оценка произведения и самого искусства заключаются в том, чтоб уметь находить в них недостатки. На самом же деле несравненно важнее и труднее уметь смотреть и видеть прекрасное, то есть находить достоинства произведения.

Если вы не забронированы своим собственным увлекательным свободным отношением к произведению и мнением о нем, вы не сможете противостоять общепринятому, узаконенному традицией взгляду на классические произведения. Это поработит вас и заставит понимать "Отелло" именно так, как его истолковало "общественное мнение"[9].

Чтение новой пьесы нередко поручается первому попавшемуся лицу только потому, что у него громкий голос и четкая дикция. При этом рукопись передается ему за несколько минут до начала чтения. Что же удивительного в том, что импровизированный чтец докладывает пьесу как бог на душу положит, без понимания ее внутренней сути.

Я знаю случай, когда такой чтец передавал главную роль пьесы старческим голосом, не подозревая того, что герой, прозванный "стариком", совсем еще молодой человек, успевший разочароваться в жизни и заслужить себе соответствующее Прозвище. Такие ошибки калечат пьесу, создают о ней неправильное впечатление и вызывают предвзятость.

Но вот беда! Ведь и образцовое, слишком хорошее, талантливое чтение, ярко и образно передающее индивидуальную трактовку чтеца, способно также создать новый вид предвзятости. Вот, например, представьте себе, что понимание автора и чтеца расходятся. Но ошибка последнего так талантлива и соблазнительна, что актер увлечется ею в ущерб замыслам писателя. И в этом случае предвзятость, но на этот раз в хорошую сторону, неизбежна, а борьба с нею мучительна. Трудно отрешиться от увлечения, вызванного чтецом. В эти моменты положение артиста безвыходно: с одной стороны, он не в силах отрешиться от того, что ему полюбилось в трактовке чтеца, с другой же стороны, толкование последнего никак не вяжется с пьесой и не вмещается в нее.

А вот и новый случай. Многие драматурги превосходно читают свои произведения и нередко чтением создают огромный успех своей пьесе. После овации рукопись торжественно передается театру, и наэлектризованная труппа с увлечением мечтает об интересной работе. Каково же разочарование артистов, когда при вторичном чтении они понимают обман. Оказывается, что наиболее талантливое, что привело всех в восторг, принадлежит чтецу и унесено им с собой, а худшее принадлежит писателю и сохранилось в рукописи.

Как отрешиться от того, что увлекло и талантливо, и как примириться с плохим и малодаровитым, что угнетает и разочаровывает? И в этом случае создается [особый] вид предвзятости в хорошую для пьесы сторону, созданной прекрасным чтением, с которой приходится бороться.

В описываемых случаях предвзятость тем более могущественна и неотразима, что драматург выступает во всеоружии перед неподготовленной аудиторией. В этом положении чтец несравненно сильнее слушателей. Первый закончил свое творчество, а вторые его еще не начинали. Что ж удивительного з в том, что первый побеждает вторых, что последние бесконтрольно отдаются воздействию более сильного даже и в том случае, когда он неправ.

И на этот раз необходимо быть осторожным, чтоб не отдаться во власть предвзятости, хотя и прекрасной.

Но ведь и одному, сидя в своей комнате, надо уметь подойти к новому произведению и не допустить нового вида предвзятости. Как же она создается в одиночестве и откуда приходит? Да хотя бы через личные дурные впечатления, личные неприятности, никак не относящиеся к читаемой пьесе, от дурного расположения духа, при котором все кажется плохим, от ленивого, апатичного, неотзывчивого настроения и от других личных и частных причин.

Есть немало пьес, в которые приходится долго вчитываться и вживаться, так как они трудно уловимы, сложны или запутанны по своему внутреннему содержанию. Таковы пьесы Ибсена, Метерлинка и многих других авторов, которые отходят от реализма в сторону обобщения, стилизации, синтеза, гротеска или всевозможных условностей, которыми полно современное искусство. Такие произведения требуют расшифровки. При первом чтении они кажутся скучными. К ним подходишь точно к ребусу, с большим напряжением мышления. Тем более важно не загромождать эти пьесы при первом знакомстве с ними излишними умствованиями, могущими легко создать опасную предвзятость в сторону скуки.

Бойтесь же подходить к таким произведениям "зайдя умом за разум", через сложнейшие головоломные умозаключения. Эти последние часто бывают самыми плохими изо всех предвзятостей.

Чем запутаннее умствования, тем дальше они уводят от творческого переживания к простой рассудочной игре или наигрышу. Пьесы с символом и стилизацией требуют особой осторожности при первом знакомстве с ними. Они трудны, потому что в них большая роль отведена интуиции и подсознанию, с которыми надо обращаться особенно осторожно, тем более на первых порах. Нельзя наигрывать символ, стилизацию или гротеск. Пусть они являются результатом того или другого внутреннего подхода, чувствования, понимания сущности произведения

и художественного их оформления. Меньше всего в этой работе отводится места рассудку и больше всего -- артистической интуиции, которая, как вам известно, чрезвычайно пуглива.

Не пугайте же ее предвзятостью.

-- Однако,-- интересовался я,-- бывают же случаи, о которых часто пишут в литературе, когда артист постигает всю роль сразу, во всех ее мельчайших подробностях, когда роль захватывает его мгновенно при первом же знакомстве. Эти вспышки вдохновения больше всего увлекают меня в сценическом творчестве, в них так ярко и соблазнительно проявляется гениальность!

-- Еще бы! Об этом любят писать в "романах",-- иронизировал Торцов.

-- Значит, это неправда?

-- Нет, напротив, сущая правда, но далеко не правило,-- пояснил Аркадий Николаевич.-- В искусстве, как и в любви, увлечение может вспыхнуть мгновенно. Мало того, оно мгновенно может не только зародить, но и выполнить самое творчество.

В книге "Моя жизнь в искусстве" приводится пример, как два артиста, которым предназначались главные роли в новой пьесе, ушли из комнаты, где впервые читалась новая пьеса, походкой тех лиц, которых им предстояло создать в пьесе. Они не только сразу почувствовали их, но и отразили физически[10]. Повидимому, сама жизнь десятками случайных совпадений разрабатывала в них необходимый для роли творческий материал. Точно нарочно, природа создала этих людей, чтобы они играли предназначенные им роли.

Большое счастье, когда слияние артиста с ролью создается сразу, неведомыми путями. Вот пример непосредственного, интуитивного подхода к роли, при котором нет места предвзятости.

В этих случаях лучше всего временно забыть о технике и всецело довериться своей творческой природе.

К сожалению, такие создания чрезвычайно редки -- однажды на всю жизнь артиста. Не основывайте же на них правила.

Случай играет в нашем творчестве очень большую роль. Вот, например, кто скажет, почему какая-то пьеса или роль вызывает отвращение и совершенно не удается актеру, по всем своим данным точно созданному для того, чтоб ее играть. Или, наоборот, как объяснить, что другая роль, по всем признакам не подходящая к данным актера, влюбляет его в себя и превосходно удается. Повидимому, во всех этих случаях скрыта благодетельная или вредная, случайная, подсознательная предвзятость, которая творит в душе актера непонятное, чудесное так точно, как и неудачное[11].

А вот пример того, как предвзятость против пьесы не мешает почувствовать подсознательно самую внутреннюю сущность и сценически выразить ее.

При этом Торцов опять сослался на книгу "Моя жизнь в искусстве", в которой описан случай, когда режиссер написал прекрасную мизансцену пьесы нового направления, которую он не только не понимал, но которая ему не нравилась. В этом бессознательно проявилась сама художественная природа режиссера. Она заговорила, разбуженная внутренними творческими толчками. Наперекор сознанию новое веяние уже жило в режиссере и носилось в атмосфере театра. Подсознание, уже зараженное новым веянием искусства, подсказало режиссеру то, что еще отрицало сознание и крепко привитые ему предрассудки[12].

Все мои примеры говорят о том, что процесс первого знакомства с ролью заслуживает несравненно большего внимания, чем то, которое ему обыкновенно уделяется. К сожалению, эта простая истина сознается далеко не всеми артистами, в том числе и вами. И вы впервые познакомились с "Отелло" при очень неблагоприятных условиях; очень вероятно, что и вы получили о трагедии неправильное представление, которое тоже создало в вас предвзятость.

-- Из ваших слов, понимаете ли, выходит так,-- вступил Говорков,-- что артист не должен читать классических и всяких других пьес, чтоб не испортить себе первого знакомства с ними, потому что он, видите ли, может рано или поздно получить в этих прочтенных пьесах роль. Артист, знаете ли, не должен также читать критик и комментариев, между которыми есть и прекрасные, иначе он может заразиться ложными, предвзятыми мнениями. Но, извините, пожалуйста, нельзя же уберечь себя от чужих взглядов, нельзя же затыкать уши при разговорах о старых и новых пьесах, нельзя же знать заранее, кому и какую пьесу рано или поздно придется, понимаете ли, играть!

-- Совершенно с вами согласен,-- спокойно ответил ему Торцов,-- и именно потому, что так трудно уберечься от предвзятостей, надо скорее научиться, с одной стороны, по возможности избегать их, а с другой -- уметь оберегать себя от них, когда на вас производится то или другое давление.

-- Как же это достигается?-- старался я скорее понять.

-- Что же нужно делать и как впервые знакомиться с пьесой и ролью?-- приставали ученики.

-- А вот что, -- начал объяснять Торцов. -- Прежде всего надо читать и слушать все: как можно больше пьес, критик, комментариев, чужих мнений. Они дают, пополняют материал для творчества. Но только при этом необходимо научиться оберегать свою самостоятельность и ограждаться от предвзятости. Надо уметь создавать свое мнение и зря не под-

даваться чужим. Надо уметь быть свободным. Это трудное искусство, которое вы будете постигать знаниями и опытом. Последний не усваивается одним каким-то законом, а целым комплексом всевозможных теоретических познаний и практической работой по технике искусства, и главным образом личной вдумчивостью, проникновением в сущность предмета, долголетней практикой.

Пользуйтесь же школьным временем, чтобы умножить ваши научные познания, а также чтобы научиться применять усвоенную теорию на практике при столкновении с пьесой и ролями.

Постепенно вы будете узнавать, как разбираться в впечатлениях от новой пьесы, как отбрасывать неправильное, лишнее, неважное, как находить основное, как слушать других и себя самого, как избегать предвзятостей и находить себя во всяком чужом мнении. В этих вопросах вам окажет огромную помощь изучение всемирной литературы и словесности. Чтоб убедиться в моих словах, проследите сами, с какой легкостью разбираются в новых произведениях люди с хорошей литературной эрудицией. Они сразу схватывают структуру пьесы, отыскивают основную идею, легко разбираются в ее развитии[13].

У каждой пьесы, как у живого организма, есть свой костяк, свои члены: руки, ноги, голова, сердце, мозг. Подобно анатому, изучившему строение и форму каждой кости, позвонка, литератор угадывает невидимый костяк и узнает его составные части. Он сразу ориентируется и узнает двигательные и нервные центры.

Он быстро анатомирует произведение, оценивает его общественное или литературное значение, находит ошибки, задержки или отклонения от правильного развития основной темы. Литературно образованные люди очень быстро находят новые оригинальные подходы к пьесе, внутренние и внешние характеристики, все переплетающиеся линии, взаимоотношения действующих лиц пьесы или фактов, событий и фабулы. Они быстро оценивают достоинства и недостатки формы, стиля письма, новизны или устарелости. Все эти познания, умения и опыт чрезвычайно важны для руководства при оценке произведения. Помните все это и как можно усерднее, глубже и полнее пользуйтесь уроками по изучению языка, слова и литературы, которые преподаются вам в школе.

В этой работе вам также поможет многое из того, что вы усвоили в прошлом учебном сезоне, и особенно то, что касается сверхзадачи и сквозного действия произведения.

Но знатоки в литературе далеко не всегда ориентируются в вопросах, касающихся специально наших актерских, режиссерских и сценических требований. Не всякое, хотя бы и прекрасное, литературное произведение сценично. Потребности наших подмостков хоть и изучены на прак-

тике, но не узаконены в научной форме. У нас нет сценической грамматики. Эту оценку нового произведения вам придется делать без помощи научных сотрудников, а лишь на основании тех практических методов, которые преподаются в школе. В этой области вы имеете подготовку, которая была дана вам в течение прошлогоднего учебного сезона. Что же я могу сегодня добавить к тому, что вы уже знаете или узнаете в ближайшем будущем? Я могу лишь рассказать вам, как, по моему мнению, следует читать всякую новую пьесу, для того чтобы при первом знакомстве с нею не создавать неправильных мнений и предвзятости.]

*.. .. .. .. .. 19 . . г.*

-- Как ни неудачно ваше первое знакомство с "Отелло", необходимо считаться с ним и использовать его, так как оно в той или другой мере окажет влияние на вашу дальнейшую работу.

Постарайтесь же хорошенько выяснить, что осталось в ваших воспоминаниях о первом чтении пьесы. При построении роли придется применяться к тому, что с первого же раза крепко запало в душу. Кто знает, может быть, среди этих ощущений есть такие, которые скрывают в себе элементы будущей души роли, зерна подлинной жизни. Расскажите же мне, что вы помните о пьесе и о ролях, что <сильнее всего врезалось в вашу память, что произвело на вас наибольшее впечатление, что вы яснее всего видите внутренним зрением и слышите внутренним слухом.

-- Начало трагедии,-- разбирался я в своих воспоминаниях,-- я забыл... Но сейчас мне почудилось, что там есть интересные настроения: похищение, сборы, погоня. Впрочем, нет! Я сознаю это больше умом, чем чувством. Я их предчувствую, но не вижу внутренним взором. И сам Отелло неясен мне в этой части пьесы. Его появление, приезд за ним из Сената, отъезд, сам Сенат -- все это заволоклось туманом. Первый яркий момент -- это речь Отелло, а после опять смутно>[14]. Приезд на Кипр, потом попойку и ссору с Кассио я совсем забыл. Дальнейшее -- просьбы Кассио, приход генерала и его любовную сцену с Дездемоной -- тоже не помню. После этого опять идет яркое пятно или даже целый ряд пятен, которые растут и ширятся. Дальше опять провал вплоть до финала. Слышу лишь жалобную песенку об иве и чувствую моменты смерти Дездемоны и Отелло. Вот, кажется, и все, что во мне запечатлелось.

-- Спасибо и за это,-- сказал Торцов.-- Раз что вы чувствуете отдельные моменты, надо ими пользоваться и закреплять их.

-- Что значит -- закреплять?-- не понимал я.

-- А вот слушайте! -- начал объяснять Торцов.-- Уголок вашей души, где хранятся проблески чувствования, ожившие после знакомства с пье-

сой, представляется мне темной камерой с закрытыми окнами. Если б не скважины, дыры и трещины в ставнях, то в этом уголке души царила бы полная тьма.

Но отдельные широкие и узкие, яркие и тусклые лучи прорезают гущу тьмы, образуя там и сям световые пятна самых различных очертаний. Эти блики и отблески от них смягчают черноту. Хоть и не видно стоящих предметов, но мы их угадываем по некоторым намекам очертаний.

Вот как будто бы большой шкаф, а невдалеке точно висящая люстра, а там какой-то непонятный силуэт. Если б рассверлить дыры в ставнях, то световые пятна расширялись бы все больше и больше, а вместе с ними увеличились бы блики и усиливался бы отблеск от них. В конце концов свет заполнил бы все пространство, вытеснив тьму. Лишь в углах и закоулках притаятся тени.

Вот как рисуется мне внутреннее состояние артиста после первого чтения пьесы я дальнейшего знакомства с нею[15].

То же происходит и в вас после первого знакомства с "Отелло". Лишь отдельные моменты в разных местах пьесы запали вам в душу и в память, а остальное погружено в тьму и остается еще чуждым душе. Только там и сям мерещатся какие-то намеки, которые напрасно стараешься распознать. Такие обрывки впечатления и клочки чувства разбросаны по всей пьесе, как световые пятна в темноте, как оазисы в пустыне.

Впоследствии, по мере дальнейшего знакомства и сближения с пьесой и ролью, почувствованные моменты разрастутся, расширятся, сцепятся друг с другом и наконец заполнят всю пьесу и роль.

Такой же начальный процесс творческого зарождения роли от отдельных пятен и почувствованных моментов существует и в других искусствах, например в литературе.

В книге "Моя жизнь в искусстве" описан такой случай с А. П. Чеховым. Сначала он увидел, как кто-то ловил рыбу, а рядом в купальне кто-то купался, потом появился безрукий барин, любитель игры на биллиарде. Потом почудилось широко раскрытое окно, через которое лезли в комнату цветущие ветки вишневого дерева. А там вырос и целый "В*и*шневый сад", который скоро превратился в "Вишнёвый", так как это слово со смягченным ё и с поставленным на нем ударением яснее говорило Чехову о красивой, но ненужной роскоши, уходившей тогда из русской жизни. Где логика, связь и сходство между безруким игроком на биллиарде, цветущей веткой вишнёвого сада -- и грядущей революцией в России?

Поистине, пути творчества -- неисповедимы.

[После меня вспоминал пьесу или ее моменты Вьюнцов и наглядно доказал, как опасно впервые читать книгу с вырванными страницами.

Кажется, в его памяти запечатлелась несуществующая сцена дуэли Отелло с Кассио.

Паша, знающий пьесу по гастрольным спектаклям, помнит зрительно наиболее по-актерски яркие, кульминационные моменты гастрольной игры; как совсем по-разному Отелло душит сначала Яго, а потом Дездемону; как он срывает платок, повязанный ею, и как он отскакивает почти с брезгливостью от своей возлюбленной. Он помнит в последовательном порядке позу за позой, жест за жестом, как в Отелло развивается ревность в главной сцене, как в конце концов Отелло катается по полу в припадке падучей, как он в конце пьесы закалывается и умирает. Я вынес впечатление, что все эти моменты зафиксировались в нем зрительно с каким-то отражением внутри, но без надлежащей связи друг с другом, без непрерываемой линии развития событий и переживаний роли. В конце концов выяснилось, что Шустов отлично знает гастрольную игру Отелло, но не самую пьесу. К счастью, он не имеет никаких воспоминаний о роли Кассио, которую ему предстоит играть и которая во всех гастрольных спектаклях играется отвратительно третьестепенными актерами. Такое исполнение не оставляет никаких следов, кроме ложной предвзятости о том, что роль Кассио -- плохая и бледная][16].

Такой же опрос запечатлевшихся моментов пьесы был произведен и с другими учениками, причем выяснилось, что многие из моментов пьесы, как, например, речь Отелло в Сенате, сцена с Яго, смерть, запомнились почти всем с наибольшей силой. В связи с этим открытием посыпались расспросы: почему одни места в пьесе оживают, а другие, логически и последовательно с ними связанные,-- стушевываются. И далее: почему одни места ярко и сразу оживают в нашем чувстве, то есть в эмоциональной памяти, а другие -- лишь холодно, в сознании и в интеллектуальной памяти. Торцов объяснял это природным сродством чувства или мысли: одни переживания органически нам близки, а другие -- чужды. Однако он тут же оговорился, что творчество зарождается и от каких-то случайных, непонятных, неведомых причин, [на первый взгляд][17] ничего не имеющих общего с духовной сутью произведения.

[Истинный поэт щедро разбрасывает перлы своего таланта по всей пьесе. Это лучшая пища для увлечения, горючий и взрывчатый материал для вспышки артистического вдохновения.

Красоты произведения истинного гения скрыты везде -- и во внешней форме и в сокровенных глубинах пьесы. Можно увлечься и красотой формы, и стилем слога или стиха, и внутренним или внешним обликом роли, и грандиозностью мысли, и общественным значением пьесы, и глубиной ее чувства и проч. Природа артиста экспансивна, чутка и отзывчива на все художественно-красивое, возвышенное, волнующее, интересное, веселое, смешное, страшное, трагическое, словом, на все жи-

вое, естественное, что скрыто в роли, на все, что увлекает воображение, талант. Если возбудители творческого увлечения разбросаны поэтом только лишь во внешней плоскости пьесы, тогда и самое произведение, и артистическое увлечение, и чувствование окажутся поверхностными, и, наоборот, если душевные залежи зарыты глубоко или скрыты в области подсознания, то и пьеса, и творческое увлечение, и самое переживание окажутся глубокими, и, чем они глубже, тем ближе они к органической природе изображаемого лица и самого артиста.

У_в_л_е_ч_е_н_и_е при знакомстве с пьесой -- первый момент внутреннего сближения артиста с отдельными местами роли. Такое сближение особенно ценно тем, что оно создается непосредственно, интуитивно, органически. Кто определит, почему одни моменты пьесы остро и на всю жизнь врезаются в эмоциональную или иную память артиста?! Может быть, это происходит благодаря случаю или совпадению, а может быть, потому, что между природой артиста и отдельными местами пьесы существует естественное сродство, органическая связь][18].

*.. .. .. .. .. 19 . . г.*

-- Первое знакомство с "Отелло" оставило в вашей эмоциональной и иной памяти немного впечатлений и пятен. Приходится предпринимать целый ряд мер для их расширения и увеличения...

Прежде всего нам придется внимательно прочесть всю пьесу. Но при этом избежим всех ошибок, допущенных при первом знакомстве с пьесой.

Постараемся, чтобы второе чтение происходило по всем правилам, какие должны соблюдаться при каждом знакомстве с произведением поэта.

Пусть второе чтение будет первым. Конечно, многое -- непосредственность и девственность впечатления -- уже утрачено и вернуться не может. Но, кто знает, какие-то чувствования, быть может, и зашевелятся в душе[19].

Но только на этот раз надо, чтобы чтение происходило по всем правилам.

-- В чем же они заключаются?-- спросил я Торцова.

-- Надо прежде всего решить, где и когда будет происходить чтение,-- объяснял Аркадий Николаевич.-- Каждый по собственному опыту знает, где и как он лучше воспринимает впечатления. Одни любят сами читать пьесу в тишине своей комнаты, другие же, наоборот, предпочитают слушать чужое чтение в присутствии всей артистической семьи.

Где бы вы ни решили совершить повторное знакомство с пьесой, важно позаботиться о создании вокруг себя соответствующей атмосферы, обостряющей чуткость и распахивающей душу для радостного восприятия художественных впечатлений. Надо постараться обставить чтение торжественностью, помогающей отрешаться от повседневного, чтоб сосредоточивать все внимание на читаемом. Надо быть душевно и физически бодрым. Надо, чтоб ничто не мешало интуиции и жизни чувства, которые, как мы знаем, чрезвычайно впечатлительны и пугливы[20].

Самое правильное, когда пьеса при первом чтении докладывается просто и понятно, без яркой, образной передачи, но с хорошим пониманием основной сути, главной линии ее внутреннего развития и ее литературных достоинств. Чтец должен подсказать артистам исходную точку, от которой началось творчество драматурга, ту мысль, чувство или переживание, которые заставили поэта взяться за перо. Надо, чтобы чтец при первом же чтении повел артистов по основной линии творческого стремления драматурга, по главной линии развития жизни человеческого духа живого организма роли и всей пьесы. Надо помочь артисту сразу найти в душе роли частичку самого себя, своей души. Научить этому -- значит научить понять и почувствовать наше искусство. Эта книга на всем ее протяжении делает эти попытки.

Как же быть в случае частичного слияния с пьесой или при полном отсутствии общих душевных контактов между артистом и ролью? Во всех случаях когда полный захват и слияние с ролью не рождаются сами собой после первого знакомства с пьесой, нужна большая работа для подготовки и создания артистического у_в_л_е_ч_е_н_и_я, без которого не может быть творчества.

Артистическое увлечение является двигателем творчества. Восторг, который сопутствует увлечению,-- чуткий критик, проникновенный исследователь и лучший проводник в недосягаемые для сознания душевные глубины.

Пусть же артисты после первого знакомства с пьесой и ролью подольше и побольше дают простор своему артистическому восторгу, пусть они заражают им друг друга; пусть увлекаются пьесой, перечитывают ее целиком и по частям, пусть вспоминают полюбившиеся им места, пусть открывают друг другу все новые и новые перлы и красоты пьесы; пусть спорят, кричат и волнуются, пусть мечтают о своих и чужих ролях, о постановке. Восторг и увлечение -- самое лучшее средство для сближения, познавания, знакомства с пьесой и ролью. Творческое чувство артиста, возбуждаемое артистическим восторгом и увлечением, бессознательно и пытливо ощупывает по всей роли прямые пути в душевные глубины, которые не видит глаз, не слышит ухо, не замечает ра-

зум, а лишь бессознательно угадывает экспансивное артистическое чувство.

Умение увлекать свои чувства, волю и ум -- одно из свойств таланта артиста, одна из главных задач внутренней техники.

После всего услышанного нами от Торцова возник вопрос: пригодна ли общеизвестная всем трагедия "Отелло" для изучения процесса первого знакомства с ролью. Для того чтоб это знакомство было п_е_р_в_ы_м, пьеса не должна быть о_б_щ_е_и_з_в_е_с_т_н_а. Если же она общеизвестна, то знакомство и чтение окажется не первым,-- а вторым, десятым или двадцатым. Основываясь на этом, ученики во главе с Говорковым пришли к заключению, к моему большому огорчению, что "Отелло" не подходит к предстоящей работе.

Но Аркадий Николаевич взглянул на вопрос иначе. Он находит, что при обновлении уже испорченных впечатлений работа скажется сложнее, при этом и роль техники окажется сложнее и тоньше. Вот почему Торцов считает, что практичнее и полезнее для дела изучать технику процесса на более сложном, то есть не на неизвестной новой, а на общеизвестной пьесе "Отелло".

На основании всех этих доводов Торцов еще раз подтвердил выбор пьесы для школьных "работ над ролью".

* * *

Аркадий Николаевич начал читать пьесу в той манере и по той программе, которые были им предварительно намечены.

[Как назвать или определить чтение Торцова? Художественных задач у него не было. Напротив, он всячески избегал их, чтобы не навязать слушателям чего-нибудь от себя, от своей индивидуальности и не вызвать этим хорошей (но чужой) или плохой предвзятости. Я бы не назвал его чтение докладом, так как под этим словом привыкли понимать нечто сухое. Может быть, это было объяснение пьесы. Да, местами он не только выделял те или иные красоты, ту или иную линию, которую считал важной для произведения, но он даже прерывал чтение для пояснений их. Мне показалось прежде всего, что Аркадий Николаевич старался как можно лучше подать фабулу и структуру пьесы. И правда, многие сцены и места, которые прежде проходили незамеченными, теперь зажили и получили свое настоящее место и назначение. Торцов не переживал того, что читал, но он намекал и указывал места, которые требуют участия чувства.

Литературные красоты он старательно отмечал. В иных местах Торцов останавливался для этого и повторял те или иные фразы, те или иные выражения, сравнения или отдельные слова][21].

Но он не достиг всего, что хотел. Так, например, ему не удалось вскрыть исходной точки драматурга, и я не понял, что заставило Шекспира взяться за перо. Торцов не помог мне найти самого себя в роли Отелло. Но какое-то направление или линию пьесы, по которой надо итти, я как будто почувствовал. Кроме того, он довольно ярко обозначил самые главные этапы пьесы.

Вот, например, прежде я не чувствовал начальной сцены, но теперь благодаря его чтению и нескольким комментариям, брошенным им, я оценил ловкость структуры пьесы. В самом деле, вместо скучной экспозиции, которая у малоопытных драматургов наивно производится в разговоре на авансцене двух действующих лиц, вроде лакея и горничной или двух нарочито неловко встретившихся пейзан, Шекспир создает целую сцену с интересным и важным действенным событием. Дело в том, что Яго готовит скандал, но Родриго упрямится. Приходится его убеждать, а мотивом этого убеждения является как раз то, что вводит в пьесу. Таким образом, одним ударом убиты два зайца -- избегнута скука и сценическое действие двинуто с первого момента открытия занавеса.

И далее, одновременно с развитием самой фабулы, искусно все более дополнялась и самая экспозиция пьесы. Так происходит в сценах отправления и прибытия в Сенат. Финал этой сцены, то есть зарождение адского плана Яго, тоже стал мне ясен. И дальше как продолжение его вскрылась для меня такая же сцена развертывания плана Яго в разговоре с К асе и о на Кипра во время попойки. Скандал, доведенный до крайнего предела, усилил вину Каосио в опасный момент острого возбуждения покоренных народов. В чтении Торцова почувствовалась не простая драка между двумя пьяными, а нечто гораздо большее, то есть намеки на бунт туземцев. Все это сильно раздуло значение совершаемого на сцене, увеличило масштаб сцены и вызвало во мне волнение в тех местах, которые прежде проходили для меня незаметно.

Самым важным результатом чтения я считаю то, что у меня наметились две основные, друг с другом борющиеся линии Отелло и Яго. Раньше я чувствовал только одну первую линию -- любви и ревности. Без яркого противодействия, которое теперь определилось в линии Яго, моя прежняя линия пьесы не имела того значения, как теперь, когда противодействующая так усилилась. Я почувствовал крепко завязавшийся трагический узел, который заставлял предчувствовать страшное.

А вот и еще важный результат сегодняшнего чтения: он заставил меня ощутить в пьесе ширину простора, в котором довольно места для большого стремительного движения. Последнего я еще не чувствую, вероят-

но, потому, что мне не открылась конечная, притягивающая к себе внутренняя цель автора, скрытая под его словами. Тем не менее я знаю, что в пьесе закипает внутреннее действие и движение к необозначившейся еще пока большой, важной, общечеловеческой цели. Кажется, я перечислил все, что вскрылось во мне после чтения.

Аркадий Николаевич остался доволен результатами чтения.

-- Нужды нет, что вся объявленная мною программа не выполнилась, но кое-что достигнуто в дополнение к тому немногому, что вы получили после первого чтения пьесы. Световые пятна несколько расширились.

Теперь, после второго чтения, я жду от вас очень немногого. Расскажите мне только по порядку всю фактическую линию трагедии, или, как ее называют, фабулу пьесы, а вы,-- обратился он ко мне,-- в качестве нашего всегдашнего летописца запишите то, что будет говорить рассказчик[22].

[Надо прежде всего расставить все по полкам, дать вам правильную линию пьесы, которая является обязательной для всех, без которой нет пьесы. У пьесы есть свой костяк -- искривление его создает уродство. Вот этот костяк и должен прежде всего держать вас, как скелет держит тело. Как находить костяк пьесы? Я предлагаю такой прием. Отвечайте мне на вопрос: "Без чего, без каких условий, явлений, переживаний и проч. нет пьесы?"

-- Без любви Отелло и Дездемоны.

-- А еще?

-- Без розни двух национальностей.

-- Конечно, но это не самое главное.

-- Без злобной интриги Яго.

-- Еще?

-- Без его дьявольской хитрости, мести, честолюбия и обиды.

-- Еще?

-- Без доверчивости дикаря...

-- Теперь просмотрим каждый из ваших ответов в отдельности. Вот, например: без чего нет любви Отелло и Дездемоны? Я не смог ответить на вопрос. Аркадий Николаевич сам ответил за меня.

-- Без романтического экстаза юной красавицы, без увлекательных, сказочных рассказов мавра о своих военных подвигах, без многочисленных препятствий при неравном браке, которые возбуждают чувство экзальтированной девочки-революционерки. Без внезапной войны, заставившей согласиться на брак [мавра] с аристократкой ради спасения родины.

А без чего не может быть розни двух национальностей? Без снобизма венецианцев, без гонора аристократии, без презрения к покоренным ими

народам, к одному из которых принадлежит Отелло, без искренней веры в оскорбительность смешения белой и черной плоти...

Теперь скажите, без чего не может быть злобной интриги Яго?..

Считаете ли вы, что все то. без чего не может быть пьесы, ее остова, обязательно для каждого из исполнителей?

-- Считаем,-- должны были мы признаться.

-- Если так, то у вас уже есть целый ряд прочно намеченных условий, которыми вы обязаны руководиться и которые направят вас, как вехи на пути. Все эти предлагаемые обстоятельства поэта обязательны для всех и войдут в первую очередь в партитуру вашей роли. Поэтому запомните их крепко.]

## II. СОЗДАНИЕ ЖИЗНИ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ТЕЛА

## [РОЛИ][23]

[-- Продолжая наши поиски наиболее прямого, естественного, интуитивного внутреннего подхода к пьесе и роли, мы наталкиваемся на новый и на этот раз неожиданный и необычный прием, который я предлагаю вашему вниманию. Мой метод основан на близком единении внутреннего с внешним и вызывает чувствование роли с помощью создания физической ж_и_з_н_и н_а_ш_е_г_о ч_е_л_о_в_е_ч_е_с_к_о_г_о т_е_л_а[24]. Я объясню его на практическом примере, который я смогу продемонстрировать вам не сразу, а на протяжении нескольких уроков. Для этого пусть Говорков и Вьюнцов идут на сцену и сыграют первую картину "Отелло", то есть сцену Родриго и Яго перед дворцом Брабанцио.]

-- Как же можно сразу играть? -- недо мевали ученики.

-- Всего нельзя, а кое-что можно. Напри >. -р, сцена начинается с того, что Родриго и Яго выходят. Вот вы и выходите. Потом они поднимают тревогу. И вы делайте то же.

[-- Но это не называется играть пьесу.

-- Напрасно вы так думаете; это и есть действовать по пьесе. Правда, пока лишь в верхней ее плоскости. Но это трудно, почти самое трудное, если выполнять свои простейшие физические задачи по-человечески.]

Говорков с Вьюнцовым пошли за кулисы неуверенной походкой, скоро вышли оттуда на авансцену и остановились перед суфлерской будкой, не зная, что делать дальше.

-- Разве так ходят по улице? -- критиковал Торцов.-- Так актеры "шествуют" по подмосткам. Но Яго и Родриго не актеры. Они пришли сюда

не для того, чтоб "представлять" и "забавлять" зрителей, тем более что и забавлять-то некого. На улице никого нет. Она пуста, а в домах все спят.

Говорков и Вьюнцов повторили тот же выход и опять остановились на авансцене.

-- Вот видите, как я был прав, говоря, что в каждой роли надо учиться всему сначала: ходить, стоять, сидеть. Давайте же учиться! Хорошо ли вы ориентируетесь на подмостках? -- спросил Торцов.-- Где дворец Брабанцио? Наметьте приблизительную планировку, как она вам представляется.

-- Дворец -- во... улица -- во! -- выгораживал Вьюнцов из стульев декорацию.

-- Теперь уйдите и снова войдите! -- командовал Торцов. Они исполнили приказание, но от чрезмерного усердия

их шествие вышло еще более неестественным, чем в первый раз.

-- Не понимаю, зачем вы опять прошествовали на авансцену и становитесь спиной к дворцу, а лицом к нам,-- сказал им Торцов.

-- Иначе, видите ли, мы очутимся спиной к публике,-- объяснял Говорков.

-- Нипочем нельзя!--поддакивал Вьюнцов.

-- Кто же вам велел строить дворец на заднем плане?!=-- заметил Аркадий Николаевич.

-- А где же?

-- Направо или налево, как можно ближе к авансцене. Тогда бы вы очутились лицом к дому и в профиль к нам, и если сами отойдете немного вглубь, то окажетесь к нам в три четверти поворота,-- объяснял Торцов.-- Надо уметь справляться и побеждать условности сцены. Они требуют, чтоб актер в главный момент роли принужден был стоять по возможности так, чтоб можно было видеть его лицо. Это условие надо однажды и навсегда принять. А раз что актер должен быть по возможности повернут к зрителям и этого их положения изменить нельзя, то ничего не остается, как соответственно изменять положение декораций и планировки сцены[25].

-- Вот так! -- одобрил Аркадий Николаевич, когда стулья были переставлены направо от зрителей. -- Помните, я говорил не раз, что каждый артист должен быть для себя самого режиссером. Вот случай, подтверждающий мои слова.

Почему же вы стоите и пялите глаза на стулья? Ведь они изображают дворец Брабанцио. Это объект, ради которого вы пришли сюда. А разве объект существует только для того, чтоб смотреть на него в упор? Объектом надо уметь заинтересоваться, связаться с ним задачей, возбудить действие. Для этого, как вам известно, следует спросить себя: "Что бы я

стал делать, е с л и б эти стулья были стенами дворца и если б мы пришли сюда для того, чтоб поднять тревогу?"

-- Надо было бы обязательно рассмотреть все окна. Не видно ли где света. Коли видно,-- значит, не спят. Значит, и кричи в это окно.

-- Логично!-- поощрял Вьюнцова Аркадий Николаевич.-- А если в окне темно, что же вы тогда будете делать?

-- Искать другое окно. Бросать в него камешки, шуметь, чтоб разбудить. Прислушиваться, стучать в дверь.

-- Видите, сколько набралось дела и самых простых физических задач! Вот вы их и проделайте!-- подзадоривал Аркадий Николаевич.

-- Таким образом,-- устанавливал Торцов,-- вот логические и последовательные физические задачи партитуры ваших ролей:

1. Сначала войдите, оглядитесь кругом и убедитесь, что никто вас не подслушивает и не подсматривает.

2. После этого осмотрите все окна дворца. Нет ли в них огня, не видно ли за ними кого-нибудь из жильцов дома. Если бы вам почудилось, что кто-то за ними стоит, то постарайтесь привлечь на себя внимание. Для этого надо не только кричать, но и двигаться, махать руками. Повторите такой же осмотр и проверку в разных местах, с разными окнами. Доведите эти действия до той жизненной простоты и естественности, которые заставят вас физически ощутить правду, физически поверить ей. Когда вы после многих проб убедитесь, что никто вас не слышит, придумайте более сильные и решительные меры.

3. Соберите побольше маленьких камешков и бросайте их в окна. Конечно, далеко не все попадут в цель, но если это вам удастся,-- зорко следите, не появится ли кто-нибудь из жильцов за окном. Ведь стоит разбудить только одного, а он уж сам подымет других на ноги. Этот маневр не удастся вам сразу, и поэтому придется его повторить перед другими окнами. Если же и на этот раз ваши старания окажутся напрасными, ищите еще более сильных средств и действий.

4. Попробуйте усилить шум и стук в помощь крику и голосу. Для этого пускайте в ход руки -- хлопайте в ладоши, стучите ногами о каменные плиты входа. Или подойдите к самой двери, там висит молоток вместо нашего современного звонка. Стучите этим молотком о железную дощечку или шевелите тяжелой ручкой[26]. Или найдите палку и бейте ею во что попало. Это тоже усилит шум.

5. Пускайте в ход глаза: смотрите через слюду окна или в замочную скважину. Пользуйтесь и ухом: приложите его к дверной или оконной скважине и слушайте внимательно.

6. Не забывайте еще одного, обстоятельства, которое потребует от вас еще большей активности. Дело в том, что главным лицом во всей ночной тревоге должен стать Родриго. Но он сердит на Яго, он капризнича-

ет и бездействует, поэтому Говоркову необходимо убедить упрямца принять самое активное участие в задуманной провокации. Это уже не просто физическая, а э_л_е_м_е_н_т_а_р_н_о-п_с_и_х_о_л_о_г_и_ч_е_с_к_а_я з_а_д_а_ч_а.

Во всех этих малых и больших задачах и действиях ищите малой или большой ф_и_з_и_ч_е_с_к_о_й п_р_а_в_д_ы. Лишь только вы ее почувствуете, тотчас же сама собой создастся и малая или большая в_е_р_а в подлинность ваших физических действий. А вера в нашем деле -- один из лучших двигателей, возбудителей и манков для чувства и его интуитивного переживания Поверив, вы тотчас почувствуете, что ваши задачи и действия превратились в подлинные, живые, целесообразные и продуктивные. Из таких задач и действий образуется непрерывная линия. Но главное -- поверьте до конца нескольким, хотя бы самым малым задачам и действиям.

Если же вы будете продолжать стоять рядом со стульями и пялить на них глаза, то это насилие неизбежно приведет вас к самой отвратительной актерской лжи.

Идите за кулисы, снова войдите и наилучшим образом выполните намеченную линию задач и действий. Повторяйте, исправляйте их до тех пор, пока не почувствуете в этом кусочке ваших ролей зарождающуюся правду и веру.

Говорков и Вьюнцов пошли за кулисы и через минуту вернулись и стали суетливо ходить взад и вперед перед стульями, прикладывая к глазам ладони, становясь на цыпочки якобы для того, чтобы заглянуть в верхний этаж. Все это делалось чрезвычайно суетливо, по-актерски. Аркадий Николаевич их остановил.

-- Вы не создали во всех своих действиях ни одной, даже самой малой правды. А сплошная ложь привела вас ко всем обычным театральным условностям, штампам, нелогичности и непоследовательности ваших действий.

Первая неправда сказалась в чрезмерной суетливости. Она происходит оттого, что вы очень стараетесь нас забавлять, а не выполнять намеченные задачи. В жизни всякое дело совершается несравненно выдержаннее и законченнее. Там не мажут и не комкают задач, как это делают во время представления на сцене. Скорый темп проявляется в действительности совсем иначе. Там не торопят самого действия, как это делают актеры на сцене. Действию отдается ровно столько времени, сколько нужно для его выполнения. Но зато не теряют лишней секунды на метания после окончания каждой малой задачи при переходе к следующей. Вы же суетились как во время самого действия, так и по окончании его. Поэтому и получалась актерская торопливость, а не энергичное действие.

В жизни энергия заставляет четко работать, тогда как на сцене, наоборот, чем активнее "действует" актер "по-актерски", тем сильнее он мажет задачи и комкает действия. Почему же это так? Да потому, что актеру-представляльщику, по правде говоря, не нужна ни одна задача. У него одна своя задача -- понравиться зрителям. Но автор и режиссер приказали по его роли делать определенные действия, вот вы и делаете их только ради того, чтоб "делать", а что из этого выйдет, вам безразлично. Но для Родриго и Яго далеко не безразлично выполнение плана. Напротив, это дело их жизни. Поэтому ищите света в окнах, кричите в них не для того, чтоб суетиться вокруг стульев, а для того, чтоб найти подлинное живое близкое общение с жильцами дома. Стучите и кричите не для того, чтоб возбуждать нас, зрителей театра, или себя самих, а для того, чтоб разбудить Брабанцио -- Пущина. Ваш прицел должен быть взят на тех, кто спит за толстыми стенами дворца. Надо пропитать эти стены излучениями своей воли.

Когда игравшим удавалось действовать по указаниям Торцова, мы, зрители, верили в подлинность их действий. Но это продолжалось недолго, так как магнит зрительного зала скоро притягивал к себе их внимание. Аркадий Николаевич всячески старался помочь исполнителям укрепить их объект на сцене.

-- Вторая неправда в том, что вы слишком стараетесь. Я говорил вам не раз, что на сцене легко теряешь чувство меры, и потому актеру кажется все время, что он дает мало, что на целую толпу зрителей надо давать значительно больше. Вот он и старается из последних сил. На самом же деле надо поступать совсем наоборот. Зная указанное свойство сцены, постоянно помните, что на подмостках следует не прибавлять, не усилять то, что делаешь, а напротив, сбавлять на $^{3}$Л и больше. Сделали жест или действие, а со следующих снимайте процентов 75--90. В прошлом учебном году при изучении процесса ослабления мышц я вам показывал, а вы удивлялись количеству лишнего напряжения.

Третья неправда -- в отсутствии логики и последовательности в ваших действиях. Отсюда и отсутствие законченности и выдержки...[27].

Говорков и Вьюнцов начали играть всю сцену сначала, а Аркадий Николаевич зорко следил за тем, чтоб исполнители доводили физические действия до той правды, при которой можно искренне поверить самим себе. Он останавливал их и поправлял при малейшем уклонении в неправильную сторону.

-- Вьюнцов, -- предупреждал он, -- ваш объект не на сцене, а в зрительном зале! Говорков! Объект -- вы сами. Этого нельзя. Не любуйтесь собой! Слишком торопитесь. Это ложь! Так скоро не рассмотришь и не расслышишь того, что делается внутри. На это нужно много времени и сосредоточенности. Походка напыщенна и фальшива! Она тянет на ак-

терство. Еще проще и свободнее! Ходите ради дела, которое вы делаете. Для Пущина, а не для себя и не ради меня! Ослабьте мышцы! Не надо стараний! Не надо красивости и позы! Не смешивайте штампы с подлинным действием. Штамп не может быть продуктивным и целесообразным. Все для задачи!

Аркадий Николаевич хотел набить привычку, натренировать, выработать, как он выразился, правильные штампы партитуры сцены. Когда же мы выразили удивление по поводу того, что он нам прививает штампы, Торцов заявил:

-- Могут быть не только плохие, но и хорошие штампы. Правильная, набитая привычка, укрепляющая верную линию роли, доведенная до степени хорошего штампа,-- очень полезная вещь. В самом деле, если у вас образуется штамп по приходе в театр на спектакль проделывать все необходимые для актера этюды, просматривать и освежать все задачи партитуры роли, сквозное действие, сверхзадачу, я в этом не вижу ничего плохого.

Если приученность к математически верному выполнению партитуры роли будет доведена до штампа, я не протестую. Не протестую и против штампа правильного, подлинного переживания[28].

После огромной и долгой работы казалось, что начальная сцена тревоги наладилась. Но Торцов был недоволен и добивался гораздо большей правды и подлинной органической простоты и естественности в каждом действии и движении, выполняющем задачи роли. Больше всего он бился с походкой Говоркова, которая была напыщенна и неестественна. Аркадий Николаевич говорил ему:

-- Ходить и особенно выходить на сцену трудно. Тем не менее нельзя мириться с театральностью и условностью, потому что они -- ложь, потому что до тех пор, пока они существуют, не может быть подлинной правды и во всем остальном. Не может быть и подлинной веры в свои действия. Наша физическая природа не поверит ни одному, даже самому ничтожному насилию. Мускулы будут делать то, что им приказывают, но это не создаст нужного самочувствия. При этом одна самая ничтожная неправда уничтожит и отравит всю остальную правду. И если во всем правильном действии "единое пятно... случайно завелося, тогда -- беда!"[29] -- и вся задача и действие незаметно переродятся в актерскую ложь и наигрыш.

В книге "Моя жизнь в искусстве" приводится такой пример.

Возьмите реторту с органическим веществом и лейте в нее любое из других органических веществ. Они соединятся. Но капните туда лишь одну ничтожную каплю какого-нибудь искусственного химического вещества -- и вся жидкость испортится. Она помутнеет, появятся осадок, хлопья и другие признаки разложения. Условная, деланная походка по-

добна такой же капле, которая портит и разлагает все остальные действия актера. Он перестает верить в правду, а потеря веры вызывает другие перерождения элементов общего самочувствия, превращая его в условное актерское самочувствие.

Аркадию Николаевичу не удалось освободить Говоркова от спазмы в ногах, типичной для его актерской походки. Это одно насилие толкало на многие другие плохие актерские привычки и мешало Говоркову искренне поверить в свои человеческие действия.

-- Ничего не остается, как на время совсем отнять у вас походку,-- решил Торцов.

-- Как же так?!.. Извините, пожалуйста... Не могу же я стоять на одном месте, знаете ли, истуканом, -- протестовал наш представляльщик.

-- Разве в Венеции все истуканы, а ведь там гораздо больше ездят в гондолах, чем ходят пешком. Особенно такие богачи, как Родриго. Вот и вы, вместо того чтобы шествовать по сцене, плывите по каналу в гондоле[30]. При этом у вас не будет времени стоять истуканом.

За эту мысль с особенным увлечением схватился Вьюнцов.

-- Нипочем больше не пойду пешком,-- твердил он, выгораживая из стульев гондолу, подобно тому как это делают дети в своих играх.

Внутри гондолы, четко окаймленной стульями, артисты почувствовали себя уютнее, точно в малом кругу. Кроме того, там внутри нашлось много дела и малых физических задач, отвлекавших от зрительного зала и привлекавших к сцене. Говорков встал на место гондольера. Длинный брусок заменил ему весло, которым он греб. Вьюнцов сел на руль. Они плыли, причаливали, привязывали лодку, потом отчаливали. В первое время все эти действия производились ради самих действий, так; как исполнители увлеклись ими и физическими задачами ради них самих. Но скоро с помощью Аркадия Николаевича удалось переместить внимание исполнителей с игры в лодке на более существенное для пьесы, то есть на ночную тревогу.

Торцов заставил много раз повторять пройденную линию физических задач, для того чтоб хорошенько "накатать" ее. После этого Аркадий Николаевич стал протягивать дальше ту же линию задач репетируемой сцены. Но лишь только в мнимом? окне появился Пущин, Говорков [и Вьюнцов] сразу замолкли, не зная, что делать дальше.

-- Что случилось? -- спрашивал их Торцов.

-- Говорить, понимаете ли, нечего! Нет текста,-- объяснял Говорков.

-- Но есть мысли и есть чувства, которые вы можете выразить своими словами. Все дело в них, а не в словах. Линия роли идет по подтексту, а не по самому тексту. Но актерам лень докапываться до глубоких слоев подтекста, и потому они предпочитают скользить по внешнему, фор-

мальному слову, которое можно произносить механически, не тратя энергии на то, чтобы докапываться до внутренней сущности.

-- Но я же, извините, пожалуйста, не могу помнить того, в какой последовательности говорятся мысли в чужой, не известной мне роли.

-- Как не можете помнить?! Ведь я же вам недавно перечитал всю пьесу,--воскликнул Торцов.-- Неужели же вы успели забыть?

-- Я помню лишь в общих чертах, понимаете ли, что Яго объявляет о похищении Дездемоны мавром и предлагает устроить погоню за бежавшими,-- объяснял Говорков.

-- Вот вы и объявляйте, вот вы и предлагайте! Больше ничего и не требуется! -- говорил Торцов.

При повторении той же сцены оказалось, что Говорков и Вьюнцов очень хорошо запомнили мысли. Даже некоторые отдельные слова были заимствованы ими по памяти из текста пьесы. Общий же смысл был передан ими правильно, хотя, может быть, и не в той последовательности, которая установлена автором[31].

По этому поводу Аркадий Николаевич дал интересные объяснения. Он говорил:

-- Вы сами напали на секрет моего приема и своей игрой объяснили его. Дело в том, что, если б я не отнял у вас книги, вы бы от излишнего старания давно уже зазубрили бы текст слов и сделали бы это бессмысленно, формально, прежде чем вникнуть в суть подтекста и пойти по его внутренней линии. В результате произошло бы то, что всегда случается при этом противоестественном процессе. Слова роли утратили бы свой активный, действенный смысл и превратились бы в механическую гимнастику, в болтание языком заученных звуков. Но я оказался предусмотрительнее и пока, в процессе установления; действенной линии роли, лишил вас чужих, не вылившихся из вас слов, необходимых для выполнения задачи. Это застраховало вас от выработки механической привычки формально произносить пустой, не пережитый словесный текст. Я сохранил вам прекрасные слова автора для лучшего их употребления, не ради болтания, а ради действия и выполнения основной задачи. Она заключается в убеждении Брабанцио, в устройстве погони за бежавшими. И в будущем еще долго я не позволю вам заучивать чужие слова роли, еще не сделавшиеся вашими. Пусть прежде утвердится в основной линии роли ее подтекст, так точно как и потребность в продуктивном и целесообразном действии. Со временем слово и текст окажутся чрезвычайно нужными в этой работе, и вы дадите им выполнить их настоящую миссию -- действовать, а не просто "звучать".

Помните же крепко мой завет и не позволяйте себе до моего разрешения раскрывать экземпляр пьесы. Пусть прежде долгая привычка укрепит подтекст, создавшийся в линии роли. Пусть сами слова станут для

вас лишь орудием действия, одним из внешних средств воплощения внутренней сущности роли. Ждите, чтобы слова роли понадобились вам для наилучшего выполнения задачи: убеждения Брабанцио. В этот момент авторские слова станут вам необходимы и вы обрадуетесь им, точно скрипач, получивший в свое распоряжение скрипку Амати[32], на которой он лучше всего может выразить то, что живет и волнует его внутри, в тайниках чувства. И вы скоро поймете, когда сроднитесь с линией настоящих задач роли, что лучших средств для их выполнения, чем гениальные слова, написанные Шекспиром, вам не найти. Тогда вы схватитесь за них с увлечением, и они попадут к вам свежими, не затасканными, не потерявшими своего аромата после предыдущей подготовительной, черновой работы над ролью.

Берегите же слова текста по двум важным причинам: с одной стороны, чтоб не затрепать их, а с другой -- чтоб не втискивать в основную линию подтекста простое механическое актерское болтание зазубренных слов, потерявших свою душу. Такое болтание, попавши в линию роли, отравляет и убивает все живые человеческие творческие побуждения, из которых сплетается подтекст роли[33].

Для того чтобы хорошенько "накатать" новую, только что созданную линию подтекста и слить ее с предыдущей, Аркадий Николаевич заставил Говоркова и Вьюнцова несколько раз проиграть всю сцену по физическим и элементарно-психологическим задачам и действиям.

Кое-что еще не выходило во вновь созданной линии роли, и Аркадий Николаевич объяснил нам, почему.

-- Вы не понимаете еще природы процесса убеждения. С природой чувств надо считаться, когда изображаешь их. Если известие неприятное, то человек инстинктивно выставляет все имеющиеся у него внутри защитные "буфера", чтоб оградиться ими от наступающей беды. Так и Брабанцио -- он не хочет верить тому, что ему объявляют. По чувству самосохранения ему легче приписывать ночную тревогу пьяному состоянию кутил. Он ругает их, гонит прочь. Это усложняет задачу убеждающих. Как вызвать к себе доверие и уничтожить создавшееся предубеждение? Как сделать факт похищения реальным фактом в глазах несчастного отца? Ему страшно поверить действительности. Тяжелые известия, переворачивающие всю жизнь, воспринимаются не сразу, не так, как это делают актеры в театре: пока ничего не знает -- весел и спокоен; не успел еще узнать -- уже мечется и рвет ворот сорочки от удушья. В жизни этот перелом совершается через ряд последовательных и логичных моментов, по целому ряду психологических ступеней, приводящих к сознанию ужасного случившегося бедствия. Это падение вниз Аркадий Николаевич распределил на последовательные, друг из друга вытекающие задачи:

1. Сначала Брабанцио просто сердится и бранит пьяных, нарушивших его сладкий сон.

2. Он возмущается тем, что пьяные бредни порочат доброе имя его семьи.

3. Чем ближе к правде объявляемая страшная весть, тем сильнее он противится поверить ей.

4. Но некоторые слова и фразы дошли до сердца и больно ранили его. При этом еще сильнее отпихиваешь от себя надвинувшееся несчастье.

5. Новое убедительное доказательство. Нет возможности отстранить его от себя, слишком оно несомненно, и вот человека точно подвели к пропасти, в которую ему надо броситься. Совершается последняя роковая борьба, прежде чем поверить известию.

6. Он поверил. Он бросился на дно пропасти. Надо ощупать почву в новом положении! Чем жить?! За что схватиться?! Надо что-то делать! Бездействие всего ужаснее в таком положении.

7. Наконец дело нашлось. Бежать, догнать, мстить, поднять весь город на ноги! Спасать свое сокровище!

Пущин -- человек с литературным чутьем. Он идет по верной линии подтекста, но не самого чувства, а рассудочной мысли. Поэтому с ним не пришлось спорить о словах. Он легко находил их для выражения мысли своими словами и все время шел по главной линии мыслей, так как понимал внутренний смысл сцены. Торцов нашел, что в смысле последовательности я логики мыслей у него не было разногласия с текстом пьесы, если не считать не всегда метких и удачно подбираемых им своих слов. Говоркову и Вьюнцову было легче итти за ним по твердой литературной линии, которую Пущин ясно намечал.

Сцена пошла сразу и притом довольно прилично. Только Говорков портил дело. Он вырвался из гондолы и опять заходил по сцене. Но Аркадий Николаевич укротил его, напомнив, что Яго нет смысла афишироваться. Напротив, ему надо где-нибудь спрятаться и кричать из засады, чтобы не быть узнанным. Куда же спрятаться? По этому поводу долго обсуждал архитектуру и устройство пристани, подъезда и парадного входа дворца. Хотелось, чтоб в нем были углы, либо колонны, за которые удобно прятаться. Кроме того, долго репетировали незаметный уход Яго, так как Говорков опять стал "шествовать" по-актерски.

*.. .. .. .. .. 19 .. г.*

Сегодня состоялась репетиция народной сцены. Довольно" многочисленная группа сотрудников театра[34], чинно сидевшая на предыдущих уроках сзади, сегодня продвинулась в самые первые ряды. Они и прежде

удивляли всех своей дисциплиной, сегодня же мы были не только поражены, но и умилены их отношением к делу, работоспособностью и даже знанием. Простые сотрудники показали пример *нам,* будущим артистам. Видно было, что Аркадию Николаевичу и приятно и легко с ними работать. Еще бы, они сами во всем разбираются. Режиссеру и учителю остается только указывать ошибки и штампы, которые надо убрать, выделять хорошие места, которые надо фиксировать. Сотрудники работают дома, и сделанное ими приносят на проверку и утверждение в класс. Нам же дают все на уроке, но мы теряем полученное и не доносим его даже до следующего-урока. Занятия Аркадия Николаевича заключались в том, что он задавал вопросы, а один из сотрудников по их выбору отвечал.

-- Знаете вы пьесу? -- прежде всего спросил их Торцов.

-- Знаем! -- по-военному пронесся ответ по зрительному залу.

-- Что вам предстоит изображать и пережить в первой сцене?

-- Тревогу и погоню.

-- Природу этих действий и состояний знаете?

-- Да!

-- Увидим. Из каких физических и элементарно-психологических задач и действий складываются сцены ночной тревоги и погони?

-- Понять спросонья, что произошло. Выяснять то, чего никто толком не знает. Расспрашивать друг друга, возражать, спорить, если ответы не удовлетворяют, высказывать свои соображения, соглашаться с ними, проверять или доказывать неосновательное.

Услыхав наружные крики, искать окна, чтоб посмотреть и понять, в чем дело. Не сразу найдешь себе место. Добиться его. Рассмотреть и расслышать, что кричат ночные скандалисты. Кто они? Споришь, так как некоторые принимают их за других. Признали Родриго. Слушать и стараться понять, о чем он кричит. Сразу не поверишь, что Дездемона могла решиться на безумный поступок. Доказывать другим, что это либо интрига, либо пьяный бред. Изругать скандалистов за то, что они не дают спать. Грозить и гнать вон. Постепенно убеждаться в том, что они говорят правду. Обменяться с соседями первыми впечатлениями. Выразить упрек или сожаление по поводу служившегося. Ненависть, проклятия и угрозы мавру. Выяснить, что делать и как поступать дальше. Придумывать всевозможные выходы из положения. Отстаивать свои, критиковать или одобрять чужие. Стараться узнать мнение начальников. Поддерживать Брабанцио в его разговоре со скандалистами. Подстрекать к мести. Выслушать приказание о погоне. Ринуться, чтоб скорее его выполнить. Дальнейшие задачи и действия -- сообразно с ролями исполнителей и должностями, занимаемыми во дворце.

Одни сносят оружие, другие заправляют фонари и освещают комнаты, одеваются в кольчуги и латы, выбирают шлемы и оружие по руке. Друг другу помогают. Жены, женщины плачут, точно провожают на войну. Гондольеры готовят гондолу, весла и все, что им нужно. Начальники распределяют дружину по группам, объясняют план, направляют в разные стороны для поисков бежавших. Объясняют, куда итти и где сходиться. Начальники отдельных отрядов сговариваются со своими подчиненными, подзадоривают их к борьбе с врагами. Расходятся. В случае если надо продлить сцену, придумывать предлоги для возвращения и выполнять новые действия, ради которых вернулись.

Ввиду того что народу для такой боевой сцены мало, придется учредить "кругохождение" и "пестрение",-- предупреждал докладчик.

Аркадий Николаевич поспешил объяснить нам значение этих специальных названий. Первое из них означает непрерывное хождение разных групп сотрудников в одну сторону. Одной группе сотрудников Торцов назначил выход из дома, сговоры, организацию какого-то отряда и уход в правую сторону. Другая группа должна была проделывать то же и направляться в левую сторону. Обе группы, уйдя за кулисы, тотчас же повторяют те же самые действия, но только на этот раз не от лица прежних, только что ушедших людей, а от лица новых, формирующих свои новые отряды. Для того чтоб лучше замаскировать подмену, за кулисами следует поставить портных и бутафоров, которые при уходе каждого из отрядов снимают с них наиболее видную, заметную и типичную часть костюма и вооружения (шлем, плащ, шляпу, алебарду, меч) и взамен накидывают или надевают другие части костюма или вооружения, непохожие на только что снятые.

Что касается "пестрения", то Аркадий Николаевич объяснил значение слова следующим образом: если все массовые проходы направить в одном направлении, создается впечатление определенного устремления в одно место. Такое массовое движение производит впечатление организованности, порядка" Но если направить две группы в разные стороны так, чтоб они" встречались, сталкивались, перекидывались словами, расходились, вновь и вновь уходили,-- тогда создается впечатление суеты, хаоса, торопливости и беспорядка. У Брабанцио неорганизованное войско. Оно случайно создается из его слуг. Поэтому у них не может быть военной выправки, и все совершается случайно, бестолково, суетливо. "Пестрение" помогает созданию такого настроения.

-- Кто подготовлял вас к сегодняшней репетиции? -- в заключение опроса справился Аркадий Николаевич.

-- Сотрудник Петрунин, а просматривал Иван Платонович.

Торцов поблагодарил обоих, похвалил докладчика, принял все без поправок и предложил сотрудникам выполнить вместе с нами, актерами, все задачи и действия по изложенному плану.

Сотрудники сразу, как один человек, встали и пошли на сцену без малейшей задержки, в полном порядке.

-- Не то что мы! -- шепнул я сидящему рядом Шустову.

-- Мотай на ус! Нам в назидание делается! -- ответил Паша.

-- Во! Здорово работают! Тютелька в тютельку! -- одобрил Вьюнцов.

Сотрудники, войдя на сцену, сначала долго и очень сосредоточенно прилаживались, как лучше выполнить задачу. Они сосредоточенно, не торопясь переходили с одного места на другое, не только впереди стульев, изображавших дворец, но и за ними, то есть внутри дома. Если они не находили желаемого действия, то останавливались, задумывались, что-то переделывали и снова повторяли то, что не вышло. В свою очередь, Аркадий Николаевич, который, как он выразился, выполнял роль зеркала, отражая то, что он видит, давал свои заключения.

-- Беспалов -- не верю! Дондыш -- хорошо! Верн -- [переигрывает]! -- объявлял Торцов.

Меня поразило, что сотрудники играли без вещей, и тем не менее я понимал то, что они делают и какие предметы якобы надевают на себя или берут в руки. Ни одной из этих мнимых вещей они не пользовались без должного внимания. Каждую из них они до конца "обыгрывали".

На сцене и в зале создалось торжественное настроение, точно в церкви. Исполнители говорили вполголоса, а в зрительном зале сидели неподвижно, затаив дыхание.

Во время небольшого перерыва Аркадий Николаевич просил ему объяснить, кто и какую роль изображает. Каждый из участников, выстроившихся сзади, в порядке подходил на, авансцену и объяснял, кого он играет.

-- Брат Брабанцио! -- объяснял красивый осанистый человек не первой молодости.-- Он организует погоню и является, так сказать, главнокомандующим экспедиции. Энергичный суровый человек.

-- Четыре гондольера, -- доложили два молодых красивых человека и двое -- попроще.

-- Кормилица Дездемоны,-- объявила толстая пожилая женщина.

-- Две служанки, которые участвовали в похищении. С ними сговаривался Кассио, подготовлявший побег...[35].

-- Теперь сыграйте мне по физическим действиям всю первую картину. Посмотрим, что выйдет.

Мы сыграли. Если не считать некоторых ошибок, то, как нам казалось, сцена прошла хорошо, особенно у сотрудников.

Аркадий Николаевич сказал:

-- Если вы всегда будете итти по этой линии роли и искренне поверите каждому физическому действию, которое вы делаете, то вам в скором времени удастся создать то, что мы называем ж_и_з_н_ь_ю ч_е_л_о_в_е_ч_е_с_к_о_г_о т_е_л_а р_о_л_е_й. О ней я вам говорил в прошлом учебном сезоне, теперь же вы на собственном опыте видите, как эта жизнь создается, складывается. Если сильнее сжать, сконцентрировать, синтезировать сущность каждой из ее главных, основных задач и действий, то получится с_х_е_м_а этой "жизни человеческого тела" первой картины "Отелло".

Я назову вам главные этапы, из которых создается эта схема.

П_е_р_в_а_я основная задача и действие схемы: у_б_е_д_и_т_ь Р_о_д_р_и_г_о п_о_м_о_г_а_т_ь Я_г_о.

В_т_о_р_а_я: п_о_д_н_я_т_ь н_а н_о_г_и в_е_с_ь д_о_м Б_р_а_б_а_н_ц_и_о (тревога).

Т_р_е_т_ь_я: в_ы_з_в_а_т_ь п_о_г_о_н_ю.

Ч_е_т_в_е_р_т_а_я: о_р_г_а_н_и_з_о_в_а_т_ь о_т_р_я_д_ы и с_а_м_у_ю п_о_г_о_н_ю.

Теперь, когда вы будете выходить на сцену, чтоб играть первую картину, не думайте пока ни о чем другом, как только о наилучшем выполнении основных з_а_д_а_ч и д_е_й_с_т_в_и_й с_х_е_м_ы. Каждая из них проверена, разобрана, изучена со стороны ее физической, элементарно-психологической природы, так точно, как и со стороны логичности и последовательности. Поэтому теперь, если я вам скажу название любого из этапов схемы, хотя бы например: "Поднять на ноги весь дом Брабанцио (тревога)", вы знаете, как это делается в жизни и как это живое действие переносится на сцену. Заботьтесь только о том, чтоб оно было в наибольшей степени целесообразно и продуктивно для главных действующих лиц пьесы и для ее основной цели. Большего нам пока не надо. Только не прекращайте начатой работы и изо дня в день собирайтесь для повторения хотя бы не всей сцены целиком, а ее основной схемы. Пусть от этого ее основные задачи и действия все сильнее и сильнее крепнут, определеннее фиксируются, как вехи на дороге. Что касается деталей, малых составных задач, приспособлений при их выполнении, то о них не задумывайтесь. Пусть они выполняются каждый раз в порядке экспромта[36].

Не бойтесь этого, так как материал для его выполнения у вас заготовлен и будет постоянно разрабатываться дальше, больше, глубже и полнее для того, чтобы сделать задачи и действия схемы все более у_в_л_е_к_а_т_е_л_ь_н_ы_м_и. Ведь только те задачи и действия хороши, которые волнуют артиста и возбуждают его к творчеству. С того момента как мы приступаем к дальнейшему углублению, разработке ос-

новных задач и действий схемы ради их увлекательности, мы вплотную подходим к новому периоду творчества роли[37].

* * *

-- Теперь я возвращаюсь к тому, с чего мы начали, ради -чего был произведен последний опыт создания жизни человеческого тела ваших ролей, а именно к вопросу искания новых путей и приемов наиболее естественного, непосредственного, интуитивного внутреннего подхода к пьесе и роли.

Поймите теоретическую сторону того, что вы только что усвоили на практике. Основной принцип ее понятен и не нов: если роль не заживет сама собой, от внутреннего, подходите к ней от внешнего. Тело -- податливо, чувство -- капризно...

*.. .. .. .. .. 19 . . г.*

-- Создание "жизни человеческого тела" изображаемого лица -- половина всей работы, так как у роли, как и у людей, две природы: физическая и духовная[38]. Скажут, что не во внешнем главная цель нашего искусства, что оно заботится прежде всего о создании "жизни человеческого духа" передаваемого на сцене произведения. Согласен, и именно потому начинаю работу с "жизни человеческого тела".

Я объясню смысл этого неожиданного заключения. Вы знаете, что если роль сама собой не заживет внутри артиста, то ему ничего не остается, как подходить к ней обратным путем, от внешнего к внутреннему. Я так и делаю. Вы не почувствовали своих ролей интуитивно, вот почему я начал с жизни тела. Оно материально, ощутимо, оно поддается приказу, привычке, дисциплине, упражнению, с ним легче иметь дело, чем с неуловимым, неустойчивым, капризным чувством, которое разлетается. Но этого мало. Есть более важные условия, скрытые в моем приеме. Эти условия в том, что жизнь тела не может не откликнуться в жизни духа роли, конечно, при том условии, что актер действует на сцене подлинно, целесообразно и продуктивно. Это условие особенно важно на сцене, потому что в роли, больше даже, чем в самой жизни, обе линии -- внешняя и внутренняя -- должны совпадать и вместе стремиться к одной общей творческой цели. Для этого в нашем деле существуют благоприятные условия, заключающиеся в том, что как жизнь тела, так и жизнь ду-

ха черпаются из одного и того же источника -- из пьесы. Это обстоятельство делает обе жизни близкими, родственными друг другу.

Но почему же на сцене мы часто видим обратное явление: там то и дело внутренняя линия роли прекращается и заменяется линией самого актера, отвлеченного от творчества своими собственными личными житейскими заботами, в то время как линия тела продолжает автоматически, привычно действовать. Так случается от формального, ремесленного отношения к роли и к творчеству.

Новое основание для подхода к роли через создание жизни ее тела в том, что последняя может стать для творческого чувства своего рода аккумулятором. Внутренняя эмоция, переживания подобны электричеству. Если выбрасывать их в пространство, то они разлетаются и исчезают. Но если насытить жизнь тела чувством, как аккумулятор электричеством, то эмоции, переживания, вызванные ролью, закрепляются в телесном, хорошо ощутимом физическом действии. Оно вбирает, всасывает, собирает в себе чувство, связанное с каждым моментом жизни тела, и тем фиксирует неустойчивые, легко испаряющиеся переживания и творческие эмоции артиста. Благодаря такому подходу холодные готовые формы телесной жизни роли наполняются внутренним содержанием. Обе природы роли -- физическая и духовная -- сродняются при таком слиянии. Внешнее действие и жизнь тела получают при этом внутренний смысл и теплоту от внутреннего переживания, а последнее находит в телесной жизни свое выражение, внешнее воплощение. Этой естественной связью двух природ роли и самого артиста мы должны уметь мудро пользоваться для ф_и_к_с_и_р_о_в_а_н_и_я своих неуловимых и неустойчивых творческих переживаний.

А вот и еще не менее практически важная причина, почему я начал работу над ролью с создания жизни ее тела. Эта причина заключается в том, что один из самых неотразимых м_а_н_к_о_в для нашего чувства скрыт в п_р_а_в_д_е и в в_е_р_е в нее. Стоит артисту п_о_ч_у_в_с_т_в_о_в_а_т_ь на сцене хотя бы с_а_м_у_ю м_а_л_у_ю о_р_г_а_н_и_ч_е_с_к_у_ю ф_и_з_и_ч_е_с_к_у_ю п_р_а_в_д_у действия или общего состояния, и тотчас его чувство заживет от создавшейся внутри веры в подлинность своего телесного действия. И в данном случае несравненно легче вызвать на сцене как органическую правду, так и веру в нее в области не духовной, а физической природы. Стоит артисту поверить себе, и тотчас его душа раскроется для восприятия внутренних задач и чувствований роли. Пусть же артист сделает все, чтобы поверить, тогда придет и само чувство. Если же он поступит наоборот и будет пыжиться почувствовать, то он никогда не поверит, а без веры не может быть переживания. Этим условием необходимо пользоваться для насыщения внешних действий внутренней сущностью

жизни тела, то есть жизнью духа роли. Но для этого необходим соответствующий материал. Его мы найдем в пьесе и в роли. Поэтому обратим наше внимание на изучение внутренней стороны пьесы.

С этого момента мы подходим к новому важному этапу работы над ролью, о котором будем говорить на следующем уроке.

## III. ПРОЦЕСС ПОЗНАВАНИЯ ПЬЕСЫ И РОЛИ

## (АНАЛИЗ)[89]

*.. .. .. .. ..19 . . г.*

Сегодняшний урок был не простой, а с плакатом. На нем было написано:

ПРОЦЕСС ПОЗНАВАНИЯ ПЬЕСЫ И РОЛИ

(АНАЛИЗ)

Торцов говорил:

-- Еще раз повторяю, что лучше всего, когда вся роль целиком, сама собой, естественно входит в артиста. В этих случаях надо забыть о "системе", о технике и отдаться во власть волшебницы-природы. Этого, к сожалению, не случилось ни с кем из вас. Поэтому мы попытались всеми доступными нам средствами подтолкнуть воображение, увлечь чувство, чтобы зажить естественно, непосредственно, интуитивно если не всей ролью целиком, то хотя бы отдельной ее частью. В этой работе кое-что нам удалось: в разных местах пьесы ожили пятнами отдельные ее моменты. Но теперь, повидимому, все пути прямого, непосредственного, интуитивного подхода к произведению Шекспира изведаны до конца. Что же можно сделать еще, чтобы вызвать в неоживших местах пьесы новые "пятна в темноте", которые еще сильнее приблизили бы вас к внутреннему миру изображаемых на сцене людей? Для этого необходим новый процесс, который мы будем называть п_р_о_ц_е_с_с_о_м п_о_з_н_а_в_а_н_и_я п_ь_е_с_ы и р_о_л_и (а_н_а_л_и_з_о_м).

В чем заключается анализ и его цель? Цель его в поисках в_о_з_б_у_д_и_т_е_л_е_й а_р_т_и_с_т_и_ч_е_с_к_о_г_о у_в_л_е_ч_е_н_и_я, без которого не может быть сближения [с ролью] и творчества; цель анализа в п_р_о_н_и_к_н_о_в_е_н_н_о_м у_г_л_у_б_л_е_н_и_и в д_у_ш_у р_о_л_и ради изучения составных элементов этой души, ее внутренней и внешней природы и всей ее жизни человеческого духа. Далее, цель анализа в изучении внешних условий и событий жизни пьесы, поскольку они влияют на внутреннюю жизнь человеческого духа роли. Наконец, цель анализа -- в искании в собственной душе артиста общих, родственных с ролью чувств, ощущений, переживаний, элементов для сближения; в выборе нужного для творчества духовного и иного материала и проч.

Анализ анатомирует, вскрывает, рассматривает, изучает, оценивает, признает, отрицает, утверждает; находит основную линию и мысль (сверхзадача и сквозное действие пьесы и роли). Этим материалом питаются воображение, чувство, мысль, воля.

Как видите, у анализа много миссий, но в первую очередь, при начале работы, он старается найти, понять и должным образом оценить лучшие перлы и творческие возбудители, заложенные в талантливом или гениальном произведении поэта, оставшиеся незамеченными при первом свободном, естественном и случайном подходе к нему. Талант артиста чуток и отзывчив на все прекрасное, и потому, без сомнения, он с энтузиазмом отзовется на воздействие творческих возбудителей, которые естественным путем вызовут в нем творческое у_в_л_е_ч_е_н_и_е. Последние же, в свою очередь, создадут новые пятна в темноте и подлинное, хотя и непродолжительное, чувствование. Эти частичные оживания все больше и больше сближают артиста с ролью. Таким образом, ближайшая задача теперь в том, чтобы найти в произведении поэта заложенные в нем возбудители артистического увлечения, не замеченные при первом подхода к пьесе. Все дело в том, как найти материал для творческого увлечения.

В первую очередь, как вам известно, надо обратиться к интеллекту, к рассудку, который сговорчивее, чем капризное чувство. Но это мы делаем совсем не потому, что анализ, как это многие думают, исключительно рассудочный процесс. Нет, такой взгляд узок и неверен. Правда, что в тех случаях, когда, как теперь, роль не охватывается сразу, прежде всего пускают в ход рассудок, для того чтобы он, подобно разведчику или авангарду, исследовал перлы и возбудители творчества. Рассудок начинает исследовать все плоскости, все направления, все составные части пьесы и роли. Он, подобно авангарду, подготовляет новые пути для дальнейших поисков чувства. По заготовленным разведкой путям направляется творческое чувство, а когда оно окончит свои поиски, рас-

судок выступает вновь, но уже в новой роли. На этот раз, подобно арьергарду, он замыкает победоносное шествие чувства и закрепляет его завоевания.

Таким образом, процесс анализа не только рассудочный процесс. В нем участвуют многие другие элементы, способности и свойства артистической природы. Надо давать им, и особенно чувству, наибольший простор и возможность проявления. Анализ -- средство познавания, а в нашем искусстве "познавать" -- значит чувствовать. Только через подлинное переживание можно проникать в подсознательные тайники человеческой природы роли и там познать, то есть почувствовать, то, что невидимо скрыто в душах людей, что недоступно слуху, зрению и даже сознанию. Беда в том, что рассудок сух. Он хоть и нередко вызывал непосредственный порыв подсознательного вдохновения, но также часто его и убивал. Своей сознательностью рассудок нередко заслоняет и подавляет наиболее ценную для творчества жизнь чувства. Поэтому в процессе анализа рассудком надо пользоваться осторожно и с умением. Ему принадлежит в анализе более ограниченная роль, чем многие думают.

Если до сих пор ваш подход к произведению поэта был почти случайным, непосредственным, то теперь он станет более сознательным [40].

[Когда мы в юности зубрили города по Волге только для того, чтоб их запомнить, я чрезвычайно скучал и никак не мог втиснуть их себе в память. Но когда в более зрелых годах мы с товарищами по школе предприняли путешествие в лодке вдоль всей Волги, то изучили не только главные города, но и все мельчайшие деревни, пристани, остановки и на всю жизнь запомнили, кто там живет, что там можно купить, что там производится. Мы даже, против желания, узнали самые интимные стороны жизни, включая пикантные подробности и местные сплетни. Все узнанное без усилий с нашей стороны, само собой улеглось по полкам нашей памяти.

Большая разница -- изучать предмет только ради знания или же ради необходимых для дела нужд. В первом случае -- не находишь в себе места для них, во втором же, напротив, места заранее заготовлены, и узнаваемое сразу попадает на свое место, точно вода в предназначенные для нее русла и бассейны.

То же и в нашей ближайшей работе по анализу пьесы и роли. Если производить ее "an und für sich" {-- само то себе *(нем.)*.}, то есть анализ для анализа, то нелегко его зафиксировать в памяти. Но теперь, когда все добытое процессом анализа попадет на заранее заготовленные задачи и действия основной схемы, оно сразу станет на уготовленное место и заполнит его собою. Ж_и_з_н_ь ч_е_л_о_в_е_ч_е_с_к_о_г_о т_е_л_а -

- х_о_р_о_ш_а_я п_л_о_д_о_р_о_д_н_а_я п_о_ч_в_а д_л_я в_с_я_к_и_х с_е_м_я_н_а_ш_е_й в_н_у_т_р_е_н_н_е_й ж_и_з_н_и.

Если б мы анализировали и собирали только для того, чтоб переживать ради переживания, добытое анализом нелегко нашло бы себе место и применение. Но теперь, когда материал анализа нужен нам для пополнения, оправдания и оживления малоуглубленной жизни человеческого тела, то вновь добываемое нами анализом изнутри пьесы и роли сразу найдет себе важное применение и плодородную почву для произрастания][41]

...С_х_е_м_а ж_и_з_н_и ч_е_л_о_в_е_ч_е_с_к_о_г_о т_е_л_а -- только начало [работы над ролью], и нам предстоит самое важное -- углубление этой жизни до тех пор, пока она не дойдет до больших глубин, где уже начинается с_а_м_а ж_и_з_н_ь ч_е_л_о_в_е_ч_е_с_к_о_г_о д_у_х_а, создание которой является одной из главных задач нашего искусства. Теперь эта задача в большей мере подготовлена и исполнение ее сильно облегчено. Когда говорят и тянутся к чувству прямо, без опоры и подготовки, тогда трудно не только уловить, но и зафиксировать его хрупкую линию. Но теперь, когда у вас есть опора, и притом очень твердая, материально-физически ощутимой линии жизни человеческого тела, то вы не висите в воздухе, а идете по твердой протоптанной дорожке, которая не позволит вам уклониться в сторону по ложной линии.

Знание тела -- прекрасная плодородная почва. Все, что попадет на нее, находит ощутимое обоснование в мире нашей материи. Она и особенно ее обоснованные действия лучше всего фиксируют роль, так как в этой области легче, чем в другой, найти маленькую или большую правду, которая вызывает и веру в то, что делаешь на сцене. Излишне повторять о значении правды и веры в процессе творчества. Вы знаете, что это сильный м_а_н_о_к для чувства.

Я лучше напомню вам, что жизнь человеческого тела роли важна нам еще потому, что она имеет привычную связь (по аналогии или по рефлексу?) с линией чувства[42]. Если вы правильно зажили физически, то чувство не может в той или другой мере не откликнуться. Подобно тому как вода наполняет ложбины и ямы, так и чувство вливается в физическое действие, раз что оно почувствует в нем живую органическую правду, которой м_о_ж_н_о поверить. Вспомните сами: остается ли ваше чувство инертным, когда вы искренне заживаете человеческой жизнью вашего тела и его физическим действием? Если вы глубже вникнете в этот процесс и проследите, что происходит в это время в вашей душе, то увидите, что при вере d свою физическую жизнь на сцене вы испытываете родственные с внешней жизнью чувствования, имеющие с ней логическую связь. А если это так, то, очевидно, жизнь человеческого тела, взятая из роли, вызывает аналогичную жизнь человеческого духа той

же роли. Вывод тот, что жизнь человеческого тела роли способствует созданию жизни ее человеческого духа. Как вам известно, жизнь духа отражается в жизни тела, равным образом и жизнь тела может отражаться в жизни духа. Оцените это условие, исключительно важное в нашем деле, в котором прямое воздействие на капризный внутренний творческий аппарат артиста несравненно труднее, неуловимее и менее ощутимо, чем непосредственное воздействие на материальный, хорошо ощутимый и легче поддающийся приказу физический аппарат.

Распоряжаться телом легче, чем чувством, которое не поддается ни насилию, ни приказу. Поэтому, если жизнь человеческого духа роли не зарождается сама собой, создавайте жизнь ее человеческого тела[43].

* * *

-- Как уже было сказано, если творческое увлечение ролью не приходит само, надо обращаться к помощи разведчика -- рассудка.

Куда же надо направить лучи сознания?

Когда ищешь утерянную вещь, то перерываешь все и нередко находишь ее там, где меньше всего ожидаешь.

У нашей техники много приемов познавания через анализ пьесы и роли.

Можно рассказывать содержание пьесы, делать выписки фактов и событий, предлагаемых обстоятельств, данных автором, делить на куски -- анатомировать пьесу, делить ее по слоям, задавать вопросы и отвечать на них, читать текст с правильными выделениями слов и паузами, заглядывать в прошлое и будущее пьесы, устраивать общие беседы, споры и дебаты, постоянно проверять появляющиеся и сливающиеся пятна, оценивать и оправдывать факты, искать названия кускам и задачам и проч. и проч. Все это различные практические приемы одного и того же п_р_о_ц_е_с_с_а а_н_а_л_и_з_а (познавания) пьесы и роли.

Я покажу вам на практике все перечисленные приемы. Но этого нельзя сделать сразу в одной из репетируемых картин. Это бы вас совершенно спутало, забило голову и оставило бы впечатление большой сложности. Поэтому я буду знакомить вас постепенно с техническими приемами анализа, применяя их в каждой картине[44]

[ВЫПИСКИ ИЗ ПЬЕСЫ]

По окончании урока Аркадий Николаевич задал нам работу. Он велел ученикам собраться в класс Ивана Платоновича и приказал выдать отобранные у них экземпляры "Отелло", по которым каждый, не выходя из класса, должен сделать выписки авторских ремарок. Кроме того, он велел выбрать и записать из диалогов и монологов действующих лиц все, что касается их характеристик, взаимоотношений, объяснения и оправдания фактов, места действия, костюмов, пояснений внутренних переживаний и проч., что можно почерпнуть из текста. Из всех этих выписок следует сделать общими усилиями, под редакцией Ивана Платоновича, один общий список и приложить его к протоколу урока. Копии раздать ученикам, а экземпляры пьесы вновь отобрать.

-- Со своей стороны,-- объявил Торцов,-- я повидаюсь с художником, который делает эскизы декораций и костюмов, сам в качестве режиссера подумаю об общей постановке первой картины и в добавление К авторским заданиям сообщу на следующем уроке наши предположения. Тогда вы будете иметь все необходимые для вас данные.

Собрание учеников для составления выписок тут же было назначено на следующий день в 10 часов утра.

*.. .. .. .. .. 19 . . г.*

Иван Платонович читал пьесу, а мы его останавливали, лишь только находили то, что характеризует действующих лиц, их взаимоотношения, психологию; авторские ремарки, касающиеся обстановки, мизансцены, декораций и проч. Так составился целый список в несколько страниц. Его мы рассортировали по группам (декорации, костюмы, авторские ремарки, характеристики действующих лиц, их психология, мысли и т. д.).

В результате получился новый список, который мы должны будем завтра передать Торцову[45].

## [ПОСТАНОВКА ВОПРОСОВ И ОТВЕТЫ НА НИХ]

-- Для того чтоб еще больше, до конца исчерпать то, что дано автором в тексте пьесы, и даже дополнить [его, -- говорил Торцов],-- а также для того чтоб выяснить то, что недосказана им и не хватает актеру для полноты сведений о пьесе, я предлагаю еще одно техническое средство, которое мы применяли при процессах мечтания[46]. Речь идет о задавании вопросов и ответе на них. Вот, например:

К_о_г_д_а происходит действие? -- Во времена расцвета Венецианской республики в . . . . году.

В какое время года, дня или ночи? -- Первая картина перед, дворцом Брабанцио происходит в осеннее или зимнее время, когда бывают сильные бури на море. На небе сгущаются тучи, готовится одна из жесточайших бурь. Действие происходит поздно вечером, когда вся Венеция начинает погружаться в сон. Башенные часы, в случае если нужно пояснить зрителям время, могли бы помочь в одной из удачно выбранных пауз и пробить одиннадцать раз. Но, ввиду того что этот эффект, создающий настроение, сильно использован в театре, надо быть с ним осторожным и тактичным, то есть без большой нужды не прибегать к нему.

Г_д_е происходит действие? -- В В_е_н_е_ц_и_и. В аристократической части, близкой от Canale Grande {-- Большой канал *(итал.).*}, где находятся дворцы сановников. Огромная часть сцены занята водой канала и лишь небольшая -- очень узким тротуаром, типичным для города на воде, и пристанью перед входной дверью дворца. Желательно, чтоб окна наверху и внизу были хорошо видны для того, чтобы с помощью мелькания ночников, фонарей и беготни дать впечатление пробуждающегося дома, с поднявшейся сильной тревогой внутри, за окнами.

Ученики усомнились в возможности передать на сцене впечатление живой воды и плавающих гондол. Но Аркадий Николаевич сказал, что у театра есть на это все возможности. Водяная зыбь превосходно передается особого рода прожектором с механически движущимся в разных скоростях хромотропом, который отбрасывает, наподобие волшебного фонаря, движущиеся световые блики, дающие полное впечатление зыби. Существуют и механические способы для передачи самых волн. Вот, например, в Байрейте в первой картине "Моряка-скитальца" выплывают, маневрируют, поворачиваются, расходятся два больших корабля. Один из них пристает к пристани. При этих маневрах и поворотах живые волны в разных направлениях лезут на борта кораблей и лижут их, точно подлинная морская волна[47].

## [ВСКРЫТИЕ ПОДТЕКСТА]

-- Теперь предстоит направить наш телескоп на едва заметные и совсем неясные моменты пьесы для того, чтоб и с ними произвести процесс оживления. Как же это сделать?

Нужна новая распашка, другими словами, новое чтение, и притом очень вдумчивое. Вы, пожалуй, и теперь закричите мне: "Мы читали,

знаем!" Но я вам докажу на многих примерах, что вы хоть и читали, но все еще не знаете пьесы.

Этого мало, местами вы не расшифровали словесного текста даже просто грамматически. И этого мало: даже в тех местах пьесы, которые мы называли большими световыми пятнами, вы имеете только приблизительное представление о том, что там говорится.

Беру для примера первое из таких больших и ясных пятен,-- монолог Отелло перед Сенатом.

"Почтенные, знатнейшие синьоры
И добрые начальники мои!
Что дочь увез у этого я старца --
Не выдумка; не выдумка и то,
Что я на ней женился; но на этом
Кончается и весь проступок мой...".

Вы ясно понимаете (чувствуете) все содержание, вложенное в эти строки?

-- Да. Нам кажется, что мы понимаем, о чем идет речь. О похищении Дездемоны! -- признались ученики.

-- Нет, это не совсем так,-- остановил нас Торцов.-- Речь идет о похищении дочери высокого сановника, с точки зрения инородца, находящегося на службе у Сената. Расскажите же, какого рода эта служба Отелло? Он называет сенаторов "начальниками". Каковы же их взаимоотношения?

-- Он генерал, военный, а они -- члены правительства, -- решили мы.

-- Является ли он, по нашему старому понятию, военным министром, а они советом министров, или просто он наемный солдат, а они -- полномочные правители, от которых зависит решительно все в стране?

-- Об этом мы не думали и сейчас не понимаем, почему актерам нужно знать все эти тонкости,-- признался Говорков.

-- Как почему? -- удивился Торцов.-- Речь идет о конфликте не только двух разных классов, но и национальностей. И этого мало, речь идет о зависимости Сената от презираемого ими черного. Ведь такой страшный для венецианцев конфликт -- целая трагедия! А вы не хотите ее знать? Не интересуетесь общественным положением действующих лиц?! Как же вы сможете без этого почувствовать их взаимоотношения и всю остроту столкновения, которое играет огромную роль и во всей трагедии вообще и, в частности, в истории любви героев пьесы.

-- Конечно, вы правы!-- признались мы.

-- Иду дальше,-- продолжал Аркадий Николаевич.

"Что дочь увез у этого я старца --
Не выдумка...".

Расскажите же мне, как случилось это похищение. Чтобы судить о степени его преступности, необходимо знать подробности, и не только с точки зрения пострадавших и оскорбленных лиц -- Брабанцио, Дожа и сенаторов, но и со стороны самого инициатора преступления -- Отелло и героини любовного романа -- Дездемоны.

И на этот вопрос, о котором нам не пришло в голову задуматься, мы не могли ответить.

-- Иду дальше,-- объявил Торцов.

"...не выдумка и то,
Что я на ней женился...".

Расскажите мне, кто их венчал, где, в какой церкви? В католической? Или Отелло магометанин, иноверец, и потому ни один христианский священник не решился бы их венчать? Если это так, то что же, какой обряд Отелло называет женитьбой? Или брак их гражданский? Неужели Дездемона решилась отдаться ему без обряда? Для того времени это слишком смело и дерзко!

После того как мы и на этот вопрос не смогли ответить, Аркадий Николаевич произнес свой приговор.

-- Итак, -- заключил он, -- если не считать некоторых исключений, вы умеете читать и почти формально понимать то, что умещается в словах, что могут нам сказать печатные буквы экземпляра "Отелло". Но оказывается, что это далеко не то, что хотел сказать Шекспир в тот момент, когда он писал свое произведение. Для того чтобы понять его намерения, надо по мертвым буквам реставрировать не только его мысли, но и его видения, его чувства, переживания, словом, весь подтекст, который скрыт под писаным, формальным словесным текстом. Только тогда мы сможем сказать, что мы не только читали, но и знаем пьесу[48].

## [НАСТОЯЩЕЕ, ПРОШЛОЕ И БУДУЩЕЕ ПЬЕСЫ]

-- Ваша общая ошибка при рассказе содержания пьесы в том, что вы повторяете давно и хорошо всем известное содержание пьесы, написанное самим поэтом, то есть н_а_с_т_о_я_щ_е_е пьесы.

А п_р_о_ш_л_о_е и п_е_р_с_п_е_к_т_и_в_ы н_а б_у_д_у_щ_е_е?! Кто о них нам расскажет?

Не скрывайте же от нас того, что вам самим мерещится под словами и между строчек авторского текста, то, что недосказано Шекспиром, так, как вы сами видите, слышите и чувствуете "жизнь человеческого духа" пьесы.

Будьте творцом, а не просто рассказчиком.

Может быть, вы, [Говорков], попробуете выполнить эту трудную задачу, потому что, как видите, рассказать не просто...

-- Извините, пожалуйста, -- спорил Говорков, -- я рассказываю то, что написано поэтом. Если же это не нравится и кажется скучным, то, знаете ли, пусть за это отвечает автор.

-- О, нет!-- остановил его Торцов. -- Поэт написал только то, что происходит перед открытым занавесом. Это, так сказать, н_а_с_т_о_я_щ_е_е из жизни пьесы и роли. Но разве может быть н_а_с_т_о_я_щ_е_е б_е_з п_р_о_ш_л_о_г_о? Попробуйте-ка отнять от вашего н_а_с_т_о_я_щ_е_г_о все предшествовавшее. Представьте себе на минуту, что вы сейчас сидите и изучаете искусство актера, но в прошлом у вас ничего этому изучению не предшествовало. Вы не собирались и не мечтали сделаться актером, вы никогда не играли и даже не были в театре. Не чувствуете ли вы, что такое н_а_с_т_о_я_щ_е_е совершенно обесценивается, что оно, как растение без корней, должно засохнуть и обречено на погибель?

Этого мало: н_а_с_т_о_я_щ_е_е не может существовать не только без п_р_о_ш_л_о_г_о, но и без б_у_д_у_щ_е_г_о. Скажут, что мы его не можем ни знать, ни предсказывать. Однако желать его, иметь на него виды мы не только можем, но и должны.

На что нужно вам настоящее, то есть хотя бы изучение искусства актера, которым мы сейчас заняты, раз что вы не собираетесь и не мечтаете поступать на сцену и посвящать себя этой профессии?

Естественно, что наши теперешние занятия в большей своей части интересны нам постольку, поскольку они дадут плоды в будущем.

Если в жизни не может быть н_а_с_т_о_я_щ_е_г_о без п_р_о_ш_л_о_г_о и без б_у_д_у_щ_е_г_о, то и на сцене, отражающей жизнь, не может быть иначе.

Драматург дает нам настоящее и кое-какие намеки на прошлое и будущее.

Беллетрист дает нам больше, то есть и то, и другое, и третье. Он пишет даже предисловия и послесловия. Не мудрено -- он не стеснен ни размерами книги, ни временем.

Но драматург в другом положении. Он зависит от очень узких рамок пьесы. Размеры драматического произведения ограничиваются временем, и притом очень небольшим. Максимум -- четыре, четыре с половиною часа, включая сюда и три или четыре антракта по четверть часа

каждый. Но ведь и самый акт тоже ограничен временем. Он может продолжаться не более сорока или сорока пяти минут. Только на этот срок хватает внимания у теперешнего зрителя. Что же можно сказать в этот короткий период времени? А сказать надо много. И тут поэт ждет помощи от актеров.

То, что писатель не успевает сказать о прошлом и будущем, пусть доскажут артисты.

На это мне будут возражать, что больше тех слов, что написаны поэтом, все равно не скажешь. Но это не так.

Есть вещи, которые передаются не одними словами.

Когда Дузе в последнем акте драмы "La dame aux camêlias" перед смертью читала письмо Армана, написанное ей после первого знакомства, глаза, голос, интонация, все существо артистки убедительно говорили о том, что она видит, знает и вновь переживает все мельчайшие подробности прошлого[49].

Могла ли бы достигнуть такого результата Дузе, если бы она сама не знала до мельчайших подробностей, если б она не наме-чтала того, чем живет изображаемая ею умирающая героиня драмы?

*.. .. .. .. .. 19 . . г.*

-- После проделанной работы, казалось бы, мы можем сказать, что мы теперь знаем все, о чем говорят буквы текста автора и скрытые под ними мысли, чувства, видения и слышания его неписаного подтекста.

Согласен, что это много. Но все ли это? Мы знаем по опыту, что драматурги не договаривают очень многого из того, что необходимо артисту. Вот, например. На сцене появляются Яго и Родриго. Откуда они пришли? Что было за 5, 10, 40 минут, за день, за месяц, за год до выхода? Разве это не надо знать артисту? Разве играющему роль Родриго лишнее знать, где, когда и как произошли встреча, знакомство, ухаживание Родриго за Дездемоной? Может ли без этих знаний и соответствующих видений говорить актер данные ему Шекспиром слова? Словом, может ли быть настоящее роли, которое мы до некоторой степени познали, без его прошлого? То же надо сказать и насчет будущего роли, которое не бывает без прошлого и настоящего. Если нет, надо его создать. Кто же это сделает? В тексте есть маленькие намеки, которые, конечно, мы примем во внимание, но остальное?.. Кто расскажет нам его? Автора не воскресишь, других авторов не найдешь! Остается надеяться лишь на режиссера. Но ведь не все из них согласны итти по нашей линии. Огромное большинство считает нас выдумщиками и посмеется над нашими [исканиями]. Кроме того, режиссерские мечтания могут быть

чужды мне актеру]. Ничего не остается, как положиться на себя самого. Поэтому -- за работу...

Давайте же мечтать и сочинять то, что не дописал автор. Приготовьтесь как следует, потому что это долгая и трудная работа. Вам придется стать сотрудниками поэта и доделать за него то, что недоделано им самим. Кто знает, нам придется, быть может, написать целую пьесу! Если это необходимо, будем писать, так как без прошлого и будущего не может быть и не нужно настоящее. Помните, в прошлом году я говорил вам об этом...[ö0].

[...Жаль только, что вы мало говорите и спорите между собой о пьесе. Как разжечь вас?

Хорошо бы, если б у вас образовались разные взгляды, несколько партий. Споры лучше всего разжигают интерес, раскапывают сущность и выясняют недоразумения.

Мы объяснили, что сами не знаем, почему такие разговоры о пьесе не возникают между нами вне уроков.

-- Придется вам помочь, -- сказал Торцов и вышел из класса,]

## [БЕСЕДА О ПЬЕСЕ]

*.. .. .. .. .. 19 . . г.*

Сегодня назначена беседа учеников и преподавателей о трагедии "Отелло".

Все вызванные собрались в одном из фойе театра за большим торжественным столом, покрытым зеленым сукном, на котором были разложены листы бумаги, карандаши, перья, чернильница и другие атрибуты подлинного заседания. Торцов сел на председательское место и объявил, что беседа начинается.

-- Кто желает говорить о пьесе "Отелло" так, как он ее понимает?

Но все смущенно и неподвижно молчали, точно набрав в рот воды.

Думая, что неясен смысл собрания, Аркадий Николаевич: разъяснил его. Он говорил:

-- Когда-то, кое-как, наскоро, мимоходом вы прочли "Отелло". Об этом сохранились обрывки, пятна воспоминаний. Новое, повторное чтение прибавило что-то к этим впечатлениям. Но этого внутреннего материала роли нам все еще мало. Для пополнения его и созвана сегодняшняя беседа. Поэтому я прошу присутствующих высказывать откровенно все то, что каждый думает о пьесе.

Оказалось, повидимому, что никто о ней ничего не думает, потому что желающих высказаться не было. После долгой и томительной паузы попросил слова Иван Платонович.

-- До сих пор я молчал. И тогда, когда по инициативе Названова "Отелло" появился в наших стенах, -- дело-то какое! И недавно, когда Аркадий утвердил эту пьесу для работы над ролью. Я молчу, хотя и не согласен был ни тогда, ни теперь. Вот дело-то какое! Почему же я не согласен? Во-первых, потому, что пьеса не для учеников, а во-вторых, и самое главное, что сама трагедия-то далеко не лучшее произведение Шекспира. Не лучшее, говорю я! В сущности, это даже и не трагедия, а мелодрама. Вот почему и фабула и события в ней маловероятны, им не веришь. Судите сами: черный генерал! Не только в те времена, но даже и теперь, когда культура старается сблизить нации и племена, мы нигде не знаем таких черных генералов. Вот, например, в Америке, где много негров, есть ли такой черный генерал? Это теперь, в передовом веке! Что же говорить о далеких средних веках, о какой-то Венеции! И этот несуществующий черный генерал крадет самую прекрасную, чистую, наивную, сказочную царевну Дездемону. Дело-то какое невероятное! Пускай-ка какой-нибудь дикарь украдет дочку у английского или другого короля! Пусть попробует. Уж зададут перцу этому Ромео из мелодрамы.

Присутствующие давно уже пытались его остановить, но не смели. Однако, после того как сам Аркадий Николаевич выразил сомнение и, точно немного конфузясь за друга, остановил его, -- все накинулись на оратора в защиту пьесы. Торцов только руками разводил, поминутно повторяя: "Ну, полно, Ваня! Что ты!"

Каждая такая реплика подливала масла в огонь и еще больше разжигала спор. Трудно было направить его, и звонок председателя работал не переставая. К удивлению, у Ивана Платоновича нашлись защитники в лице Вьюнцова и, кто бы мог подумать, самой Малолетковой! Это меня сразило и заставило втянуться в спор. Скоро обнаружилось, что и между другими оппонентами не было единодушия. Напротив, оказалось много критикующих. Мне почудилось (может, я беру грех на душу!), что большинство из протестовавших, как, например, Говорков, Вельяминова, Веселовский, восставали против "Отелло" не потому, что пьеса плоха или хороша, а потому, что она не всем дает роли по вкусу. В зале стоял стон и крик, тем более что председатель незаметно сошел со своего места и наблюдал со стороны.

"Неужели вся эта сцена -- провокация обоих наших преподавателей?" -- подумалось мне. Если да, то они блестяще достигли цели, так как споры об "Отелло" разгорелись, затянулись и не прекращались даже вечером. Благодаря им были серьезные "накладки" в звуковой части спек-

такля, так как стоявшие на постах ученики были заняты не своим делом, а "Отелло". Некоторых из нас записали в протокол. Из-за споров, в которых приняли участие и сами артисты, жестоко напавшие на Ивана Платоновича, произошла даже некоторая задержка антракта, так как актеры, увлекшись разговором, пропустили третий звонок.

Теперь, возвратясь домой после спектакля, среди ночной тишины, я подвожу итоги спора, стараясь записать то, что удержалось в памяти. Это очень трудно сделать, так как все в голове смешалось и я смертельно устал. Вот почему записи так беспорядочны[51].

*.. .. .. .. .. 19 . . г.*

-- Теперь, точно после новой распашки и сева, нам остается осмотреть всходы и собрать плоды, -- заявил Аркадий Николаевич, войдя в класс. -- Не появилось ли чего нового в ваших душах после беседы и долгих споров?

-- Появилось! -- кричали мы в один голос. -- Такой хаос, что и не разберешь!

-- Однако попробуем уложить все по местам, -- предложил Торцов.

К удивлению, после нового тщательного опроса оказалось, что никаких новых ярких пятен не прибавилось, но за ними появилось бесконечное количество разных ощущений, намеков, предчувствий, вопросов. Так на небе за яркими большими планетами телескоп обнаруживает сонмы едва светящихся малых звезд. Даже трудно понять, что это звезды, и кажется, будто небо покрыто молочной пеленой.

-- Астроном счел бы это открытием!-- радостно воскликнул Аркадий Николаевич. -- Будем же утверждать яркие пятна. Быть может, от их усилившегося отблеска сильнее загорятся тусклые звезды за ними. Начнем с первого яркого пятна -- речи Отелло перед Сенатом. Как же мы будем утверждать и расширять это световое пятно в наших воспоминаниях?

После всего решим, что это за воспоминания: слуховые, зрительные, эмоциональные?

-- Нет, голоса Отелло и других я не слышу, но что-то чувствую и вижу довольно сильно, хотя и неопределенно.

-- Это хорошо. Что же вы видите и что чувствуете? -- допрашивал Аркадий Николаевич.

-- Оказывается, что не очень много, меньше, чем думалось! -- признался я после довольно продолжительной самопроверки. -- Вижу банальную, оперно-красивую фигуру и чувствую в ней благородство тоже театрального характера "вообще".

-- Это нехорошо, так как от такого видения не почувствуешь подлинной жизни, -- заметил Аркадий Николаевич. -- Между тем в этом месте пьесы столкнулось столько ярких и бытовых, и человеческих, и общественных, и национальных, и психологических, и этических живых побуждений, страстей, от которых трудно не заволноваться. Да и сама внешняя фабула так красива, неожиданна, остроумна, что невольно заинтересовывает. Какое сплетение предлагаемых обстоятельств! Нагрянувшая война, острая нужда в единственном спасителе отечества-- Отелло; оскорбление правящих кругов, потому что кровосмешение аристократки с цветным дикарем и полузверем, каким по тогдашним феодальным понятиям был Отелло, являлось жестоким оскорблением для правящего класса. Попробуйте-ка поверить этому и сделать выбор между расовой честью чванных венецианцев и спасением отечества истинными патриотами. Сколько самых разнообразных нитей завязывается в этой сцене в один узел. Какой ловкий сценический прием, какая остроумная экспозиция в интересном стремительном действии.

Если вы захотите еще укрепить эту сцену, перекиньте от нее мост к предыдущим двум. Представьте себе при этом, что предыдущие [сцены] сыграны так, что в них почувствовался грандиозный скандал, который как гром разразился среди ночи и поднял на ноги весь город. Подумайте только, в то время когда все спали блаженным сном, -- вдруг крики бегущей толпы народа, плески плывущих гондол, наполненных вооруженными людьми; при этом освещенные окна Дворца дожей, и ко всему этому страшные слухи о нашествии турок, кража черным общей любимицы города -- Дездемоны, ураган... Перемешайте все это и воспримите со сна. Я уверен, вам покажется, что ваш город Венеция уже в руках дикарей, которые сейчас ворвутся в ваш дом. Видите, как одно яркое пятно тянется к другому такому же яркому, сливается с ним и образует большое светлое пространство, которое сильнее отбрасывает свет на соседние куски и тем оживляет их. В самом деле, эпизод войны сцепился с эпизодом похищения Дездемоны. Но разве вы забыли, что похищение крепко связано с эпизодом мести Яго Отелло из-за служебных интриг с Кассио. Вспомните также, что во всей этой заварухе большую роль играет Родриго, второй после Отелло претендент на руку Дездемоны. В то же время Родриго связан всеми нитями с Яго и т. д.

Чувствуете ли вы, как одно лицо, один эпизод оживляет другой и как поэтому пример отблеска звезд выражает тот процесс, который мы изучаем сейчас в конструкции пьесы. Едва мы начали укреплять сцену Отелло в Сенате, как она потянула за собой другие, тесно связанные с нею эпизоды, а эти в свою очередь осветили другие, связанные с первыми сцены[52].

После беглого просмотра остающихся в воспоминании от нескольких прочтений пьесы [пятен] мы видим, что некоторые из них уже успели слиться с другими, родственными им, третьи пятна, хоть и не соединились, но уже проявляют тенденцию в этом направлении, четвертые, пятые... десятые, получив отблеск от других оживших пятен, стали заметнее, а вся остальная масса моментов воспоминаний пока обнаружилась лишь в едва заметных намеках, похожих на звездный Млечный путь.

Но ведь, в сущности говоря, все то, что мы до настоящего момента проделывали для создания новых пятен и для слияния с ролью, было направлено к увлечению отдельными местами пьесы, которая не вошла в вас сразу интуитивно.

Возбудившись вновь открытыми гениальными моментами пьесы, артистическое у_в_л_е_ч_е_н_и_е, в свою очередь, может сделаться орудием а_н_а_л_и_з_а и продолжить начатую им работу. Ведь увлечение не только возбудитель творчества, но и мудрый проводник в душевные тайники, проникновенный зоркий исследователь и чуткий критик и оценщик.

## РАССКАЗ СОДЕРЖАНИЯ[53]

-- Талантливые поэты, подобные Шекспиру, дают нам гениальные пьесы, прошпигованные бесконечным количеством увлекательного материала для мечтания с интересными магическими "если б", предлагаемыми обстоятельствами. В работе по исследованию чужой темы для творчества нам надо итти главным образом по в_н_у_т_р_е_н_н_е_й линии, тем более что внешняя линия фактов и событий уже предопределена самим поэтом. Для того чтоб понять и оценить то, что скрыто в произведении, нужно воображение.

Давайте сделаем опыт.

Вьюнцов, расскажите нам содержание "Отелло".

-- Черный мавр украл белую девушку. Отец -- в суд, а тут подоспела война. Надо посылать черного, а отец -- нипочем. Рассудите, говорит, нас сперва. Рассудили и послали в ту же ночь черного на войну. Поеду с ним, да и только, говорит дочь.

Ну... вот. Поехали, победили и живут себе во дворце...

-- Как вам кажется, -- обратился к нам Аркадий Николаевич, -- хорошо он понял и оценил новую увлекательную тему творчества, данную Шекспиром?

Все рассмеялись вместо ответа.

-- Может быть, вы, Шустов, поможете нам?

-- Отелло похитил дочь сенатора Брабанцио как раз в ту ночь, когда турки начали нападение на одну из венецианских колоний, -- рассказывал Шустов.

Единственным лицом, которое могло бы выполнить с успехом военную экспедицию, был Отелло. Но, прежде чем поручить ему защиту владений, надо было разрешить конфликт его со стариком Брабанцио, который требовал защиты от поругания, нанесенного его роду человеком из черного племени, презираемым кичливым венецианцем.

Похитителя-мавра вызвали в Сенат, где происходило экстренное заседание.

-- Мне уже скучно!-- заявил Аркадий Николаевич. -- Так пишут либретто в театральных программах. Попробуйте вы, Говорков, рассказать содержание "Отелло".

-- Кипр, Кандия и Мавритания, порабощенные провинции, поставлены под тяжелую, знаете ли, пяту Венеции, -- рассказывал наш присяжный представляльщик. -- Кичливые дожи, сенаторы и аристократы не считают покоренные народы за людей и не допускают кровосмешения и родства с ними. Но, извините, пожалуйста, жизнь не хочет знать этого и заставляет людей итти на тяжелые компромиссы.

Неожиданная война с Турцией...

-- Простите, но мне уже скучно. Так пишут учебники по истории. В них мало увлекательного, а ведь искусство и творчество зиждутся на том, что возбуждает наше воображение, страсти.

В том, что вы рассказываете, не чувствуется увлечения материалом, данным Шекспиром.

[Рассказать] самую сущность произведения -- нелегкая вещь.

Я молчал, так как у меня не было никакого плана.

Подождав немного, Торцов принялся сам рассказывать, или, вернее говоря, фантазировать на шекспировскую тему.

Он говорил: -- Я вижу красавицу венецианку, выросшую в роскоши и баловстве, своевольную, мечтательную, фантазерку, какими бывают молодые девушки, воспитанные без матери на сказках и новеллах. Этот едва распустившийся цветок -- Дездемона -- скучает взаперти среди забот по хозяйству и угождений прихотям гордого и важного отца. К ней никого не допускают, а юное сердце просит любви. У нее есть претенденты из числа молодых кичливых кутил и прожигателей жизни -- венецианцев. Но они не могут увлечь юную фантазерку. Ей надо небывалого, того, о чем пишут в прекрасных новеллах. Она ждет сказочного принца или владетельного князя, короля. Он приедет из далекой прекрасной страны. Он должен быть героем, красавцем, смельчаком, непобедимым. Она отдастся ему и уедет на прекрасном корабле в какое-то сказочное царство.

Продолжайте дальше, -- обратился ко мне Торцов. Но я заслушался его, не был готов и потому молчал.

-- Не могу, нет заряда, -- сказал я после паузы ожидания.

-- Заведите себя, -- подзуживал Торцов.

-- Нет ключа, -- признавался я.

-- Сейчас я дам вам его, -- сказал Аркадий Николаевич. -- Видите ли вы вашим внутренним взором место действия, то есть где происходит то, о чем вы рассказываете?

-- Да, -- оживился я. -- Мне почему-то представляется, что действие происходит в Венеции, точь-в-точь похожей на наш теперешний Севастополь; почему-то там очутился губернаторский дом из Нижнего Новгорода, в котором якобы живет Брабанцио на берегу Южной бухты, по которой, как и сейчас, весело снуют пароходики. Это, однако, не мешает и старинным гондолам шмыгать по разным направлениям, поплескивая веслами.

-- Пусть будет так, -- сказал Торцов. -- Кто объяснит капризы артистического воображения! Оно не хочет знать ни истории, ни географии и не боится анахронизма.

-- Еще курьезнее то, -- продолжал я фантазировать, -- что в моей Венеции, похожей на Севастополь, на берегу бухты оказался обрыв, точь-в-точь такой, как в Нижнем, с живописными берегами Волги, с укромными поэтическими уголками, где я когда-то любил и страдал.

После рассказа о том, что я увидел внутренним взором, у меня тотчас же явился позыв раскритиковать нелепое творчество моего воображения, но Аркадий Николаевич накинулся на меня и, замахав руками, сказал:

-- Избави бог! Не в нашей власти заказывать себе по собственному желанию те или иные воспоминания. Пусть они сами собой оживают, в нашей душе и являются могущественным возбудителем артистического творчества. Лишь бы вымысел не противоречил внутренней сути и тексту основной фабулы, созданной поэтом.

Чтобы наладить далее мои мечтания, Аркадий Николаевич дал мне новый ключ.

-- Когда происходило то, что вы видите внутренним взором? -- поставил он передо мною новый вопрос.

Когда мой завод снова истощился, Аркадий Николаевич дал мне новый ключ на дальнейшую работу.

-- Как происходило то, что вам видится? -- спросил он меня и тут же пояснил вопрос. -- То есть я хочу знать линию внутреннего действия, постепенный ход и развитие ее.

Пока мы знаем только, что избалованная Дездемона живет в нижегородском дворце на берегу Волги, в Венеции и не хочет выходить замуж

за кутил венецианцев. Расскажите же, о чем она мечтает, как живет и что было дальше.

Новый заряд пропал даром и не подтолкнул меня на мечтания. Поэтому Аркадий Николаевич продолжал фантазировать за меня, придумывая интересные и увлекательные слухи, создаваемые молвой и популярностью мавра, которые предшествовали его приезду.

Ему хотелось, чтобы военные подвиги мавра и все те бедствия, о которых ему придется рассказывать Дездемоне, были сказочно, романтически красивы и эффектны, чтобы они действовали возбуждающе на молодую пылкую головку девушки, которая ждала героя в своих грезах.

После новой остановки Аркадий Николаевич опять пробовал подтолкнуть меня. Он посоветовал рассказывать в последовательном порядке, как было дело: как познакомились, как влюбились, женились будущие супруги.

Я молчал, так как мне было гораздо более интересно и поучительно знать, как мечтает сам Аркадий Николаевич.

Он продолжал:

-- Отелло приехал в венецианский Севастополь на большом корабле. Легенды о подвигах генерала согнали на пристань огромную толпу.

Вид и чернота Отелло возбуждали любопытство. Когда он ехал или шел по улицам, мальчишки толпами бегали за ним, прохожие перешептывались и показывали на него пальцами.

Первая встреча будущих влюбленных произошла на улице и произвела на молодую девушку большое впечатление. Отелло пленил ее не только своим молодцеватым видом, но главным образом детской наивностью дикаря, скромностью и добротой, которая светилась в его глазах. Эта скромность и конфузливость вместе с военной храбростью и неустрашимостью создавали необычное и красивое сочетание.

В другой раз Дездемона видела, как Отелло во главе войска возвращался с учения. Его свободная посадка, точно приросшая к лошади и неотделимая от нее, произвела на девушку еще большее впечатление. Тогда она впервые видела и Кассио, который ехал за своим генералом.

Мечты не давали Дездемоне спать по ночам. Однажды Брабанцио объявил дочери, как хозяйке, о том, что он пригласил к обеду знаменитого мавра. Молодая девушка при этом известии едва не упала в обморок.

Легко представить себе, с какой тщательностью Дездемона приоделась и приготовила обед; как она ожидала встречи со своим героем.

Ее взгляды не могли не дойти до сердца Отелло. Они его смутили и еще больше усилили застенчивость, которая так шла к герою, имя которого тесно связано с непобедимостью.

Мавр, не избалованный женской лаской, сначала не мог объяснить себе исключительной любезности хозяйки. Он привык к тому, что его принимают и терпят в домах высокопоставленных венецианцев как официальное лицо. Но среди почестей он всегда чувствовал свое положение раба. Никогда еще пара чудных глаз красавицы не ласкала его черного и, как он думал о себе, уродливого лица, но вдруг сегодня...!!

Он тоже не спал много ночей и с нетерпением ждал нового приглашения Брабанцио. Оно не замедлило придти. Вероятно, по настояниям влюбленной девушки его позвали вновь, чтоб услышать рассказы о подвигах и о тяжелой походной жизни героя. Отелло приходил не один раз, так как его curriculum vitae {-- жизнеописание *(лат.)*.} не передашь в один вечер. После обеда за вином на террасе с видом на севастопольскую бухту с нижегородского обрыва мавр скромно, но правдиво рассказывал о своих подвигах так, как повествует об этом сам Шекспир в монологе в Сенате и как разукрасил Аркадий Николаевич своим вымыслом подвиги сказочного героя. Я искренне верю тому, что такой рассказ не может не вскружить пылкую головку романтически настроенной девушки.

-- Дездемона была не Из тех, которые устраивают свою жизнь, как все, по мещанскому образцу, [-- продолжал Аркадий Николаевич. --] Ей нужно было необыкновенное, сказочное. Лучшего героя, чем Отелло, не придумаешь для ее восторженной природы.

Мавр начал себя чувствовать у Брабанцио более уютно. Ему впервые пришлось видеть близко домашний очаг. Присутствие юной красавицы, от которой трудно оторвать глаза, усугубляло прелесть и т. д. и т. д., -- прервал свой рассказ Аркадий Николаевич.

-- Не находите ли вы, -- спросил он нас, -- что такой пересказ пьесы интереснее, чем сухое изложение фактов. Если вы заставите меня снова повторить изложение содержания трагедии и я пойду не по ее внешней форме, а по линии внутренней сути, то нафантазирую еще что-нибудь. И чем чаще вы будете заставлять меня рассказывать вам, тем больше наберется материала для вымыслов, дополняющих, автора, для м_а_г_и_ч_е_с_к_о_г_о "е_с_л_и б" и д_л_я п_р_е_д_л_а_г_а_е_м_ы_х о_б_с_т_о_я_т_е_л_ь_с_т_в, которыми вы будете оправдывать данный поэтом материал.

Вот вы и последуйте моему примеру и рассказывайте почаще содержание пьес или этюдов, которые предназначены для исполнения, подходя к ним каждый раз с нового конца, то от себя самого, то есть со своей точки зрения, то от имени того или другого действующего лица, то есть ставя себя на его точку зрения[54].

-- Все это верно, но... при одном непременном условии -- наличии блестящего природного или уже развитого воображения, -- печалился я. --

Нам нужно думать и понять пружины, способы, ведущие к развитию воображения, находящегося еще в зачаточном состоянии.

-- Для этого надо усвоить приемы подталкивания еще не разогревшегося воображения, -- сказал Торцов.

-- Вот, вот, это-то и нужно нам! Вот его-то нам и недостает, -- вцепился я в его слова.

## [ОЦЕНКА И ОПРАВДАНИЕ ФАКТОВ][55]

-- Мы начнем анализ по пластам, идя от верхнего -- вглубь: от наиболее доступных для нашего сознания слоев пьесы к менее доступным.

Самый верхний слой -- ф_а_б_у_л_а, ф_а_к_т_ы и с_о_б_ы_т_и_я п_ь_е_с_ы. Их мы уже коснулись в предшествовавших работах, но тогда мы ограничились лишь их перечислением для их сценической передачи. Теперь продолжим работу по изучению фактов и фабулы. "Изучить" -- означает на нашем языке не только констатировать наличность, рассмотреть, понять, но и о_ц_е_н_и_т_ь по достоинству и значению каждое событие.

Новый вид анализа, или познавания, пьесы заключается в так называемом п_р_о_ц_е_с_с_е о_ц_е_н_к_и ф_а_к_т_о_в.

Существуют пьесы (плохие комедии, мелодрамы, водевили, ревю, фарсы), в которых сама внешняя фабула является главным активом спектакля.

В таких произведениях самый факт убийства, смерти, свадьбы или процесс высыпания муки, проливания воды на голову действующего лица, пропажа панталон, ошибочный приход в чужую квартиру, где мирного гостя принимают за бандита, и проч. являются основными ведущими моментами. Такие факты было бы излишне оценивать. Они сразу понимаются и принимаются всеми.

Но в других произведениях нередко сама фабула и ее факты не представляют значения. Они не могут создать ведущей линии спектакля, за которой с замиранием следит зритель. В таких пьесах не сами факты, а отношение к ним действующих лиц становится главным центром, сущностью, за которой с биением сердца следит зритель. В таких пьесах факты нужны, поскольку они дают повод и место для наполнения их внутренним содержанием. Таковы, например, пьесы Чехова.

Лучше всего, когда форма и содержание находятся в прямом соответствии. В таких произведениях жизнь человеческого духа роли неотделима от факта и фабулы.

В большинстве пьес Шекспира, в том числе и в "Отелло", существует полное соответствие и взаимодействие внешней, фактической, и внутренней линии.

В таких произведениях процесс оценки фактов приобретает большое значение. По мере исследования внешних событий сталкиваешься с предлагаемыми обстоятельствами пьесы, породившими самые факты. Изучая их, понимаешь внутренние причины, имеющие к ним отношение. Так все глубже опускаешься в самую гущу жизни человеческого духа роли, подходишь к подтексту, попадаешь в линию подводного течения пьесы, которое уносит нас и помогает понять внутренние причины, вызывающие на поверхности волны действий, из которых часто создаются факты...

Сама техника процесса оценки фактов поначалу проста. Для этого следует мысленно упразднить оцениваемый факт, а после постараться понять, как это отразится на жизни человеческого духа роли.

Проверим этот процесс на ваших ролях, -- обратился Торцов к Вьюнцову и Говоркову. -- Первый факт, с которым вы встречаетесь в пьесе, -- п_р_и_е_з_д к д_в_о_р_ц_у Б_р_а_б_а_н_ц_и_о. Нужно ли объяснять, что если б не было этого факта, то и всей первой картины пьесы не существовало бы и вам пришлось бы в начале трагедии спокойно сидеть у себя в уборной, вместо того чтоб действовать и волноваться на сцене. Поэтому ясно, что факт вашего приезда к дому Брабанцио обязателен и вам необходимо ему поверить, а следовательно, и пережить.

Второй из помеченных вами фактов первой картины -- с_с_о_р_а с Р_о_д_р_и_г_о, у_б_е_ж_д_е_н_и_е Я_г_о в с_в_о_е_й н_е_в_и_н_н_о_с_т_и_, в н_е_о_б_х_о_д_и_м_о_с_т_и т_р_е_в_о_г_и и п_о_г_о_н_и з_а м_а_в_р_о_м. Отнимите от пьесы эти факты. Что из этого получится? Действующие лица въехали бы на сцену на гондоле и сразу принялись бы за тревогу. При таком ходе событий мы, зрители, не узнали бы экспозиции пьесы, то есть о взаимоотношениях Родриго и Дездемоны, Отелло и Яго, о злобе Яго против Отелло и обо всей полковой служебной интриге, породившей самую трагедию.

Это отразилось бы и на игре актеров в сцене тревоги. Одно дело приехать, кричать, шуметь, чтоб разбудить спящих, а другое дело проделать все это, чтоб спасать уходящее счастье, как у Родриго, теряющего убежавшую невесту. Одно дело крик и шум ради удовольствия, а другое дело чувство мести, как у Яго, мстящего ненавистному ему Отелло. Всякое действие не ради внешней причины, а по внутреннему побуждению всегда бывает несравненно сильнее, глубже обосновано и потому более волнительно для самого исполнителя[56].

Процесс оценки фактов при своем дальнейшем развитии неотделим от другого, еще более важного процесса анализа или познавания, а именно:

от о_п_р_а_в_д_а_н_и_я ф_а_к_т_о_в. Он необходим потому, что неоправданный факт точно висит в воздухе. Он не имеет почвы в самой жизни человеческого духа пьесы и роли. Такой непережитый факт, не включенный в линию внутренней жизни роли и не откликнувшийся в ней, не нужен роли и только мешает ее правильному внутреннему развитию. Такой неоправданный факт -- провал, прорыв в линии роли. Это дикое мясо на живом организме, это глубокая яма на гладкой дороге, мешающая свободному движению и инерции внутреннего чувства. Надо либо засыпать яму, либо перекинуть через нее мост. Для этого необходим п_р_о_ц_е_с_с о_п_р_а_в_д_а_н_и_я ф_а_к_т_о_в. Раз что факт оправдан, то этим самым он включается во внутреннюю линию, в подтекст роли и не мешает, а, напротив, помогает свободно развиваться внутренней жизни роли. Оправданные факты способствуют логичности и последовательности переживания, а вы знаете, какое значение имеют в нашем деле эти факторы...[57].

Теперь вы знаете факты первой картины пьесы. Мало того, вы их выполняли довольно верно на сцене. Но полная их правда пока еще не достигнута вами, и она не будет достигнута до тех пор, пока вы не о_п_р_а_в_д_а_е_т_е их новыми, своими собственными предлагаемыми обстоятельствами, которые заставят вас по-человечески, а не по-актерски взглянуть на происшествия в пьесе, то есть в качестве инициатора и автора действия, а не подражателя и копииста их. Поэтому давайте просматривать, правильно ли вы оценили с вашей личной человеческой точки зрения все, что происходит в первой картине, если б вы очутились в положении Родриго [и Яго]. Пока вопрос идет о самых внешних действиях, я верю вам. Они совершенно так же, как и вы, подъехали к пристани и причалили к ней. Вы, как и они, причаливаете не просто так себе, чтобы причаливать, а вы это делаете с определенной целью -- п_о_д_н_я_т_ь т_р_е_в_о_г_у. В свою очередь вы поднимаете эту тревогу с новой и тоже определенной целью -- догнать и арестовать мавра, чтоб спасти Дездемону.

Но вот чего вы не знаете, то есть не чувствуете: почему эти действия так сильно необходимы вам обоим.

-- Знаю! Во, здорово знаю!-- точно взвыл Вьюнцов.

-- Почему же, говорите,-- предложил Торцов.

-- Потому что я влюблен в Дездемону.

-- Значит, вы знакомы с ней! Вот хорошо! Так расскажите, какая же она?

-- Малолетушка-то? Вот она!-- проговорился Вьюнцов. Наша бедная Дездемона замахала руками и пулей вылетела из

партера, а оставшиеся, и в том числе Аркадий Николаевич, не выдержали и прыснули со смеху.

-- Да, действительно, факт оценен и оправдан по-жизненному, а не потеатральному! -- признал Торцов. -- Но если так, почему же вы не хотите поднимать тревогу для спасения вашей любви? Почему так трудно убедить вас в том, что это необходимо?

-- Он капризничает! -- путался Вьюнцов.

-- Но ведь и для каприза нужна какая-то причина, без нее нельзя верить ни вам, ни смотрящим. В театре ничто не должно происходить так себе, ни для чего, -- заметил Аркадий Николаевич.

-- Он поссорился с Яго! -- выжимал из себя ответ Вьюнцов.

-- Кто "он"?

-- Родриго, нет, то есть я.

-- Если это вы, то вам лучше всех известно, из-за чего произошла ссора[58]. Расскажите.

-- Из-за того, что он обманул, -- обещал женить и не женил.

-- Как и чем он вас обманывал?

Вьюнцов молчал и ничего не мог придумать.

-- Неужели же вы не понимаете, что Яго морочил вас, вытягивал из вас громадные деньги и в то же самое время устраивал побег с мавром.

-- Так это он устраивал побег? Во, сволочь!-- с искренним негодованием воскликнул Вьюнцов. -- Я ему морду набью! Почему же он не хочет, то есть я не хочу, подымать тревогу?! -- развел руками Вьюнцов и опять замолчал, не находя оправдания.

-- Вот видите, такой важный факт для вашей роли никак не оценен! Это большой пробел. Его нельзя оправдывать банальными отговорками. Здесь необходимо не простое, а магическое действие, которое бы вас по-настоящему взбесило и подтолкнуло на интересные действия. Сухая же, формальная отговорка вредна для роли.

Вьюнцов молчал.

-- Как же вы не помните, что Дездемона через Яго отдала вам руку и сердце, а он в свою очередь заставил вас купить ей дорогие свадебные подарки, готовить помещение; при этом он сам хлопотал и покупал вещи для его отделки, -- теперь оно отделано для молодых с сумасшедшей роскошью. Сколько нажил на этом ваш друг и посредник! День похищения назначен, церковь и священник для венчания уже готовятся к интимной, но роскошной свадьбе, деньги на это отсчитаны вашей щедрой рукой. Вы от волнения, ожидания и нетерпения не едите, потеряли сон и вдруг... Дездемона убежала с черным дикарем. Это сделал негодяй Яго.

Вы уверены, что они венчаются как раз в этой церкви, которая готовилась для вас, что большая часть заготовленного вами приданого пошла Отелло. Это глумление, грабеж! Теперь скажите, если б все происходило так, как бы вы поступили?

-- Избил бы мерзавца!-- решил Вьюнцов и даже слегка покраснел от возмущения.

-- Как бы Яго не сделал с вами чего-нибудь похуже. Он ведь солдат и очень сильный.

-- Что же с него возьмешь, с чорта! Замолчать и отвернуться! -- недоумевал Вьюнцов.

-- А если так, то зачем же вы уступили его просьбе и приехали к дворцу Брабанцио в своей собственной гондоле? Оцените этот поступок, -- подсовывал Аркадий Николаевич Вьюнцову новые факты пьесы для их оценки.

Но наш пылкий юноша не мог разрешить ребуса.

-- Еще один неоцененный факт, который вам необходимо расследовать до самого конца. Иначе вам не удастся понять взаимоотношений двух важных действующих лиц пьесы.

А вы, Говорков, что скажете по поводу приезда к дворцу Брабанцио? Как вы добились этого? -- приставал Торцов.

-- Взял его, понимаете ли, за шиворот, швырнул в гондолу н привез куда нужно, -- решил Говорков.

-- Вы полагаете, что такое грубое насилие может разжечь ваше творческое увлечение? Если да, пусть будет так, но я сомневаюсь в успехе. А ведь а_н_а_л_и_з, о_ц_е_н_к_а ф_а_к_т_о_в и их о_п_р_а_в_д_а_н_и_е необходимы нам для создания в_е_р_ы и артистического у_в_л_е_ч_е_н_и_я. Если бы я играл вашу роль, то я не мог бы добиться всего этого грубыми и примитивными средствами, которые вы мне предлагаете. Мне было бы скучно и неприятно действовать так по-фельдфебельски и мне бы захотелось добиться своего какими-то более хитрыми путями, достойными сатанинского ума Яго.

-- Что же бы вы сделали? -- приставали ученики, чтоб подбить Торцова на новые мечтания.

-- Я бы сразу превратился в самого невинного, скромного ягненка, оклеветанного гнуснейшей сплетней. Сел бы, опустив глаза вниз, и сидел бы неподвижно до тех пор, пока Родриго, то есть вы, [Вьюнцов,] не излили до конца всю вашу брань, желчь и ненависть. Чем больше гадости, несправедливости вы скажете, тем выгоднее для меня. Поэтому не надо вас прерывать. Вот после того как вы выльете всю вашу желчь и запал, после того как облегчите душу и израсходуете всю вашу энергию, вот после этого можно будет начать действовать. Мои действия были бы молчаливые. Я не стал бы ни спорить, ни давать вам реплик для возражений, для новых обвинений и возбуждений. Надо выбить из-под ваших ног почву и посадить между двух стульев. Когда вы потеряете опору, тогда вы мой и я сделаю с вами, что захочу. Для этого я поступил бы так. Протянул бы в неподвижности и молчании долгую, ужасно томи-

тельную и неловкую паузу. После нее ушел бы к окну, встал бы спиной к вам и преподнес бы вам еще вторую, еще более нудную паузу. Едва ли вы хотели бы и добивались такой неловкости и недоразумения в ответ на ваши филиппики.

Вы ждали, вероятно, что Яго, подобно вам, будет распинаться и еще сильнее, чем вы, бить себя в грудь от отчаяния. И вдруг... вместо всего этого запала -- молчание, неподвижность, загадочное, грустно-таинственное лицо и взгляд, неловкость, недоразумение. Все это даст вам впечатление осечки и создаст разочарование, конфуз, растерянность. Они очень хорошо охлаждают пыл и ставят на место. После этого я бы подошел к столу, около которого вы сидите, и принялся бы выкладывать все деньги и драгоценности, которые были в этот момент при мне. Все они когда-то, в лучшие дружеские минуты, были подарены вами, а теперь, по окончании дружбы, они возвращаются. Это первый момент для создания перелома в вашем душевном состоянии. После этого я, стоя перед вами (так как уже не считал себя больше ни гостем, ни другом вашего дома), тепло и искренне благодарил бы за прошлое, незаметно пропуская перед вами напоминания о лучших моментах нашей минувшей дружбы. Потом я трогательно простился бы, не дотрагиваясь до вашей руки (которой я стал недостоин), и, уходя, как будто незаметно, но вместе с тем ясно бросил бы фразу: "Будущее выяснит, кем я был для вас. Прощайте навсегда!"

Теперь признайтесь мне, выпустили б вы меня, если были на месте Родриго, потеряв сразу и Дездемону, и лучшего друга, и всякую надежду на будущее? Не почувствовали бы вы себя одиноким, всеми оставленным, беспомощным? Не испугала ли бы вас открывшаяся перед вами перспектива?..

* * *

-- О_ц_е_н_к_а ф_а_к_т_о_в -- большая и сложная работа. Она выполняется не только умом, а главным образом с помощью чувства и творческой воли. И эта работа протекает в плоскости, нашего воображения.

Вот в чем заключается работа по чувственной оценке фактов"

Для того чтоб оценить факты собственным чувством, на основании личного, живого к ним отношения, артист внутренне задает себе такой вопрос и разрешает такую задачу: "какие обстоятельства внутренней жизни моего человеческого духа, -- спрашивает он себя, -- какие мои личные, живые, человеческие помыслы, желания, стремления, свойства, природные качества и недостатки могли бы заставить меня, человека-

артиста, относиться к людям и событиям пьесы так, как относилось изображаемое мною действующее лицо?" ...

[Например, вам дан Шекспиром в трагедии "Отелло" целый ряд фактов и событий. Их надо оценить. Кичливость, самомнение, властолюбие венецианцев всем известны. Поставленные под их пяту завоеванные колонии Мавритания, Кипр, Кандия порабощены. Подвластные венецианцам племена, населяющие эти страны, не считаются даже людьми. И вдруг один из них дерзнул похитить лучшее украшение Венеции -- красавицу Дездемону, дочь одного из самых родовитых и влиятельных лиц среди венецианской аристократии]. Оцените этот скандал, преступление, позор, оскорбление семьи, целого рода кичливого властелина!

А вот и другой факт.

Неожиданно, как снег на голову, пришло известие, что большой турецкий флот плывет на остров Кипр, бывшее их владение, которое турки постоянно мечтали вернуть себе назад.

Для более глубокой оценки этого факта допустим сравнение. Вспомните тот страшный день, когда мы, проснувшись, узнали о том, что война с Японией уже началась. Мало того: что большая часть нашего флота уже потоплена[60].

Такая же и еще большая тревога охватила в роковую ночь Венецию и всех ее обитателей.

Война началась. Спешно снаряжают экспедицию ночью, в страшную бурю и грозу. Кого послать, кого назначить главнокомандующим?

Кого же, как не прославленного, непобедимого мавра! Его зовут в Сенат.

Подумайте, оцените этот факт, и вы почувствуете, с каким нетерпением ожидают прибытия в Сенат героя и избавителя.

Но события громоздятся на новые события в эту роковую ночь.

Явился новый факт, обострivший критическое положение: оскорбленный Брабанцио требует суда, защиты и очищения от позора не только своего рода, но и престижа всего правящего класса.

Вдумайтесь в положение правительства и попробуйте сами развязать узел всех событий. Оцените страдания отца, потерявшего одновременно и дочь и доброе имя своего незапятнанного рода.

Оцените и положение всех сенаторов, которые принуждены в силу событий сбавить спесь и итти на компромисс.

Оцените все случившееся и с точки зрения главных героев -- Отелло, Дездемоны, Яго, Кассио. Идя от факта к факту, от события к событию, от одного к другому действию, вы просмотрите всю пьесу и только тогда сможете сказать, что узнали ее фабулу и сможете ее рассказать][61].

...После того как познавательный анализ будет произведен по линии пьесы, то есть авторского творчества, мы должны будем повторить та-

кую же работу с "обстоятельствами", предложенными режиссером, художником и другими творцами спектакля[62]. Их отношение и подход к изображаемой на сцене жизни не могут не быть для нас интересными.

Но самые важные для нас "обстоятельства" те, которыми мы сами дополняем свою роль ради оживления собственного самочувствия на сцене в роли[63]. При этом необходимо будет считаться с "обстоятельствами" наших партнеров по пьесе, от которых в большой мере зависим мы сами.

Легче всего начать работу опять-таки с внешних фактов или "обстоятельств", с которыми мы по известным вам причинам не расстаемся и в этой работе, направленной к добыванию духовного материала[64].

## [ПЛОСКОСТЬ БЫТА]

-- Теперь обратимся от теории к практике и пройдем вдоль пьесы, по ее пластам, начиная с верхних к нижним. Начнем с ролей первой картины. Самый верхний слой ее -- ф_а_к_т_ы и ф_а_б_у_л_у -- мы достаточно исследовали. Опустимся ниже. Там мы попадем в плоскость б_ы_т_а. Что вы о нем думаете?

Ученики молчали, так как никто и не задумывался над этим вопросом. Потребовалось вмешательство Аркадия Николаевича. При помощи подталкиваний, подсказываний, намеков он кое-что выжал из нас, но главное, конечно, придумал сам.

-- Кто они, Родриго и Яго? Каково их социальное положение? -- спрашивал он.

-- Яго -- офицер, а Родриго -- аристократ, -- отвечали ученики.

-- Я думаю, что вы им льстите, -- возражал Аркадий Николаевич. -- Яго слишком груб для офицера, а Родриго слишком вульгарен для аристократа. Не лучше ли их понизить в чинах и первого произвести в фельдфебеля, который из простых солдат за боевые заслуги пробивается в офицеры, а второго -- Родриго -- разжаловать просто в богатые купцы?

Говорков, который "принципиально" играет на сцене только "благородных", горячо протестовал. Он находил психологию своего героя "утонченно-интеллигентской" (?!) для простолюдина и потому отказывался видеть в нем только солдата. Мы спорили, приводили примеры из своих наблюдений в жизни, указывали на Фигаро, на мольеровского Скапена, Сганареля и на слуг итальянской комедии с тонкой психологией ловкачей, хитрецов и пройдох, с которыми не потягается "интеллигент". Что касается Яго, то у него от природы сатанинское начало, а са-

тана в своей области очень тонок вне зависимости от сословного происхождения и воспитания.

Нам удалось договориться с Говорковым только до того, что Яго грубый, но "благородный" офицер. При этом я представил себе тот штамп "благородства", который имеет в виду наш представляльщик.

Чтобы спихнуть упрямца с неправильной зарубки, на которую он попал, Торцов рисовал бытовую сторону полковой жизни, в которой солдат всеми правдами и неправдами хочет быть офицером, офицер -- адъютантом, адъютант -- еще более высоким чином, вплоть до генерала. Рисуемая им картина пахла жизнью. Он хотел правдой спустить Говоркова с ходуль и приблизить к живой жизни. Торцов говорил:[65]

"Яго по происхождению простой солдат. На вид грубоватый, добродушный, преданный и честный. Он по-настоящему храбрый рубака. Во всех сражениях он был рядом с Отелло. Не раз спасал ему жизнь. Он был умен, хитер; отлично понимал боевую тактику Отелло, которую тот создавал благодаря своему военному таланту и интуиции. Отелло постоянно с ним советовался до и во время сражения, и Яго не раз давал ему умные и полезные советы. В нем было два человека: один -- тот, каким он казался, другой -- тот, каким он был на самом деле. Один -- милый, простоватый, добродушный, другой -- злой и отвратительный. Принимаемая им личина до такой степени обманывает, что все (до известной степени даже его жена) убеждены, что Яго самый преданный, самый незлобивый человек. И если б у Дездемоны родился черненький сынишка, то его вместо няни пестовал бы этот большой, грубый, но необыкновенно добродушный Яго. А когда мальчишка вырастет, то, наверно, вместо дядьки поставят ему этого злодея с личиной добряка.

Отелло хотя и видел в боях Яго и знает его смелость и жестокость, однако такого же, как и все, мнения о нем. Он знает, что люди в боях звереют, он сам такой. Однако это не мешает ему быть в жизни мягким, нежным, почти застенчивым. Кроме того, Отелло высоко ценил ум и хитрость Яго, которые не раз подсказывали ему хороший совет на войне. В походной жизни Яго был не только его советчиком, но и другом. С ним Отелло делился своими горестями, сомнениями, надеждами. Яго спал всегда в его палатке. Великий полководец в бессонные ночи беседовал с ним по душам. Яго был его лакеем, горничной, когда нужно -- врачом. Он лучше всех умел перевязать рану, а когда нужно -- взбодрить, развлечь, спеть неприличную, но смешную песню или рассказать такой же анекдот. Ему это прощалось благодаря его добродушию.

Сколько раз песни Яго и его циничные рассказы оказывали важную услугу. Например, войско устало, солдаты ропщут, но придет Яго, споет песню, которая захватит и поразит даже солдат своей циничностью, и настроение изменится. В другой нужный момент, когда надо было дать

какое-то удовлетворение озлобленным солдатам, Яго не постесняется придумать пленному дикарю такую зверскую и циничную пытку или казнь, которая успокоит и временно даст удовлетворение возбужденным солдатам. Конечно, это делается потихоньку от Отелло, так как благородный мавр не терпит зверств. Если нужно, он сразу, одним махом, без мучений рубит головы.

Яго честен. Казенных денег и имущества он не украдет. Он слишком умен, чтобы рисковать. Но если можно нагреть дурака (а их кроме Родриго так много на свете), он не пропустит случая. С них он берет всем: деньгами, подарками, угощениями, женщинами, лошадьми, щенками и проч. Этот его побочный заработок дает ему средства для кутежей и веселой жизни. Эмилия об этом не знает, хотя, может быть, и догадывается. Близость Яго к Отелло, то, что он произведен из простых солдат в поручики, то, что Яго спит в одной палатке с Отелло, то, что он его правая рука и проч., конечно, вызывает зависть среди офицеров и любовь среди солдат. Но все боятся и уважают Яго, так как он настоящий, идеальный солдат и боевой человек, не раз выводивший полк из затруднений и катастроф. Боевая жизнь пристала ему.

Но в Венеции среди блеска, чопорности, высокомерия на официальных приемах, среди высокопоставленных лиц, с которыми приходится иметь дело Отелло, Яго -- не на месте. Кроме того, сам генерал слаб по части наук... Ему нужно иметь подле себя человека, который мог бы заполнить пробелы его образования,-- адъютанта, которого можно было бы без боязни послать с поручениями к самому дожу, к сенаторам. Нужно, чтобы кто-нибудь умел написать письмо или объяснить ему в военной науке то, чего он не знает. Разве на такую должность можно назначить боевого Яго? Конечно, ученый Кассио несравненно более подходящ. Он флорентинец, а они в то время, наподобие парижан теперь, являлись образцом светскости и изящества. Разве при общении с Брабанцио, при подготовке тайных свиданий с Дездемоной пригоден Яго? Тогда как лучше Кассио не найти. Что ж удивительного в том, что именно его Отелло назначил лейтенантом или, так сказать, адъютантом при своей особе! Мало того, кандидатура Яго даже ни разу не приходила в голову мавру. Зачем Яго нужна эта роль? Он и без того близок, он свой, домашний, друг. Пусть и остается в этой роли. Зачем нужно ставить его в глупое положение необразованного, неотесанного, грубого адъютанта, над которым будут все смеяться! Так, вероятно, рассуждал Отелло.

Но Яго был другого мнения. Он полагал, что за все его заслуги, за храбрость, за неоднократное спасение жизни своему генералу, за дружбу, за преданность он, и никто другой, может быть адъютантом генерала. Добро бы его променяли на какого-нибудь выдающегося человека

или офицера из состава его боевых товарищей, но взять первого попавшегося смазливенького офицерика, не знающего еще, что такое битва, война! Приблизить к себе почти мальчишку за то, что он читает книжки, умеет красиво болтать с барышнями и расшаркиваться перед сильными мира,-- этой логики генерала не мог понять Яго. Поэтому назначение Кассио явилось для него таким ударом, оскорблением, унижением, оплеванием, неблагодарностью, которых он простить не мог. Обиднее же всего то, что об этом назначении его даже не было речи, никому это не пришло даже в голову. Но что совершенно убило Яго, -- это то, что самые интимные, сердечные дела, то есть любовь к Дездемоне и ее похищение, были скрыты от него и доверены мальчишке Кассио.

Ничего нет удивительного в том, что за последнее время, после того как Кассио был назначен адъютантом, Яго стал с горя попивать и покучивать. Может быть, во время этих попоек он и встретился и подружился с Родриго. Самой любимой темой во время душевных разговоров со своим новым другом были, с одной стороны, мечтания Родриго об увозе Дездемоны, который устроит ему Яго, а с другой стороны -- жалобы последнего на несправедливость к нему генерала. Чтоб облегчить злобу и дать ей пищу, придумывалось и вспоминалось все -- и прежние заслуги Яго, н прежняя неблагодарность Отелло, которой раньше не придавалось значения, но [которая] теперь представлялась преступной. Вспомнились и полковые сплетни об Эмилии.

Дело в том, что у Яго, пока он был близок к Отелло, имелось немало завистников. Чтобы облегчить душу, они перебирали и придумывали всевозможные причины, объясняющие близость Яго к генералу. Был пущен слух и о том, что между Отелло и Эмилией что-то происходило или происходит и теперь. Конечно, постарались пустить эту сплетню так, чтоб она дошла до Яго. Но он тогда не обратил на это должного внимания: во-первых, потому, что он не слишком уж заботится об Эмилии и сам изменяет ей, во-вторых, потому, что никакого особого чувства к Эмилии он не испытывает. Ему понравилась ее полнота, она хорошая хозяйка, умеет петь и играть на лютне, она веселая, может быть, с некоторым состоянием, из хорошей купеческой семьи и по тому времени хорошо воспитана. Если б у нее в то время и было что-нибудь с генералом (а он тогда знал, что ничего не было), то он бы не очень об этом сокрушался.

Но теперь, после жесточайшей обиды, он вспомнил сплетню об Эмилии. Ему хотелось, ему нужно, чтобы была связь между генералом и женой. Это дает ему право еще больше ненавидеть и еще сильнее мстить. Теперь Яго хочет верить этой сплетне, хотя знает, что в действительности это ложь. Эмилия хорошо относится к Отелло. Он славный, добрый, одинокий, бесхозяйственный, у него в квартире нет жен-

ской руки, и поэтому хозяйственная женщина заходит и наводит порядок в доме холостого генерала. Яго это знает. Он встречал ее не раз у Отелло и не придавал этому значения, но теперь и это поставлено Отелло в вину. Словом, Яго так себя загипнотизировал, что поверил тому, чего не было. Это давало повод злодею еще больше злиться, уличать, обвинять невинного Отелло и разжигать против него внутреннюю злобу и желчь.

Вот при каких условиях Яго узнал о невероятном, неожиданном, непонятном для него совершившемся факте похищения Дездемоны. Он не верил глазам, когда, придя в квартиру генерала, увидел там писаную красавицу, чуть не обнимающуюся с черным уродом и дьяволом, каким ему теперь стал казаться мавр. Удар был так велик, что на некоторое время его сознание было атрофировано. Когда же ему объяснили, как любовники под режиссерством Кассио ловко обманывали и морочили даже его, близкого человека, и когда он услыхал веселые голоса, смеявшиеся над ним, он убежал, чтоб не показать злобы, которая со всей яростью закипала в нем.

Похищение Дездемоны не только оскорбило его, но и поставило в крайне глупое положение перед Родриго. Ведь, обирая его, злодей все время клялся, что посватает ему красавицу и украдет из дома, если отец не даст согласия. И вдруг теперь такой афронт. Даже простачок Родриго понял, что Яго его морочил. Он даже усомнился в том, что поручик близок к генералу; он перестал верить в его дружбу. Словом, их отношения сразу испортились. Родриго разозлился -- тупо, упрямо, по-ребячьи и по-дурацки. Он даже на время забыл, что когда-то Яго избавил его от кулаков пьяных кутил, которые его избивали.

Похищение и свадьба Отелло были красивы, поэтому и удались в совершенстве. Все вышло очень просто и ловко. Задолго до этого дня Кассио завел интрижку с одной из горничных в доме Брабанцио. Он уже не раз выманивал ее на свидание, увозил на гондоле с заднего крыльца, потом привозил обратно. За эти любовные похождения Кассио платил хорошие деньги слугам Брабанцио. Сегодня вечером было назначено очередное свидание, но вместо горничной вышла Дездемона и навсегда исчезла. Они и раньше проделывали тот же маневр, когда нужно было выманивать Дездемону на свидание с Отелло.

Не следует забывать, что Дездемона совсем не та, какой ее обыкновенно играют на сцене. Там из нее делают какую-то робкую и запуганную Офелию. Но Дездемона совсем не Офелия. Она решительная, смелая. Она не хочет обычного брака по домострою. Ей нужен сказочный царевич.

Впрочем, о ней будет говориться в свое время. Пока довольно сказанного, чтоб стало ясно, как она пошла на смелое и рискованное похищение.

Когда Яго узнал о случившемся, он решил не уступать. Он верил, что не все еще потеряно и что если поднять скандал на весь город, то Отелло не сдобровать, и, кто знает, может быть, и сам брак их окажется расторгнутым по приказанию свыше.

Пожалуй, он был прав. Так. вероятно, и случилось бы, если б свадьба не совпала с войной. Отелло был слишком нужен государству, чтоб в такой критический момент подымать историю с расторжением брака... Важно было не терять времени. В минуты, когда надо действовать, в Яго проявляется сатанинская энергия. Он поспевает во все концы.

Успокоившись, Яго вернулся к молодым, принес им поздравления, смеялся с ними, ругал себя дураком; заставил даже Дездемону поверить, что он от ревности к обожаемому генералу так глупо повел себя в первую минуту известия о похищении и свадьбе. После этого Яго бросился к Родриго...".

Вьюнцов [-- Родриго] оказался сговорчивее Говоркова. Он сразу и даже не без удовольствия разжаловал своего героя в простые купцы, тем более что не мог указать Торцову ни одной черты, свидетельствующей о его высоком происхождении. Как бы ни был глуп аристократ, но в нем скажутся хоть какие-нибудь следы того избалованного и утонченного общества, в котором он вращается. А в отношении Родриго, кроме попоек, драк и уличных скандалов, ничего не выудишь из пьесы. Вьюнцов не только пошел по намеченной Торцовым линии, но и сам удачно помогал ему в его фантазиях о бытовой стороне жизни простака. Эта жизнь сложилась в их мечтах приблизительно в такую бытовую картину:

"Кто такой Родриго? [-- говорит Торцов.] -- По-моему, он сын очень богатых родителей. Они помещики и свои деревенские продукты вывозят в Венецию. Там они обменивают их на бархат и другие предметы роскоши. Корабли везут эти товары за границу, в том числе и в Россию, где за них платят громадные деньги.

Но родители Родриго умерли. Куда же ему справиться с громадным делом! Он способен только на то, чтобы тратить богатства отца. Благодаря этим богатствам его отец и он сам были допущены в аристократическую среду. Сам Родриго, простоватый и вечно кутящий, то и дело снабжал молодых венецианцев, ведущих такую же легкомысленную жизнь, деньгами (конечно, без отдачи). Откуда же он их брал? Пока по хорошо заведенному порядку, благодаря прежним верным слугам и управляющим дело катится по инерции. Но, конечно, так долго продолжаться не может.

На грех, как-то, плывя утром после попойки по каналу, Родриго увидел, точно сон или видение, как молоденькая красавица Дездемона садилась у дома своего отца в гондолу, чтобы ехать в церковь вместе со своей няней или другой пожилой женщиной, ведущей хозяйство Брабанцио. Он замер, остановил гондолу и с измятым после кутежа лицом долго смотрел на красавицу. Это обратило на него внимание няни. Она тут же поспешила накинуть на лицо Дездемоны вуаль. Родриго долго плыл за гондолой красавицы и вошел за ней в храм. От переживаемого волнения хмель прошел. Осталась еще довольно большая неуверенность в походке. Родриго не молился, а смотрел все время на Дездемону. Няня всячески старалась загородить ее. Но самой девочке нравилось это приключение. Не потому, что Родриго был ей по вкусу, а просто потому, что скучно сидеть дома и в церкви, потому, что хочется пошалить. Подъехал среди службы и сам Брабанцио. Он нашел своих и сел с ними. Няня шепнула ему что-то, указывая на Родриго. Брабанцио строго посмотрел в его сторону. Но это нисколько не смутило нахала, каким был Родриго. Садясь а гондолу, Дездемона нашла там разбросанные по всему дну л^веты. За это сильно досталось гондольеру, который проболтал <с другим гондольером, вместо того чтобы караулить лодку. Брабанцио велел выкинуть все цветы в воду, потом при себе посадил дочь и отправил ее с няней домой. Но за первым поворотом уже караулил их Родриго. Он поплыл впереди и все время по пути бросал в воду цветы, устилая, так сказать, путь красавицы цветами, которые он скупил у всех продавщиц, собравшихся вокруг храма во время мессы. Такой успех и расточительность Родриго понравились молодой красавице. Почему? Да потому, что это весело, это льстит самолюбию, потому, что это сердит няню.

С этой первой встречи Родриго потерял голову. Он только и думал о Дездемоне. Он устраивал серенады у ее окон. По ночам подплывал и просиживал целые ночи у ее окон в гондоле, надеясь, что она выглянет. Раз или два это случилось. Она ему улыбнулась от нечего делать, ради шалости или кокетства. А он по своей наивности принял это за победу и в благодарность не знал, что предпринять. Он стал сочинять стихи, подкупал прислугу для передачи своих рифмованных признаний в любви красавице. С него брали большие деньги, но никто не мог сказать, доходили ли записки по назначению. Наконец, по приказанию Брабанцио брат Брабанцио сам выходил к назойливому поклоннику и предупреждал его, что если преследования Дездемоны не кончатся, то он примет меры. Преследования не кончались. Пришлось прибегнуть к другим мерам. Высылали слуг, чтобы гнать непрошеного поклонника. Слуги не церемонились: забрасывали его апельсиновыми корками, кухонными отбросами и всякой дрянью. Родриго терпеливо переносил и эти гоне-

ния. Но вот однажды он подкараулил Дездемону в темном канале, догнал ее гондолу и, проезжая мимо нее, бросил ей в гондолу большой букет с мадригалом своего сочинения. Но, о ужас! Дездемона, не взглянув на него, собственноручно выбросила в воду и букет и мадригал и, отвернувшись с сердитым видом, сама закрыла себе лицо вуалью. Родриго был убит. Он не знал, что предпринять.

В отместку жестокой красавице он ничего не мог придумать лучше, как без просыпу кутить целую неделю. Потом ради мщения он разукрасил свою гондолу дорогими материями, цветами и фонарями, посадил туда целый букет красавиц легкого поведения и с веселыми песнями, хохотом проезжал мимо дома Брабанцио или по пути ежедневных прогулок Дездемоны по Canale Grande. Придя в себя, Родриго снова впадал в хандру и грустный часами сидел в гондоле перед домом своей красавицы, пока не высылали слуг, чтобы его прогнать.

Так шло до появления Отелло. Он был в толпе, когда Дездемона впервые встретила его на улице. С возвращением Отелло в Венецию победителем наступила мода на военных. Победители турок, они стали теперь победителями женских сердец. Родриго сам мечтал сделаться военным. Среди ночных кутежей военные стали излюбленным обществом куртизанок. Во время этих ночных оргий Родриго оплачивал все расходы. Это сблизило его со всеми офицерами и столкнуло с Яго. На одной из таких пирушек пьяные офицеры чуть не избили Родриго, но за него горячо вступился Яго. Родриго был ему очень благодарен, щедро хотел наградить, но тот уверил его, что поступил так только ради дружбы и симпатии к нему. С этого началась их дружба.

К этому времени роман Отелло с Дездемоной все сильнее и сильнее развивался. Кассио, который был посредником в любви Отелло и Дездемоны, знал о любви Родриго. Он познакомился с ним тоже во время ночных пирушек. Кассио отлично понимал простоватость Родриго. Так как он знал отношения Отелло и Дездемоны, ему казались смешными надежды Родриго на взаимность, поэтому он постоянно шутил, поддразнивая простачка Родриго, позволяя себе всевозможные шутки: уверял, что Дездемона будет гулять там-то или что она назначает ему свидание в таком-то месте, и Родриго часами просиживал зря, ожидая увидеть красавицу. Униженный и оскорбленный, он бежал к Яго, который брал его под свою защиту и клялся, что отомстит за него и в конце концов устроит его свадьбу, потому что не верит ни в какие романы с черным дьяволом. Это заставляло Родриго цепляться за Яго еще больше и осыпать его деньгами.

...Когда Родриго узнал о [браке Отелло с Дездемоной], бедный простачок сначала заплакал, как ребенок, а потом всеми неприличными словами изругал друга и решил порвать с ним знакомство. Бедному Яго стои-

ло неимоверных трудов убедить его помочь сделать скандал на весь город, [с тем чтобы] добиться развода или непризнания брака. Мы застаем друзей в тот момент, когда Яго почти насильно посадил Родриго в гондолу (роскошная, с дорогими материями, как подобает богачу) и везет его к дому Брабанцио...".

## IV. [ПРОВЕРКА ПРОЙДЕННОГО И ПОДВЕДЕНИЕ ИТОГОВ][66]

-- Где происходит действие? -- спрашивал Аркадий Николаевич.

-- В Венеции.

-- Когда? -- спрашивал Аркадий Николаевич.

-- В XVI веке. Год еще не выяснен, так как не сговорились еще с художником, -- отвечал назначенный для этого сотрудник.

-- В какое время года?

-- Глубокой осенью.

-- Почему вы выбрали это время?

-- Чтоб было неприятнее вставать в холодную ночь и ехать.

-- В какое время суток?

-- Ночью.

-- В котором часу?

-- Около двенадцати ночи.

-- Что вы делали в это время?

-- Спали.

-- Кто вас разбудил?

-- Петрушин, -- указал он на одного из сотрудников.

-- Почему же именно он?

-- Так как Петрушину назначена Иваном Платоновичем роль привратника.

-- Что вы подумали, когда пришли в себя после пробуждения?

-- Что случилось недоброе и мне придется куда-то ехать, так как я гондольер.

-- Что же было потом?

-- Я скорее стал одеваться.

-- Что ж вы надели на себя?

-- Трико, трусы, колет, пояс, берет, толстые туфли. Заправил фонарь, взял плащ, достал весла.

-- Где они лежат?

-- За вестибюлем -- в коридоре на кронштейнах, приделанных к стенам.

-- А сами вы где живете? -

-- В подвальном этаже, ниже уровня воды.

-- Там сыро?

-- Да, сыро и холодно.

-- Повидимому, Брабанцио вас держит в черном теле?

-- На что же я могу претендовать? Я только гондольер.

-- В чем же заключаются ваши обязанности?

-- Держать в порядке гондолу и все принадлежности, необходимые для нее. Они многочисленны. Богатые подушки для сидения и лежания; их много, всех сортов -- парадные, полупарадные, каждодневные. Есть и расшитые золотом роскошные балдахины. Есть и парадные весла и багры с инкрустацией. Фонари для простой езды и много малых фонарей для "grande serenata".

-- Что ж было дальше?

-- Меня удивила суматоха в доме. Кто говорил, что пожар, другие говорили, что наступает неприятель. В вестибюле группа людей прислушивалась к тому, что делалось снаружи. Кто-то там отчаянно кричал. Не решаясь отворить окна в нижнем этаже, мы бросились наверх в приемную. Там уже открыли окна и кто мог просовывал в них головы. Тут я узнал о похищении.

-- Как же вы отнеслись к этому?

-- Со страшным возмущением. Ведь я влюблен в хозяйскую барышню. Я ее вожу на прогулки и в церковь и очень горд этим, так как все на нас смотрят и любуются ее красотой. Из-за нее я даже известен в Венеции! Я всегда, точно случайно, забываю цветок и счастлив, что она его находит и оставляет у себя. А если дотронется до него и оставит в лодке, то я подбираю его, целую и храню на память.

-- Неужели грубые гондольеры так чувствительны и сентиментальны?

-- Только с Дездемоной, так как она наша гордость и любовь. Этот мотив мне очень дорог и поджигает энергию для погони ради спасения ее чести.

-- Что же вы делали дальше?

-- Бросился вниз. Двери уже были отворены, в них носили оружие, а в вестибюле, по всем коридорам люди наскоро облачались в кольчуги, в латы. Я тоже надел какую-то броню на случай, если придется сражаться. Потом, собрав все, ждал в гондоле на своем посту дальнейших распоряжений.

-- С кем вы готовили роль?

-- С Проскуровым, а проверял Иван Платонозич.

-- Хорошо, молодцы. Принимаю все без поправок.

И это простой сотрудник, -- подумал я про себя. -- А мыто?!.. Сколько еще нам надо работать!

Дослушав до конца все, что было заготовлено сотрудниками, Аркадий Николаевич сказал:

-- Все логично и последовательно. Я пока принимаю вашу заготовку и догадываюсь, чего вам хочется, -- сказал Аркадий Николаевич, вызвал нас и пошел с нами на сцену к сотрудникам для того, чтобы показать всем нам утверждаемую им мизансцену всей первой картины.

Оказывается, что во все время, пока мы и они делали свои первые этюды, Торцов отмечал то, что у нас лучше всего выражало тревогу, погоню, настроение, нужное для сцены, и образы, которые сами собой намечались. Теперь он показал нам свою мизансцену, применил к пьесе все подмеченное во время этюдов. Он говорил при этом, что предлагаемая им мизансцена, переходы и места родились от нас самих и от сотрудников и что они близки и родственны нашей природе.

Я записал его мизансцену. Вот она:[67]

"Яго и Родриго плывут в гондоле. На носу гондольер... Картина начинается с того, что слышен горячий спор двух сдавленных голосов налево (от зрителя) и плеск весел (не на слова роли). Гондольер появляется слева.

Первые восемь строк стихов идут на очень горячем нерве, пока гондола плывет к пристани дома Брабанцио.

Пауза после слов Яго: "Хоть снилось мне все это". Яго шикает. Пауза. Подплывают. Гондольер сходит, гремит цепями. Яго его останавливает. Доиграть паузу до конца. Огляделись -- никто не смотрит из окон. Сразу возвращаться к горячему, нервному разговору, как до паузы, на заглушённых голосах. Яго следит, чтобы не говорили громко. Яго по возможности прячется, чтобы его не очень-то видели из окон.

Яго говорит свои слова ["И от меня ты отвернись с презреньем..."] не для того, чтобы наигрывать злое чувство и темперамент, как это всегда делается. Он горячится и злится и старается как можно ярче нарисовать свою ненависть к Отелло для того, чтобы добиться своей ближайшей, простой задачи: заставить Родриго кричать и поднять переполох...

Родриго немного отошел... и уже наполовину повернулся лицом к Яго. Последний решительно встал, потянул за руку Родриго, чтоб поднять его. Дал ему весло в руки, чтоб он стучал им по гондоле. Сам Яго поспешил скорее укрыться под арки дома...

Со слов Родриго: "Брабанцио! Брабанцио! синьор!" -- начинается сцена тревоги. Разыграть ее вовсю, чтоб не была тороплива, чтоб оправдать и поверить тому, что подняли на ноги весь спящий дом. Это не так-то легко. Не бояться повторять текст несколько раз. Прослаивать (ради удлинения сцены) слова текста паузами стуков: Родриго веслом о гондолу, а также цепью на корме гондолы. Такой же шум цепью проделывает и гондольер по приказанию Яго. Сам Яго под колоннадой стучит в

дверь такими стучалками (молотками), которые употреблялись раньше вместо звонка...

С_ц_е_н_а п_р_о_б_у_ж_д_е_н_и_я д_о_м_а: а) голоса далеко за сценой; во втором этаже приотворилось окно; б) к окну (к его слюде) прислоняется чье-то лицо -- слугй; стараются рассмотреть; в) в другом окне -- женское лицо (няня Дездемоны), тоже заспанное и в ночном костюме; г) третье окно раскрывает Брабанцио. В промежутках между этими появлениями за сценой усиливающиеся шумы пробуждающегося дома...

Пока происходит эта сцена, все окна постепенно заполняются народом. Все сонные, полураздетые. Н_о_ч_н_а_я с_ц_е_н_а т_р_е_в_о_г_и.

Ф_и_з_и_ч_е_с_к_а_я з_а_д_а_ч_а д_л_я н_а_р_о_д_а: со всеми предосторожностями рассмотреть и понять причины шума.

Ф_и_з_и_ч_е_с_к_а_я з_а_д_а_ч_а д_л_я Р_о_д_р_и_г_о, Я_г_о и г_о_н_д_о_л_ь_е_р_а: побольше нашуметь, напугать, чтоб обратить на себя внимание...

Итак, первая народная сцена-пауза была до появления Брабанцио.

Вторая [-- после слов]:

"Брабанцио. Нет, а кто вы?

Родриго. Я -- Родриго".

Пауза. Народная сцена: общее возмущение.

После того, что было сказано о преследованиях Родриго Дездемоны, после того, как известно, что этого самого Родриго прогоняли апельсиновыми корками и всякими отбросами, общее возмущение понятно. В самом деле, что за наглость среди ночи-будить весь дом только потому, что бездельник нагрузился вином. Каждый точно говорит: "Вот нахал, вот бездельник! Что с ним делать?"

Брабанцио на него накидывается, а другие все поняли, что шум из-за пустяков. Многие отошли уже от окон, народ поредел, и кое-какие окна закрылись. Пошли спать. Это еще больше заставляет волноваться Родриго и Яго...

Оставшиеся в окнах слуги ругают Родриго. Говорят все одновременно. Вот-вот -- и все скроются.

Родриго разрывается на части, так как Брабанцио уже наполовину закрыл окно, чтобы уходить. Но Брабанцио, перед тем как закрывать окно совсем, произнес свою реплику, начинающуюся словами: "Но будь вполне уверен, что влиянье...". Можно себе представить нервность, ритм и темп игры Родриго и Яго, которые изо всех сил стараются задержать Брабанцио.

Реплика Яго ["Чорт возьми, синьор!" -- и т. д.]. Яго должен найти какое-то экстравагантное приспособление, чтобы положить конец недоразумению. Яго старательно нахлобучивает шляпу, чтобы не быть узнанным. Все, кто смотрят в окна, и двое-трое из вернувшихся к окнам со-

трудников сильно высунулись, чтобы рассмотреть неизвестного под колоннадой...

После слов: "А вы, синьор, -- сенатор" -- малая народная пауза. Возмущены наглостью остроты, вступаются за Брабанцио, но последний тотчас же их покрывает своей репликой.

Родриго [на словах "За все я отвечаю"] с необыкновенной нервностью и отчетливостью экспонирует то, что происходило в эту ночь. Он это делает не для того, чтобы зритель лучше понял фабулу пьесы, а для того, чтобы возможно страшнее и в наиболее скандальном виде для Брабанцио передать, картину похищения и тем подтолкнуть отца к энергичным действиям. Он старается придать свадьбе тон воровского похищения, где можно, сгущает краски, а где -- иронизирует, словом, самым ярким образом старается выполнить поставленную себе задачу: п_о_д_н_я_т_ь в_е_с_ь г_о_р_о_д н_а н_о_г_и и, п_о_к_а н_е п_о_з_д_н_о, р_а_з_л_у_ч_и_т_ь Д_е_з_д_е_м_о_н_у с м_а_в_р_о_м...

После слов "Меня тогда предайте правосудью" идет пауза недоумения. Эта пауза необходима психологически. В душах этих людей происходит огромная внутренняя работа. Для Брабанцио, няни и всех домашних Дездемона не более как ребенок. Известно, что домашние всегда прозевывают момент превращения девочки во взрослую девушку. Для того чтоб пережить, представить себе Дездемону женщиной, женой не какого-нибудь венецианского гранда, а грязного, черного мавра; для того чтоб понять, оценить ужас потери и опустения дома, чтоб свыкнуться с тем, что самое драгоценное для отца и няни ушло, чтоб сбалансировать все эти новые нахлынувшие в душу ужасы и найти для дальнейшего modus vivendi {Буквально -- образ жизни *(лат.)*.}, -- необходимо время. Беда, если исполнители ролей Брабанцио, няни, близких слуг перескочат через этот момент, торопясь к драматической сцене.

Описываемая пауза -- это тот переход, та лестница, которая приведет исполнителей к драматической сцене, если они логически последовательно переживут в себе, то есть увидят внутренним зрением Дездемону в объятиях чорта, опустевшую комнату девочки, впечатление скандала во всем городе, позор, обрушившийся на их род; [если Брабанцио увидит] себя скомпрометированным перед самим дожем, всеми сенаторами и всякие другие картины, которые могут взволновать человека и отца... Что касается няни, то ведь ей может предстоять кара изгнания, а может быть, и суд.

Задача артистов -- вспомнить, понять и определить, что им нужно сделать в такой момент, чтоб найти равновесие и продолжать жить дальше, если б описываемое в пьесе произошло с ними самими, то есть с живыми людьми, а не просто с ролью, пока еще мертвой схемой, абстрактной идеей человека. Другими словами, п_у_с_т_ь а_к_т_е_р н_е

з_а_б_ы_в_а_е_т, и о_с_о_б_е_н_н_о в_д_р_а_м_а_т_и_ч_е_с_к_о_й с_ц_е_н_е, ч_т_о н_у_ж_н_о в_с_е_г_д_а ж_и_т_ь_о_т_с_в_о_е_г_о с_о_б_с_т_в_е_н_н_о_г_о с_у_щ_е_с_т_в_а, а н_е_о_т_р_о_л_и, в_з_я_в у_п_о_с_л_е_д_н_е_й л_и_ш_ь_е_е_п_р_е_д_л_а_г_а_е_м_ы_е о_б_с_т_о_я_т_е_л_ь_с_т_в_а. Таким образом, задача сводится к следующему: п_у_с_т_ь_а_к_т_е_р_п_о_ч_и_с_т_о_й_с_о_в_е_с_т_и о_т_в_е_т_и_т_м_н_е, ч_т_о_о_н_б_у_д_е_т_ф_и_з_и_ч_е_с_к_и д_е_л_а_т_ь, т_о_е_с_т_ь_к_а_к_б_у_д_е_т_д_е_й_с_т_в_о_в_а_т_ь (о_т_н_ю_д_ь_н_е_п_е_р_е_ж_и_в_а_т_ь, с_о_х_р_а_н_и_б_о_г д_у_м_а_т_ь_в_э_т_о_в_р_е_м_я_о_ч_у_в_с_т_в_е) п_р_и_д_а_н_н_ы_х о_б_с_т_о_я_т_е_л_ь_с_т_в_а_х, с_о_з_д_а_н_н_ы_х_п_о_э_т_о_м, р_е_ж_и_с_с_е_р_о_м, х_у_д_о_ж_н_и_к_о_м, с_а_м_и_м а_к_т_е_р_о_м_в_е_г_о_в_о_о_б_р_а_ж_е_н_и_и, э_л_е_к_т_р_о_т_е_х_н_и_к_о_м_и_п_р_о_ч. и_п_р_о_ч.? Когда эти физические действия ясно определятся, актеру останется только физически выполнить их. (Заметьте, я говорю -- физически выполнить, а не пережить, потому что при правильном физическом действии переживание родится само собой. Если же итти обратным путем и начать думать о чувстве и выжимать его из себя, то сейчас же случится вывих от насилия, переживание превратится в актерское, а действие выродится в наигрыш.)

...Останавливаюсь еще на этой важной паузе и даю маленький толчок и намек на то, что в эти минуты делает человек {Имеется в виду Брабанцио. *(Ред.).*}: 1) старается понять, выбрать из того, кто говорит страшную весть, все то, что можно из него взять; 2) в другой момент, когда рассказывающий подходит к самому страшному, спешишь остановить его, точно выпускаешь из себя все защитные буфера, чтоб отстранить надвигающуюся беду; 3) ищешь помощи у других людей: то зондируешь глазами их душу, чтоб понять, как они относятся к новости, принимают ли ее и верят ли ей, то смотришь умоляюще, точно прося, чтоб тебе сказали о нелепости и неосновательности известия; 4) потом оборачиваешься в сторону комнаты Дездемоны и стараешься представить ее себе опустевшей; с быстротой молнии пробегаешь по всему дому, представляешь будущую жизнь и ищешь в ней смысл и новую цель; а потом перелетаешь куда-то туда, в какую-то комнату, которая представляется грязной трущобой, и видишь там невинность, обесчещенную этим черным, грязным дьяволом, который рисуется воображением в эти минуты не человеком, а зверем и обезьяной. Со всем этим примириться не можешь, и потому единственный выход -- скорее, во что бы то ни стало, чего бы это ни стоило, -- спасать! После всего логически пережитого вопль Брабанцио: "Огня, свечей, зовите слуг" и проч., должен вырваться сам собой.

После слов: "Огня, огня -- вам говорят!" -- начинается пауза тревоги. Не забывать, что тревога в доме, что звуки заглушены, -- поэтому на этом фоне возможно говорить Яго.

Яго произносит монолог: ["Прощайте; я должен удалиться"] -- в большой спешке. Беда, если его здесь застанут, тогда обнаружится его интрига.

Что делает человек, когда он впопыхах дает последнее наставление? Он необыкновенно ярко, четко, красочно и неторопливо рисует картину. Важно, что он все это делает не комкая и сравнительно неторопливо, хотя все его нутро трепещет и стремится как можно скорее действовать. Но он сдерживает свою нервность и старается быть возможно уравновешеннее и понятнее. Почему? Да потому, что он понимает, что ему нет времени повторять объясняемое.

И тут предупреждаю актера, чтоб он действовал от своего собственного имени и выполнял бы при этом самую элементарную человеческую задачу, которая заключается в том, чтобы ясно объяснить, четко условиться о дальнейших действиях.

Народная сцена-пауза сборов. При последних словах Яго, когда экспозиция ясно дошла до публики, в окнах дома начинает нервно перебегать за слюдой окон свет от ночников и фонарей. Эти нервные мелькания, если хорошо срепетировать, создают большую тревогу. Одновременно с этим внизу, в парадной двери, с треском отворяется железная щеколда, трещит замок, пищат металлические петли при открывании. Из двери выходит привратник с фонарем, и появляются разные слуги. Они выскакивают под колоннадой, на ходу надевают на себя трусы, панталоны, куртки, наскоро застегиваются; бегут одни вправо, другие влево, потом возвращаются и друг другу объясняют что-то непонятное, снова разбегаются.

(Но на самом деле эти сотрудники уходят опять в дом, там надевают какие-нибудь каски, а может быть, и латы, плащи, и, таким образом преображенные, они снова появляются из той же двери, не узнанные публикой. Это делается для экономии сотрудников.)

Тем временем из дверей продолжают появляться одевающиеся люди. Они выносят алебарды, шпаги, оружие, влезают в гондолы, привязанные у дома (не в гондолу Родриго), складывают туда принесенное, снова убегают и снова возвращаются с ношей, продолжая на ходу, когда возможно, заканчивать туалет и облачаться.

Третья группа сотрудников видна наверху. Они открыли окна, и видно, как они надевают штаны и куртки, одновременно с этим крича что-то вниз, задают какие-то вопросы или дают наставления, за общим шумом не слышат друг друга, переспрашивают, кричат, сердятся, волнуются, ругаются. Выскочила под колоннаду громко воющая и в панике

мечущаяся няня. С ней в таком же состоянии какая-то женщина, очевидно, горничная. Наверху в окне хнычет тоже какая-то женщина, смотря на происходящее внизу. Может быть, это одна из жен уезжающих, -- кто знает, вернется ли назад ее муж, -- ведь предстоит сражение...

[После слов:] "Несчастная! Ты говоришь, что с мавром?" -- Брабанцио вышел, вооруженный шпагой. Деловым образом расспрашивает Родриго, который причаливает к берегу за Брабанцио, и распоряжается выступлением...

После слов: "Сюда -- одни, туда -- другие" -- пауза. Брабанцио распоряжается: "Сюда -- одни", -- показывает на канал, куда должна ехать гондола, налево от зрителей за кулисы. "Туда -- другие" -- показывает на улицу, идущую налево за домом Брабанцио.

Отвязывают цепи гондолы и гремят ими. После слов: "Пошлите-ка скорей за доброй стражей и следуйте за мною" -- Брабанцио торопливо подходит к кому-то из слуг, сидящих в гондоле, и говорит ему что-то. Тот быстро выскакивает и убегает по улице, идущей направо, вдоль дома Брабанцио.

При словах: "Ну, вези (вместо "Ну, веди"), вези скорей" -- Брабанцио садится в гондолу к Родриго...

[На словах:] "Берите-ка оружье" -- солдаты в гондоле разбирают и подымают оружие, пики и алебарды.

При словах: "Призовите чиновников дозорных поскорее" -- горничная при няне бросается в улицу направо.

После всего текста, в самом конце, при словах: "За этот труд тебя вознагражу я" -- гондола Родриго отчаливает с Брабанцио, а в переполненной солдатами гондоле начинают отпихиваться [от берега]".

*.. .. .. .. .. 19 . . г.*[68]

-- Первая картина "Отелло" подготовлена настолько, что ее нужно играть и играть для того, чтоб все больше вживаться в выверенную жизнь человеческого духа и тела роли. При этих повторениях вы будете все больше и больше вкладывать в роль свою собственную живую жизнь, взятую от своей человеческой природы.

Но не самая игра интересует нас. Мы взяли "Отелло" для изучения приемов и техники работы над ролью. Поэтому теперь, по окончании опытов над первой картиной, постараемся осознать самый метод и его принцип, на основании которых создавалась сцена "тревоги и погони". Или, иначе говоря, перейдем к теории, чтобы ею обосновать то, что сделано нами на практике.

Вспомните, -- началось с того, что я отобрал у вас экземпляры пьесы вместе с обещанием до поры до времени не открывать книги.

Однако, к моему удивлению, оказалось, что без нее вы не можете вспомнить и толково рассказать содержание "Отелло". Однако что-нибудь должно же было остаться в вас от пьесы, несмотря на неправильность первого знакомства с нею. И действительно, в вашей памяти, точно оазисы в пустыне, [были] разбросаны пятна воспоминаний о разных местах "Отелло", которые более или менее ярко запечатлелись в вас, и я постарался их отметить и еще сильнее зафиксировать.

После этого вам была прочтена вся пьеса для освежения впечатления. Это чтение не создало новых пятен воспоминаний, но оно уяснило общую линию трагедии. Вы вспомнили факты, а потом и действия в их логическом и последовательном порядке. Вы записали их, после чего вы очень прилично рассказали содержание "Отелло", а потом сыграли первую картину пьесы по фактам и по физическим действиям. Но в вашей игре не было правды, а создание ее оказалось наиболее трудной из всех проделанных работ.

Особого внимания и труда потребовали самые простые действия, лучше всего знакомые вам в жизни, как-то: "ходить, смотреть, слушать" и проч. Вы изображали их на сцене лучше всяких профессионалов, но по-человечески выполнять их не могли. Пришлось заново изучать то, что так хорошо известно нам в реальной жизни. Какая же это трудная работа! Но в конце концов нам удалось ею овладеть, довести ее до подлинной правды, сначала лишь там и сям, в разных местах сцены, а потом и по всей линии. Когда большая правда не давалась сразу, тогда выскакивали малые, а из них складывались и более крупные. Вместе с правдой явилась ее неизменная спутница -- вера в подлинность выполняемых физических действий и всей жизни человеческого тела роли. Так была создана одна из двух человеческих природ изображаемых вами действующих лиц. От частого повторения "жизни человеческого тела" она окрепла: "трудное стало привычным, а привычное -- легким". В конце концов вы овладели внешней, физической стороной роли, и чужие, указанные вам автором и режиссером физические действия сделались вашими собственными. Вот почему вы с таким удовольствием повторяете и купаетесь в них...

Не удивительно, что вам очень скоро потребовались слова, речь, и вы за неимением авторского текста прибегли к своему собственному. Он потребовался вам не только в помощь физическому действию при выполнении внешних задач, но и для выражения мыслей и для передачи зародившихся внутри переживаний. Эта потребность вынудила нас вновь обратиться к экземпляру пьесы, чтоб выписать из него мысли, а незаметно с ними и чувствования ваших ролей. Их логический и после-

довательный порядок я незаметно для вас самих привил вам с помощью подсказа, многократного повторения и накатывания линии сцены, доведя трудное, чужое до привычного, легкого, своего собственного, и наконец вы овладели всей репетируемой картиной. Теперь чужие, назначенные автором действия и сама ее жизнь духа стали вашими собственными, и вы купаетесь в них с удовольствием.

Однако мог ли бы получиться такой результат, если б в вас наравне с "жизнью тела" роли не росла соответствующая линия внутренней "жизни духа".

Тут невольно напрашивается вопрос: может ли быть первая без второй, а вторая без первой?

Этого мало -- раз что обе жизни взяты из одного и того же источника, то есть из пьесы "Отелло", обе они не могут быть чуждыми друг другу по природе. Напротив, их сродство и соответствие становятся обязательными.

Вот этот закон я особенно старательно отметил, так как на нем зиждется основа той психотехники, с которой мы только что познакомились.

Этот закон имеет для нас большое практическое значение, так как в тех случаях, когда жизнь роли не создается сама собой, интуитивно, ее приходится создавать психотехническим путем. Большое счастье, что у этого пути есть практические доступные нам и применимые в нашем деле приемы. Мы можем при надобности через более легкую жизнь тела рефлекторно (?) вызывать жизнь духа роли. Это ценный вклад в нашу психотехнику творчества.

Мы пользуемся ею в полную противоположность другим актерам, которые упорно хотят сначала пережить роль, для того чтоб после само собой явилось все остальное. Но это редко случается. Трудно переживать, когда сама собой не переживается роль. Поэтому таким актерам ничего не остается, как непосредственно воздействовать на чувство. Но его легко изнасиловать, а к чему это приводит -- вы знаете. Но это еще не все преимущества моего приема. Есть более важные, касающиеся мысли, слова и речи роли.

Вы помните, что при начале нашей работы над ролью я первым долгом отобрал у вас ее текст н заставил всех долгое время говорить своими словами мысли роли в той же логической последовательности, какая существует в самой пьесе. Для этого я своевременно напоминал вам и суфлировал ту мысль, которой приходит очередь. Вы схватывали мой подсказ все с большей и большей охотой, так как все сильнее и сильнее привыкали к накатавшейся последовательности и логике мыслей, которые установил в пьесе, сам Шекспир. В конце концов эта последовательность мысли стала для вас настолько привычной, что вы держались

ее по собственному сознанию, без моих подсказов, что позволило мне прекратить их.

Точно такой же процесс происходил со словами и с ролью. Сначала вы, как и в самой жизни, выбирали те из них, которые сами попадали вам в ум и на язык, те, которые лучше всего помогали выполнять намеченную вами задачу. В этом случае ваша речь в роли протекала при нормальных условиях и была активной и действенной. В этих условиях я вас держал в течение очень долгого времени, до тех пор, пока не сложилась вся роль и ее партитура, пока не накаталась правильная линия задач, действий и мыслей.

Только после такой подготовки мы вам торжественно вернули печатный текст пьесы и вашей роли. Вам почти не пришлось зубрить ее слова, потому что задолго до этого я позаботился подавать, суфлировать вам шекспировские слова, когда они были вам необходимы, когда вы их искали и выбирали для словесного выполнения той или другой задачи. Вы жадно схватывали их, так как авторский текст лучше, чем ваш собственный, выражал мысль или выполнял производимое действие. Вы запоминали шекспировские слова, потому что вы полюбили их и они стали вам необходимыми.

Что же произошло в результате? То, что чужие слова стали вашими собственными. Они привиты вам естественным путем, без насилия и только поэтому не потеряли самого важного свойства -- активности речи. Теперь вы не болтаете роль, а вы действуете ее словами ради выполнения основных задач пьесы. Это как раз то, ради чего нам дается авторский текст.

Теперь подумайте, хорошо вникните и скажите мне: полагаете ли вы, что, если б вы начали работу над ролью с зубрения ее текста, как это в большинстве случаев делается во всех театрах мира, вам удалось бы достигнуть того же, что достигнуто с помощью моего приема?

Заранее скажу вам -- нет, ни в коем случае вы не достигли бы нужных нам, желаемых результатов. Вы бы насильственно втиснули в механическую память языка, в мускулы речевого аппарата звуки слов и фраз текста. При этом в них растворились и исчезли бы мысли роли, и текст стал бы отдельно от задач и действий.

Теперь сравним наш метод с тем, что делается в любом театре обычного типа. Там читают пьесу, раздают роли с предупреждением, что к третьей или десятой репетиции все должны их знать наизусть. Начинается считка, а потом все идут на сцену и играют, читая по тетрадкам. Режиссер показывает мизансцену, актеры ее запоминают. К назначенной репетиции тетрадки убирают, и все говорят под суфлера, пока не зазубрят роли до конца. Когда все наладится -- торопятся, чтоб не "замять" и не "заболтать" роли, скорее назначать первую генеральную ре-

петицию и выпускать афиши. Потом спектакль... "успех" и рецензии. После них интерес к пьесе потухает, и ее повторяют ремесленным способом.

## ДОПОЛНЕНИЯ К "РАБОТЕ НАД РОЛЬЮ"

## ["ОТЕЛЛО"]

### [ОПРАВДАНИЕ ТЕКСТА]

*.. .. .. .. .. 19 . . г.*

-- Теперь, когда вы знаете главную тайну нашего творчества, идите и играйте отрывок из "Отелло", -- сказал нам сегодня Аркадий Николаевич.

Мы с Шустовым пошли на подмостки и начали играть.

Давно ли сам Торцов поправлял мне начало этой сцены?! Я думал, что его работа не прошла бесследно. Но вышло иначе. Не успел я заговорить слова роли, как все пошло по-старому.

Почему же это произошло?

Дело в том, что во время игры я, сам того не сознавая, имел в виду прежние, давнишние, с_л_у_ч_а_й_н_ы_е задачи, которые, в сущности говоря, сводились к простой игре самого образа. Вот этот наигрыш я и пытался оправдать предлагаемыми обстоятельствами и действием.

Что же касается слов и мыслей, то они произносились механически, бессознательно, как поют песню для облегчения физической работы, пока тянут баржу. Могло ли это сойтись с намерениями автора пьесы? Могло ли не произойти расхождения?

Текст требовал одного, мои задачи -- другого. Слова мешали действию, а действия -- словам.

Через минуту Аркадий Николаевич уже остановил меня.

-- Вы ломаетесь, а не живете, -- сказал он.

-- Знаю! Но что же я могу сделать!-- истеричничал я.

-- Как? ! -- воскликнул Торцов. -- Вы спрашиваете, что делать? И это после того, как вам открыли главную тайну нашего творчества?!

Я упрямо молчал, рассердившись на себя самого.

-- Отвечайте мне, -- начал допрос Аркадий Николаевич, -- где было сейчас ваше чувство? откликнулось ли оно сразу, интуитивно на сегодняшний творческий призыв?

-- Нет, -- признался я.

-- А если нет, то что вам надлежит делать? -- продолжал экзаменовать меня Торцов.

Я опять молчал от дурного характера.

-- Когда чувство не откликается на творчество само, интуитивно, надо оставить его в покое, так как оно не терпит насилия, -- отвечал за меня Аркадий Николаевич. -- В этом случае приходится обращаться к другим членам триумвирата. Наиболее сговорчивый из них наш ум. С него и начинайте.

Я молчал и не двигался.

-- С чего начинается знакомство с пьесой? -- терпеливо уговаривал меня Торцов. -- С внимательного прочтения ее текста. Он написан черным по белому, однажды и навсегда и заключает в себе, как, например, в данном случае, законченное гениальное художественное произведение. Трагедия "Отелло" является прекрасной темой для актерского творчества. Разумно ли не воспользоваться и можно ли не увлечься такой темой? Ведь сами-то вы не придумаете для себя ничего лучшего, чем то, что создал Шекспир. Он неплохой писатель. Не хуже вас. Как же отказываться от него?!

Не проще, не естественнее ли подходить к своему творчеству от словесного текста гениального произведения? Он ясно и красиво намечает правильный творческий путь, необходимые задачи, действия; он подсказывает верные намеки при создании предлагаемых обстоятельств. Но, главное, он заключает в себе, в сердцевине слов, душевную сущность пьесы и роли.

Поэтому начинайте с т_е_к_с_т_а и хорошенько, поглубже вдумайтесь в него у_м_о_м.

Ч_у_в_с_т_в_о не замедлит к нему присоединиться и проведет вас еще глубже, то есть в самый подтекст произведения, где скрыто то невидимое, ради чего автор взялся за перо.

Текст родит подтекст для того, чтобы подтекст вновь создал тот же текст.

После таких разъяснений мы с Шустовым перестали играть и начали произносить слова. Конечно, при этом мы говорили только самый текст, не успев проникнуть внутрь, в подтекст.

Аркадий Николаевич поспешил нас остановить.

-- Я рекомендовал вам обратиться к помощи ума и мысли, чтобы через них дойти до чувства и подтекста, -- сказал он нам. -- Но где же ум, где

мысль в том, что вы делаете? Они не нужны для того, чтобы просыпать, точно горох, слова роли. Для этого нужны только голос, губы и язык. Уму и мысли нечего делать в этом глупом ремесле.

После такой отповеди мы стали принуждать себя вникать в произносимые слова. Ум не так щепетилен, как чувство, и допускает известную долю насилия над собой.

-- "Мой генерал!" -- начал с расстановкой Шустов.

-- "Что говоришь ты, Яго?" -- отвечал я ему глубокомысленно[1].

"Мне хотелось
Спросить у вас: в то время, как еще
Искали вы руки супруги вашей, знал ли
Про эту страсть ваш Кассио?" --
спрашивал меня Шустов, точно решая головоломный ребус.

"Да, знал.
От самого начала до конца",--
отвечал я ему с расстановкой и задержками, как при переводе с иностранного языка.

Тут Торцов опять прервал нашу тяжелую работу.

-- Не верю, ни вам, ни вам. Никакой руки Дездемоны вы не искали и ничего об вашем прошлом вы не знаете, -- сказал он мне, -- А вы, -- обратился он к Шустову, -- мало интересуетесь тем, о чем спрашиваете. Оно вам ни для чего не нужно. Вы задаете вопрос, но не слушаете ответов Отелло.

Оказывается, что мы не додумались до самой простой истины, то есть до того, что и произносимое слово нуждается в оправдании вымыслом, в предлагаемых обстоятельствах и в магическом "е_с_л_и б_ы".

Эта работа не раз производилась нами с задачами и действиями, но с оправданием чужих слов и текста мы встречаемся впервые. Да и не мудрено: прежде, в тех этюдах-экспромтах, которые мы играли, приходилось пользоваться случайными мыслями и словами. Они сами собой приходили в голову и попадали на язык от самой задачи и действия во время игры, когда слова становились необходимыми.

Но... одно дело -- свои слова и мысли и совсем другое -- чужие, однажды и навсегда зафиксированные, отлитые, точно из бронзы, в крепкие и четкие формы. Эти слова напечатаны черным по белому. Они неизменяемы. Вначале они чужие, чуждые, далекие и часто непонятные. Но их надо переродить и сделать для себя нужными, необходимыми, своими собственными, привычными, удобными, любимыми, такими, которые не променяешь на свои собственные, взятые из себя самого.

Такой процесс приближения к себе чужих слов впервые возникает перед нами. В самом деле, нельзя же считать наши любительские болтания

пустых, мертвых звуков, каковые мы с Шустовым произносили в "Отелло", выявлением гениального подтекста Шекспира;

Я сознавал важность нового этапа в нашей работе -- создания живого слова. Корни его должны быть опущены в душу и питаться в ней живительным чувством, но стебель тянется к сознанию и распускается в нем пышным цветком красивой словесной формы, передающей из глубины души те ощущения, которыми она живет.

Я был взволнован и смущен важностью момента. В таком состоянии трудно собрать внимание, мысли и разогреть воображение для того, чтобы создать длинную линию предлагаемых обстоятельств, оправдывающих и оживляющих каждую мысль, каждую фразу и весь словесный текст поэта.

В том состоянии растерянности, в котором мы находились, я чувствовал себя бессильным выполнить поставленную перед нами задачу. Поэтому мы просили Аркадия Николаевича отложить работу до следующего урока, чтобы дать нам время и возможность подумать и приготовиться дома, то есть нафантазировать необходимый вымысел и предлагаемые обстоятельства, оправдывающие и оживляющие пока еще мертвые для нас слова роли.

Торцов согласился и отложил до следующего урока начатую с нами работу.

*.. .. .. .. .. 19 . . г.*

Сегодня вечером у меня был Шустов, и мы с ним придумывали предлагаемые обстоятельства, оправдывающие словесный текст наших ролей из "Отелло".

По рецепту Аркадия Николаевича прежде всего была прочтена вся пьеса, после чего мы обратились к внимательному изучению мыслей и слов нашей сцены.

Таким образом, как полагается, прежде всего был втянут в работу наиболее сговорчивый из членов триумвирата -- ум.

"-- Мой генерал!

-- Что говоришь ты, Яго?

-- ...в то время, как еще

Искали вы руки супруги вашей, знал ли

Про эту страсть ваш Кассио?" --

читали мы.

Как много нужно нафантазировать, чтобы было что вспоминать мавру из прошлого. Кое-что из его прежней жизни, в период первого знакомства с Дездемоной, влюбленности и похищения, нам известно из

начальных актов и из монолога Отелло в Сенате. Но сколько еще недосказано автором из того, что происходило до начала пьесы, в промежутки между сценами и актами или одновременно с действием, но не на сцене, а за кулисами.

Вот это недосказанное Шекспиром мы и принялись восполнять.

У меня нет теперь времени и не хватает терпения описывать все наши комбинации, вымыслы воображения о том, как с помощью Кассио и самой Дездемоны устраивались тайные свидания влюбленных. Многое из наших мечтаний волновало и нас самих, казалось по-настоящему поэтичным и красивым.

Нас, молодых людей, жаждущих любви, такие темы мечтаний всегда возбуждают, сколько бы и в каких вариантах они ни повторялись.

Мы долго говорили еще о том, что испытывал Отелло по отношению к той, которая не гнушалась его любовью, поцелуями и тайными объятиями черного раба.

При этом я вспомнил своего персюка с обезьяной из Нижнего[2]. Что бы испытывал он, если б его полюбила и целовала барышня-красавица?!

На этом прервались сегодня наши фантазирования, так как был уже второй час ночи. Голова устала, а глаза слипались.

Я расстался с Шустовым удовлетворенным, сознавая, что начало сцены положено, так сказать, на прочную подкладку предлагаемых обстоятельств.

*.. .. .. .. ..19 . . г.*

Сегодня, накануне урока Торцова, мы опять сошлись с Шустовым для продолжения работы по созданию предлагаемых обстоятельств сцены из "Отелло".

Мой партнер требовал, чтобы занялись его ролью, так как ему не с чем предстать завтра перед Торцовым. Для меня же кое-что уже нафантазировано.

Да, именно кое-что, но далеко не все, а я надеялся всю свою сцену положить на подкладку предлагаемых обстоятельств. С ней теплее на сцене. Делать нечего, пришлось заняться ролью Яго.

Опять в первую очередь затянули в работу самого сговорчивого из членов триумвирата -- у_м, или, как Торцов любит его называть, -- и_н_т_е_л_л_е_к_т.

Другими словами, мы просмотрели, проанализировали весь текст роли и захотели заглянуть в прошлое классического шекспировского злодея.

По этому вопросу в пьесе говорится мало. Нет худа без добра! Значит, можно предоставить полный простор своей собственной фантазии.

Я не собираюсь записывать то, что прямо не относится к моей роли. Зачем! Но то, что так или иначе имеет влияние на изображаемое мною лицо, я, конечно, должен занести в свой дневник.

Мне очень важно видеть в Яго внешне привлекательного, а не отталкивающего человека. Без этого не оправдаешь доверия, с которым по своей роли я должен относиться к нему. Ведь Отелло и другие видят добряка в мерзавце, то есть как раз обратное тому, что он представляет собой на самом деле.

Для этого нужны видимые основания, дающие возможность доверять Яго и считать простодушным явного негодяя. Если же он предстанет передо мной с лицом оперного злодея, с змеиными глазами и ужимками, то есть таким, каким его обыкновенно играют в театре, тогда мне придется умышленно отворачиваться от него, чтобы не чувствовать себя в дурацком положении.

Беда в том, что сам Шустов по своей природе склонен все извинять и прощать. И в данном случае он старается извинить злодея. Чтобы этого добиться, Шустов заставляет Яго ревновать свою жену Эмилию к Отелло, который якобы был в связи с нею.

Правда, такие намеки в тексте есть. Отталкиваясь от них, можно до известной степени оправдать ими и злость, и ненависть, и месть, и другие пороки, которыми переполнена душа Яго.

Однако набрасываемая на Отелло тень мне не на руку. Это не соответствует моим творческим планам. Мой сказочный герой чист, как голубь. Он не должен знать женщины. Подозрения Яго должны быть ложны. Они не имеют основания.

Поэтому, если Шустову необходимо, пусть ненависть кипит в душе ревнующего Яго, но я требую от исполнителя, чтобы он упорно и искусно скрывал от меня все внешние признаки, которые могут рассказать о злом чувстве, гнездящемся в душе негодяя.

Но и этого мне мало. Я не только не должен видеть в Яго мерзавца, но я хочу еще поверить тому, что он самый превосходный, добродушный человек, с чудесной, открытой, как у ребенка, душой, самый верный и преданный мне слуга. Вот до каких пределов должны дойти у исполнителя Яго хитрость и искусство перевоплощения мерзавца в добряка.

Мне надо еще, чтобы Яго при своем огромном уме казался простоватым. Иначе как же я буду смеяться над его якобы наивными подозрениями?

Мне хочется увидеть Яго большим, неповоротливым, грубым, наивным, преданным солдатом, которому прощаешь все за его привязанность.

Когда у Дездемоны родится красавица-дочь креолка, счастливая мать возьмет Яго вместо няньки. Если же первенцем будет смуглый черноволосый мальчонка, то Яго станет его дядькой.

Под личиной грубого и добродушного простака-солдата легко скрыть злодея, а мне трудно его разглядеть.

По-моему, мне удалось добиться кое-чего в этом направлении от Шустова.

Чтобы скорее закрепить свои завоевания, я спешил побольше нафантазировать для роли Яго в принятом мною направлении.

* * *

Сейчас я раздевался перед сном, и вдруг в моей голове родился такой вопрос.

Прежде во всех этюдах без слов, выполняемых нами, мы шли от предлагаемых обстоятельств и приходили к физической задаче или, наоборот, от задачи -- к предлагаемым обстоятельствам. Сегодня мы пошли совсем другим путем, то есть от авторского текста, но в конце концов опять-таки пришли к предлагаемым обстоятельствам. Значит, все дороги ведут в Рим? А если так, то не все ли равно, с какого конца начинать: с з_а_д_а_ч_и или с т_е_к_с_т_а?! с у_м_а или с в_о_л_и (хотения)?!..

*.. .. .. .. .. 19 . . г.*

Я шел на сегодняшний урок Торцова не окрыленным, так как чувствовал себя недостаточно подготовленным.

Аркадий Николаевич вызвал нас первыми и не торопил, то есть дал нам время хорошо подготовиться, вспомнить и мысленно просмотреть нафантазированную ленту предлагаемых обстоятельств.

Для этого, как полагается, надо было в первую очередь призвать к работе наиболее сговорчивого из членов триумвирата, то есть у_м (интеллект).

Он напомнил факты, мысли, заключенные в слова, обстоятельства жизни Отелло, которые нами были заготовлены во время двух сеансов с Шустовым.

Все это помогло сразу встать на рельсы и итти по оправданной линии текста. От них -- прямой и естественный ход к подтексту.

Мне стало легко, приятно, и я почувствовал право стоять на сцене, говорить и делать то, что само собой вытекало из развертывающейся лен-

ты предлагаемых обстоятельств и из самих слов. Прежде при исполнении Отелло и при игре этюдов я лишь временами случайно испытывал это право. Теперь же я ею ощутил полнее и на более долгий срок.

Самое же главное в том, что прежде такое ощущение своего права быть на сцене создавалось случайно, само собой, бессознательно. Теперь же оно явилось сознательно, с помощью" внутренней техники и систематического подхода.

Это ли не успех?!

Постараюсь разобраться в прелести испытанного ощущения, и понять, через какие ходы я подошел к нему.

Начать с того, что Шустов, изображая Яго, довольно искусно принял на себя личину простака. По крайней мере я поверил, его превращению.

Яго говорил:

"...в то время, как еще

Искали вы руки супруги вашей, знал ли

Про эту страсть ваш Кассио?"

Вникая в его вопрос, я невольно вспоминал мой венецианский-севастопольский-нижегородский дом, с волжскими берегами, знакомство с красавицей Дездемоной, очаровательные любовные шалости, чудесные тайные свидания, устраиваемые с помощью Кассио, который знал все наши прелестные тайны "от самого начала до конца".

При этих мыслях и внутренних видениях хотелось отвечать, на вопрос Яго, так как у меня было что рассказать ему; я рад был, что Яго меня еще и еще расспрашивает. Трудно было удержать улыбку, которая сама лезла изнутри. Пусть я не пережил того, что испытал бы сам живой Отелло, но я понял (почувствовал) характер его мыслей, ощущений и верил им.

Великая вещь на сцене -- вера в мысли и чувства.

Большое наслаждение говорить не пустые, как барабан, слова роли, а целые фразы и мысли, скрывающие внутри беспрерывный, как кинематографическая лента, ряд внутренних, зрительных видений.

Чтобы передать их другому лицу, приходится пользоваться, всеми средствами общения, которыми располагает человек, и в первую очередь словами. Из них самыми подходящими и выразительными окажутся те, которые написал Шекспир. Во-первых, потому, что они самые гениальные, а во-вторых, потому, что то, о чем мне теперь стало хотеться поведать, взято из этих самых, авторских слов. Что лучше передаст их собственную внутреннюю сущность, как не они сами? При таких условиях чужие слова роли становятся необходимыми, близкими, родными, моими собственными. Они сами собой, естественно просятся наружу.

Пустые до того времени слова роли теперь заполнились благодаря художественному вымыслу каким-то содержанием и видением, которым я

поверил. Короче говоря, я ощутил духовную-сущность произведения, она сроднила меня с ним и, вновь потребовала его формы для своего выявления.

Какой замечательный процесс! Как он органически близок созидательной работе самой природы!

В самом деле, точно я из созревшего плода изъял его семя, а из него вновь вырос новый плод, точь-в-точь похожий на тот, который его породил.

Так и в данном случае: из слов поэта я изъял их сущность, а она вновь выразилась в тех же словах поэта, которые стали моими собственными. Они стали мне необходимы, но на этот раз не для того, чтоб проникать в их сущность, а, напротив, чтоб словесно оформить ее.

Текст родит подтекст, а подтекст возродит текст.

Так было в начальной части сцены, хорошо подготовленной и нафантазированной при первом нашем занятии с Шустовым у меня на квартире.

Что-то будет дальше, то есть в той части, которую мне не удалось еще насытить и оправдать в достаточной мере предлагаемыми обстоятельствами?

Я собрал все свое внимание, чтобы лучше вникать в реплики Яго. До меня хорошо дошло коварство его вопросов, пропитанных отравой. Я осознал (а значит, и почувствовал) их адскую силу, неотразимость их логики и последовательности, неуклонно ведущих к катастрофе.

Я почувствовал, что такое клевета и интрига в руках виртуоза этого дела.

Впервые мне удалось проследить и понять (то есть почувствовать), как с помощью ловко поставленных вопросов и целого ряда логически подобранных мыслей злодей незаметно выдергивает из-под ног твердую почву, отравляет здоровую атмосферу и приводит свою жертву сначала к недоумению, потом к растерянности, к сомнению; потом возбуждает подозрение, ужас, горе, ревность, ненависть, проклятие, и, наконец, месть.

Вся эта ужасная душевная метаморфоза Отелло передана на десяти небольших печатных страницах.

Гениальность внутренней линии шекспировского шедевра впервые захватила меня.

Не знаю, хорошо я играл или дурно, но не сомневаюсь в том, что на этот раз я впервые шел по тексту, впервые близко рассмотрел его и заглянул в его подтекст. Пусть даже туда проникло не самое мое чувство, а лишь мое внимание; пусть испытанное мною творческое состояние не являлось еще переживанием, а лишь предчувствием его. Однако несомненно то, что на этот раз авторский текст зацепил меня и властно по-

тащил за собой по логическим и последовательным ступеням, опускающимся вглубь, в самую душу.

Мы с Шустовым имели сегодня несомненный и даже очень большой успех. Нас хвалили не только Торцов и Рассудов, но и ученики.

Но самое показательное то, что Говорков молчал и не ругался, не критиканствовал. Это важнее всех похвал. Я счастлив.

Неужели мы обязаны этим успехом авторскому тексту?

-- Да, -- мимоходом сказал мне Рахманов. -- Вы сегодня поверили Шекспиру. Прежде вы скрывали его слова, а сегодня вы не боялись их смаковать. Шекспир сам за себя постоял. Будьте уверены!

* * *

Возбужденные успехом, мы с Шустовым долго сидели у памятника Гоголю и подробно, шаг за шагом вспоминали то, что произошло сегодня на уроке.

-- Итак, -- говорил он, -- начнем с самого начала, когда Отелло подтрунивает над Яго, то есть с моих реплик:

"Право,
Ты что-то там задумал, вижу Я".

Или:

"Он вторит мне, как эхо; будто в мыслях
Чудовище такое держит скрытым,
Которое и показать опасно",--

уточнял я.

-- Вот именно, -- подтвердил Шустов. -- Мне показалось, продолжал он, -- что в эти моменты тебе самому было приятно и весело.

-- Да, правда, -- подхватил я догадку. -- А знаешь, почему? Благодаря тебе. Дело в том, что я вдруг почувствовал того самого добродушного солдата, которого мне хотелось видеть в Яго. Я поверил тебе и тотчас же ощутил то, что называется "правом быть на сцене". А дальше, при словах:

"И брови вдруг ты сдвинул, будто в мозг
Хотел замкнуть ужаснейшую мысль" --

мне стало совсем весело и захотелось шутить, что-нибудь выкинуть посмешнее, чтобы развеселить тебя и себя, -- признавался я.

-- Скажи мне еще, -- интересовался Шустов, -- при каких словах я добился своей цели, то есть отвлек тебя от шутки и заставил сделаться серьезным?

-- Я начал вслушиваться в твои слова, или, вернее, вникать в мысли Шекспира, -- вспоминал я, -- в том месте, когда ты говорил:

"Людям надо б
Всегда быть тем, чем кажутся они.
А тем, чем быть не могут, -- не казаться".

И дальше, когда ты загадочно сказал:

"Вот почему сдается мне, что честен
Ваш лейтенант".

Или, когда ты, притворяясь благородным, делал вид, что хочешь отделаться от ответов, говорил:

"Ах, генерал, простите. Хоть обязан
Я вам служить, повиноваться вам,
Но все же в том, мне кажется, я волей,
В чем и рабы свободны" и т. д.

В эти моменты я почувствовал в словах Шекспира намек, приправленный дьявольской отравой, и подумал: экая гадюка этот Яго! Обиделся, чтобы ему сильнее верили! Кроме того, я понял, что такую реплику не оставишь без разъяснения, а если начнешь выяснять, то еще глубже увязнешь в трясине провокации. Тут я снова подивился гениальности Шекспира.

-- Мне чудится, что ты больше философствовал и оценивал произведение, чем переживал его, -- усомнился было Шустов.

-- Я думаю, что было и то и другое, -- признался я. -- Но что за беда, рай что я чувствовал себя хорошо, когда допрашивал тебя.

-- А я -- когда увертывался от твоих вопросов и смущал тебя, -- успокоился Шустов. -- Ведь в этом состояла моя задача.

-- Задача?!-- задумался я. -- Эврика!-- вдруг неожиданно воскликнул я. -- Слушай меня внимательно! Вот что произошло сейчас в нашей внутренней работе, -- старался я с мучительным напряжением угадать в себе те ощущения и мысли, которые еще не успели в достаточной мере выясниться и сложиться. -- Прежде в наших этюдах-экспромтах, вроде топки камина или бешеной собаки, мы начинали прямо с з_а_д_а_ч_и, из которой сами собой, экспромтом, рождались мысли и слова, то есть случайный т_е_к_с_т, который становился нам необходим для выполнения самой намеченной задачи.

Сегодня же мы пошли от авторского т_е_к_с_т_а и пришли к з_а_д_а_ч_е.

Постой, дай понять, что это за путь. Третьего дня во время наших занятий у меня на квартире мы подошли о_т т_е_к_с_т_а к п_р_е_д_л_а_г_а_е_м_ы_м о_б_с_т_о_я_т_е_л_ь_с_т_в_а_м. Так ведь? -- соображал я. -- Сегодня же, сами того не сознавая, мы пришли

ч_е_р_е_з т_е_к_с_т и п_р_е_д_л_а_г_а_е_м_ы_е о_б_с_т_о_я_т_е_л_ь_с_т_в_а к_т_в_о_р_ч_е_с_к_о_й з_а_д_а_ч_е!!

Давай проверим, как это случилось.

Мы начали вспоминать свои волевые побуждения при игре сцены. Оказалось, что Шустов сначала старался лишь о_б_р_а_т_и_т_ь н_а с_е_б_я м_о_е в_н_и_м_а_н_и_е. После этого он хотел, чтобы я почувствовал его тем добряком-солдатом, которого мне хотелось в нем увидеть. Для этого он старался как можно правдоподобнее им п_р_е_д_с_т_а_в_и_т_ь_с_я. Когда ему это удалось, он начал вкладывать в мой мозг одну мысль за другой, компрометирующие Кассио и Дездемону. При этом он очень сильно думал о подтексте.

Что же касается меня, то, невидимому, мои задачи были таковы.

Вначале я просто балаганил, то есть с_м_е_ш_и_л себя и Яго. Потом, когда он спровоцировал меня и повернул руль на серьезный разговор, мне захотелось получше в_н_и_к_н_у_т_ь в его слова, или, вернее, в смысл шекспировского текста, и следить за изгибами коварной мысли злодея. Далее, помню, я старался н_а_р_и_с_о_в_а_т_ь в своем воображении раскрывшуюся перед Отелло картину его полного одиночества с безрадостными перспективами. Наконец, когда мне это до известной степени удалось, я понял, что обманутый мавр, испугавшись представившихся перед ним видений, поспешил о_т_д_е_л_а_т_ь_с_я и у_с_л_а_т_ь прочь своего злодея и отравителя Яго.

Все это были задачи, которые родились из авторского текста. Идя от него по линии слов пьесы, мы попали на другие, более углубленные линии -- предлагаемых обстоятельств и задач, которые сами собой, естественно и неминуемо вытекают из текста и подтекста автора. При этом подходе не может быть досадного расхождения текста с подтекстом, что как раз случилось в первую пору моих работ над Отелло, то есть во время показного спектакля.

Таким образом, решили мы сегодня, правильный, так сказать, классический, академический ход творчества направляется от т_е_к_с_т_а к у_м_у; от ума -- к п_р_е_д_л_а_г_а_е_м_ы_м о_б_с_т_о_я_т_е_л_ь_с_т_в_а_м; от предлагаемых обстоятельств -- к п_о_д_т_е_к_с_т_у; от подтекста -- к ч_у_в_с_т_в_у (э_м_о_ц_и_и); от эмоции -- к з_а_д_а_ч_е, к х_о_т_е_н_и_ю (в_о_л_е) и от хотения -- к д_е_й_с_т_в_и_ю, воплощающему как словесно, так и иными средствами подтекст пьесы и роли[3].

*.. .. .. .. .. 19 . . г.*

Вчера мы с Шустовым решили, что [этот] момент в нашей работе настолько важный, что необходимо его исследовать до самого конца. Для этого надо доделать начатую нами сцену из "Отелло". Быть может, на ней мы сможем проследить творческую работу двигателей психической жизни.

Вот почему сегодня мы снова сошлись у меня на квартире с Шустовым, чтобы дофантазировать предлагаемые обстоятельства и установить вытекающие из них задачи по всей нашей сцене.

Нам удалось сделать сегодня много, но не все. Слишком сложно и долго записывать то, что говорилось, к тому же я устал и хочу спать.

*.. .. .. .. .. 19 . . г.*

Завтра урок Торцова. Поэтому сегодня мы опять работали у меня с Шустовым над предлагаемыми обстоятельствами и задачами нашей сцены из "Отелло".

Нам удалось не только пройти ее до конца, но и повторить все, что было сделано раньше. В результате линия предлагаемых обстоятельств и задач вышла в достаточной степени внутренне насыщенной.

Большая работа!

Необходимо, чтоб ее просмотрел Аркадий Николаевич.

Неужели же нам не удастся настоять на том, чтоб он нас проверил завтра на уроке?

Досадно будет, если наш труд пропадет даром и нам не удастся до конца выяснить то, что мы как будто бы начинаем усваивать!

*.. .. .. .. .. 19 . . г.*

Торцов не заставил себя просить. Он сам предложил нам повторить сцену из "Отелло", и мы опять играли ее.

Но, к полному нашему недоумению, на этот раз успеха не было, несмотря на превосходное самочувствие во время исполнения отрывка.

-- Пусть это не смущает вас, -- сказал нам Аркадий Николаевич, когда мы признались ему в нашем разочаровании. -- Это произошло потому, что вы перегрузили текст. Тогда после показанного спектакля "Отелло" я бранил вас за то, что вы выплевывали слова роли, точно ненужную шелуху[4]. Сегодня же, напротив, вы излишне тяжелили текст, перегружая его слишком сложным и детальным подтекстом.

Когда слово содержательно и внутренне насыщенно, оно становится увесистым и произносится медленно. Это происходит в тех случаях, ко-

гда актер начинает дорожить текстом, чтобы пропускать через него наибольшее количество внутренних ощущений, чувств, мыслей, зрительных видений, словом, весь созданный внутри подтекст.

Пустое слово сыплется, как горох из решета, -- насыщенное слово поворачивается медленно, точно шар, наполненный ртутью.

Но, повторяю, пусть это не смущает вас, а, напротив, радует, -- ободрил он нас тут же. -- Самое трудное в нашем деле -- создать содержательный подтекст. Вам это удалось в большей мере, чем надо. Поэтому и создалась перегрузка, но от времени и вживания внутренняя сущность текста осядет, утрамбуется, откристаллизуется, сделается компактнее и, не теряя насыщенности, будет передаваться легко, без лишней задержки.

*.. .. .. .. .. 19 . . г.*

Неожиданная встреча!

Сегодня я случайно зашел в кофейню Филиппова и застал там Шустова и Александра Павловича Снежинского. Они сидели за маленьким столом и с увлечением о чем-то говорили. Горничная и сам метрдотель, который еще недавно выпроваживал отсюда милого чудака в ермолке, теперь суетились и окружали его трогательным вниманием.

Это потому, что Александр Павлович был трезв, а в таком состоянии его нельзя не любить; он бесконечно обаятелен.

Я подсел к его столику и слушал, что он говорил.

-- Вы сказали: и_н_о_г_д_а. Почему же иногда? -- спрашивал Александр Павлович Шустова.

-- Потому, -- отвечал тот, -- что до сих пор мы всегда имели дело с бессловесными этюдами, вроде топки камина, сжигания денег и проч. В них мы лишь и_н_о_г_д_а прибегали к помощи речи, когда нам необходимо было говорить, когда к этому сама собой являлась потребность. В остальное время мы начинали с з_а_д_а_ч_и, то есть с хотения и воли, которые зарождались тоже интуитивно, почти или совсем бессознательно, или, наконец, их просто заказывал нам сам Торцов.

Сегодня же впервые мы имели дело с готовым текстом. Я, конечно, не считаю показного спектакля "Отелло". Это было дилетантство, о котором нельзя серьезно говорить.

В довершение всего Аркадий Николаевич потребовал от нас сегодня, чтобы мы начинали не с х_о_т_е_н_и_я и в_о_л_и, как раньше, а с анализа текста умом. Он должен в первую очередь расшифровать п_р_о_т_о_к_о_л_ь_н_ы_е м_ы_с_л_и поэта, угадать ч_у_в_с_т_в_о_м_ы_с_л_ь, или подтекст произведения.

-- Вот что!!! -- поддакивал Снежинский с очаровательной улыбкой, которая поощряла к дальнейшей откровенности.

-- Но... -- искренне каялся Шустов, -- беда в том, что мы не привыкли к чужим словам; мы болтаем их зря. Аркадию Николаевичу приходится объяснять нам внутреннее значение самых простых мыслей. Сам не знаю, почему я так глупею на сцене! Я перестаю понимать, что с_т_о_л это значит с_т_о_л: п_о_т_о_л_о_к -- п_о_т_о_л_о_к, что д_в_а_ж_д_ы д_в_а -- ч_е_т_ы_р_е. Мне становится стыдно, когда он начинает объяснять мне это. Почему же я сам этого не понимаю?!

-- Ну, конечно, конечно!.. -- приговаривал с милой улыбкой Снежинский. -- Интересно, как он объясняет вам значение самых простых слов? -- расспрашивал дальше Александр Павлович.

-- Конечно, он объясняет нам не в буквальном смысле, что стол есть стол и потолок -- потолок, -- пояснил Шустов. -- Но он старается заставить нас почувствовать, для чего употребляется слово.

-- Как же он этого добивается? -- допрашивал Александр Павлович.

-- Как всегда, с помощью предлагаемых обстоятельств, магического "если б", оживляющих мертвые слова, протокольные мысли и превращающих их в чувство-мысль.

-- Ах, вот что!-- поддакивал Снежинский. -- Для этого, конечно, становится необходимым т_в_о_р_ч_е_с_к_о_е с_а_м_о_ч_у_в_с_т_в_и_е.

-- А для творческого самочувствия потребовались: круг внимания, чувство правды, аффективная память, объекты, общение и проч. и проч.

-- Наконец, создался подтекст, -- объяснял я.

-- А из подтекста само собой родилось х_о_т_е_н_и_е, з_а_д_а_ч_а, то есть вслед за умом вступила в работу и в_о_л_я. Явилось ч_у_в_с_т_в_о-з_а_д_а_ч_а, -- перебил меня Шустов.

-- Ну, конечно!.. -- поддакивал Снежинский. -- В свою очередь чувство-задача вызвало естественным путем и самое действие, -- заключил Александр Павлович.

-- Словом, ч_у_в_с_т_в_о-у_м привлекает к творческой работе ч_у_в_с_т_в_о-в_о_л_ю! -- резюмировал Шустов.

-- Триумвират заработал, создалось переживание, -- добавил я.

-- И нам сделалось уютно, приятно и удобно на сцене, -- констатировал Шустов.

-- Удивительно, как все отдельные части "системы" и внутренней техники сцепляются между собой. Одно не может жить и существовать без другого! -- удивился я.

-- Ну, конечно! Еще бы!-- подтвердил с удовольствием Снежинский, восхищаясь мудростью природы артиста.

-- Творческое самочувствие необходимо для триумвирата. В свою очередь триумвират поддерживает творческое самочувствие, -- разжевывал я до конца интересующий нас процесс.

-- В свою очередь то и другое призывает к работе отдельные элементы, -- помогал мне Шустов. -- Взимание тянет за собой объект, объект -- задачу и хотение, хотение -- аффективную память, лучеиспускание, действие, слово, ум и т. д. и т. д.

-- Точь-в-точь как дедка за репку, бабка за дедку и т. д., -- шутил Александр Павлович, иллюстрируя исследуемый нами процесс.

## ЗАДАЧИ. СКВОЗНОЕ ДЕЙСТВИЕ. СВЕРХЗАДАЧА

*.. .. .. .. .. 19 . . г.*

Сегодня Аркадий Николаевич решил вернуться к прерванной работе по этюдам... Было решено, что мы проиграем ему весь наш репертуар.

Ввиду того что кое-кто из учеников был вызван в контору по вопросу паспортов и каких-то списков, пришлось начать с "Отелло".

Сначала я отказался играть сразу, без подготовки, но через минуту согласился, так как самому захотелось.

Я так безумно волновался, что не помнил себя и бешено несся вперед, не в силах себя остановить.

Аркадий Николаевич сказал мне:

-- Вы мне напомнили мотоциклиста, который мчался по шоссе Петровского парка и кричал: "Держите меня, или я расшибусь!"

-- Когда я волнуюсь, меня захлестывает и я не владею собой, -- оправдывался я.

-- Это потому, что у вас нет творческих целей. Вы играете трагедию "вообще". А всякое "вообще" в искусстве опасно, -- убеждал меня Торцов. -- Признайтесь, для чего вы сегодня играли?-- допрашивал он...

* * *

-- Самое лучшее, если б в роли можно было ограничиться лишь одной-единственной сверхзадачей, вмещающей в себе представление о всех кусках и задачах, как самых больших, так и самых малых.

Но на это могут быть способны разве только одни гении. Почувствовать в одной сверхзадаче всю сложную духовную сущность целой пьесы нелегко! Нам, простым смертным, это не по силам. И если мы сумеем ограничить число задач в каждом акте пятью, а во всей пьесе двадцатью или двадцатью пятью задачами, которые в совокупности вместят в себя всю сущность, заключенную во всей пьесе, это лучший результат, который мы можем достигнуть.

* * *

-- Наш творческий путь, наподобие железной дороги, разделен на большие, средние, малые станции и полустанки, то есть задачи. И у нас есть свои Харьковы, Киевы, Одессы, то есть главные центры, свои Курски, Мценски, Лозовые, то есть менее важные этапы, свои Мытищи, Пушкино, Перловки, Кунцево и другие малые и самые малые станции и полустанки, требующие к себе большего или меньшего внимания, долгой или короткой остановки.

Мимо всех этих станций можно промчаться со скоростью курьерского, почтового, пассажирского или товарного поездов. Можно останавливаться на всех станциях или только на самых главных, избранных; можно делать короткие и длинные задержки.

Секодня вы промчались на курьерском без всяких остановок, мимо всех промежуточных задач этюда. Они мелькали, как телеграфные столбы. Вы не успевали ни заметить их, ни осознать, да они и не интересовали вас, так как вы сами не знали, куда вы стремились.

-- Я не знал, потому что вы нам об этом ничего не говорили, -- оправдывался я.

-- Не говорил, потому что не пришло время. А вот сегодня сказал, так как вам пора уж об этом знать.

Прежде всего надо позаботиться о том, чтоб поставленная цель или задача была ясна, верна и определенна. Она должна быть утверждена прочно. О ней надо думать в первую очередь, К ней надо направлять все свои волевые хотения и стремления. Без этого заблудишься, что и случилось с вами сегодня.

Этого мало: цель или задачи должны быть не только определенны, но и увлекательны, волнительны.

Задача -- живец, за которым, точно щука, охотится наша творческая воля. Живец должен быть вкусен, а задача содержательна и манка. Без этого ей не привлечь к себе вашего внимания. Воля бессильна, пока она не вдохновится страстным хотением. Возбудителем его является увле-

кательная задача. Она -- могущественный двигатель творческой воли, она -- сильный манок для нее.

Кроме того, чрезвычайно важно, чтоб задача была правильная. Такая задача вызывает верное хотение; верное хотение вызывает верное стремление, а верное стремление оканчивается правильным действием. Наоборот, неправильная задача вызывает неправильные хотения, стремления и самое действие.

Щепкин сказал: "Ты можешь играть хорошо или плохо -- это не важно. Важно, чтоб ты играл верно"[1].

Для того чтоб играть верно, надо итти по правильным задачам, точно по вехам, указывающим дорогу в степи.

Давайте же в первую очередь исправим эту ошибку и сыграем вновь сцену. Но для этого предварительно разделим ее на соответствующие большие, средние и малые куски и задачи...

Чтоб не уходить в детали, давайте делить вашу сцену на самые большие куски или задачи. В чем они заключаются у Отелло и каковы они у Яго?

-- Яго вызывает ревность мавра, -- сказал Шустов.

-- Что же он делает для этого? -- спросил Торцов.

-- Хитрит, клевещет, смущает его покой, -- ответил Шустов.

-- Конечно, так, чтоб Отелло этому поверил, -- добавил Аркадий Николаевич. -- Вот вы и добейтесь этой цели как можно лучше, так, чтобы убедить не Отелло, которого пока здесь нет, а самого, живого, сидящего перед вами Названова. Если вам это удастся, больше ничего и не требуется, -- решил Аркадий Николаевич.

-- Какая ваша задача? -- обратился Аркадий Николаевич ко мне.

-- Отелло не верит ему, -- сказал я.

-- Во-первых, Отелло еще нет. Он не создан вами. Пока есть только Названов, -- поправил меня Торцов. -- А во-вторых, если вы не верите наговорам Яго, то нет никакой трагедии, и все благополучно кончится. Нельзя ли придумать что-нибудь ближе к пьесе?

-- Я стараюсь не верить Яго.

-- Во-первых, это не задача, а во-вторых, вам нечего стараться. Мавр так уверен в Дездемоне, что его нормальное состояние верить жене. Поэтому так трудно Яго нарушить эту веру, -- объяснял Аркадий Николаевич. -- Вам трудно даже понять то, о чем говорит злодей. И если б вы услышали страшную новость от кого-нибудь другого, а не от Яго, которого вы считаете честнейшим и преданнейшим, вы бы посмеялись или прогнали вон интригана, и все бы кончилось.

-- В таком случае, может быть, задача мавра в том, чтоб стараться понять то, что говорит Яго, -- предложил я новую задачу.

-- Конечно, -- подтвердил Торцов. -- Прежде чем поверить, надо постараться понять то невероятное, что говорят доверчивому мавру о его супруге. Только после того как он задумается над клеветой, у него явится потребность доказать ложность обвинения, чистоту души Дездемоны, неправильность взгляда [Яго] и проч. Поэтому для начала постарайтесь лишь понять, ч_т_о и д_л_я ч_е_г_о говорит Яго.

Таким образом, -- резюмировал Торцов, -- пусть Шустов старается вас смутить, а вы постарайтесь понять, что вам говорят. Если вы оба выполните только эти две задачи, я уже буду удовлетворен.

* * *

-- Возьмите каждую из второстепенных, вспомогательных задач, пронижите их одним общим, так сказать с_к_в_о_з_н_ы_м д_е_й_с_т_в_и_е_м и на конце поставьте, наподобие аграфа, с_в_е_р_х_з_а_д_а_ч_у, к которой все стремится.

Вот тогда вы добьетесь в своем этюде и цельности, и красоты, и смысла, и силы.

После этого объяснения нас снова заставили сыграть этюд, как выразился Аркадий Николаевич, "п_о з_а_д_а_ч_а_м, п_о с_к_в_о_з_н_о_м_у д_е_й_с_т_в_и_ю и р_а_д_и с_в_е_р_х_з_а_д_а_ч_и".

После игры последовали критика и разъяснение. При этом Торцов говорил:

-- Да. Вы сыграли этюд по задачам и все время думали о сквозном действии и о сверхзадаче.

Но... думать не значит еще действовать во имя основной цели.

К сверхзадаче нельзя тянуться мысленно, от ума. Сверхзадача требует полной отдачи, страстного стремления, всеисчерпывающего действия. Каждый кусок, каждая отдельная задача нужны ради действенного ее выполнения, ради приближения к основной цели произведения, то есть к сверхзадаче. Для этого надо неуклонно, не отвлекаясь по сторонам, прямо, неизменно итти к цели.

Творить -- это значит страстно, стремительно, интенсивно, продуктивно, целесообразно и оправданно итти к сверхзадаче.

Если хотите наглядно видеть, как это делается, пойдите на концерт гастролирующего у нас теперь гениального дирижера $X^2$. Я слышал его на днях. Вот что он мне показал.

В первую минуту, когда вошел *X*, -- рассказывал Аркадий Николаевич, -- я разочаровался: маленький, невзрачный... Но лишь только он взялся

за палочку, на моих глазах свершилось преображение. Вот для кого не существует ни черной дыры портала, ни зрителей в партере. *Х* впился в оркестр, а оркестр в него. Да и не только оркестр, но и все мы, сидевшие в партере. Он сам готовился, но и нас он заставил делать то же. Вот что называется творчески собраться. После этого *Х* стал поодиночке забирать в руки все вожжи, которые невидимо проведены от каждого музыканта к дирижерской палочке. Он точно крепко сжал их в руке. Палочка взвилась, и *Х* вырос или точно вознесся кверху. Тут я почувствовал, что он собирает в себя не только общее внимание, но и все бесчисленные предлагаемые обстоятельства, ту сверхзадачу, над которой он долго работал и которая должна изнутри подсказать ему сегодня истину страстей или правдоподобие чувств. Все это наполняло и перерождало его.

Я заранее, до первого звука, по лицу дирижера понял, что оркестр запоет о чем-то важном, значительном, таинственном, вечном.

Не торопясь, четко, ясно *Х* продирижировал и нарисовал палочкой весь внутренний смысл того, о чем говорили звуки. Мы уже поняли эту небольшую, но важную музыкальную фразу. Но нет, оказывается, что она еще не досказана до самого конца. *Х* не торопится, он не перейдет к следующему к_у_с_к_у или з_а_д_а_ч_е, пока фагот не доскажет совсем, до самой последней ноты начатую фразу. Еще, еще... мало... мало... фагот досказал и точно поставил точку. Только после этого палочка чуть опустилась. Секунда, другая, чтоб успеть дирижеру обернуться в противоположную сторону, к первым скрипкам, которые логически и последовательно продолжают развивать ту музыкальную мысль, которую так хорошо начали .и закончили гобой и фагот.

Теперь *Х* еще сильнее ухватился за скрипки. Он досказал с их помощью все, что они могли дать. Но этого мало, музыкальная мысль разрасталась и двигалась дальше, вперед. Одних скрипок недостаточно, понадобилась вся группа виолончелей, но и от них больше ничего нельзя было взять. Поэтому *Х* повелительно обратился к деревянным инструментам, но, так как музыкальная мысль все росла выше и выше, -- дирижерская палочка взывала к меди. Но *Х* не дал ей реветь. Он удерживал гигантскую силу, рвущуюся из медной пасти тромбонов. *Х* умолял их глазами и руками пощадить. Но металл уже хрипел *в* металлической груди инструментов, они не могли больше сдерживаться. Теперь они подымали свои страшные раструбы вверх, точно умоляя дать им свободу. Но дирижер был неумолим. У него была сила удерживать. Он боялся, что чрезмерная страсть медных не даст досказать ясно растущую музыкальную мысль, в которой главный смысл произведения. Но больше сдерживать нет сил, и *Х,* точно распустив крылья, ринулся кверху, а за ним -- рев, вихрь, от которых он сам затрясся, разметался во все стороны, распластался над всем оркестром. Палки смычков взметывались

вверх и падали вниз. Виолончели и контрабасы от страсти точно перепиливали самих себя. Женские ручки порхали, задевая струны арфы. Флейты свистели, точно визжа о помощи. Губы, щеки тромбонистов наливались кровью, и глаза вылезли из орбит. Весь оркестр, точно море, бушевал и переливался. Но вот все тромбонисты и медные инструменты встали, они кончали заключительную музыкальную фразу, они завершали задачу. Они досказали ее, но, повидимому, не до конца, так как *X* не опускал палочки, а, напротив, угрожающе махал ею, точно предупреждая, чтобы говорили все, до самого последнего конца, иначе беда. Еще, еще и еще! Не пущу, не позволю!

А вот теперь все до конца сказано -- и довольно. X выполнил все куски, задачи.

Вот что я еще заметил: *X* отделывает и выставляет наперед далеко не все куски и задачи. Одни -- он старательно стушевывает. Другие -- выделяет, заботится об их четкости, но, лишь только музыканты слишком увлекаются и отчеканивают их, А тотчас же нервно делает им знак палочкой и рукой, чтобы они не пересаливали. Его движения говорят: нет, нет, не надо, не надо, бросьте. Многие маленькие куски он умышленно пропускает незаметными и даже, как мне показалось, проигрывает их быстрее. При этом он перелистывает соответствующие листы партитуры как неважные, на которых нельзя застревать. Зато s других местах *X* становится совсем другим, сильно настороженным, жадным не только для каждого куска или задачи, но и для каждой отдельной ноты. Что же касается некоторых кусков, то он в них точно вцепляется и доделывает до самого последнего, последнего конца. Нередко он точно вытягивает у музыканта на последней финальной ноте всю его душу. Он, точно рыболов, вытягивает из воды удочкой пойманную рыбку, боясь, как бы она не сорвалась с крючка. А как он старается округлить, сделать яркими, красочными или острыми другие куски, которые он считает важными во всем общем рисунке программной симфонии! Он выманивает их вперед всем туловищем, призывает к себе движениями рук, зазывает мимикой, отклонением назад всего тела, точно таща тяжесть. Часто *X* точно запускает обе руки в оркестр, чтобы вытянуть оттуда необходимые ему звуки или аккорд.

Так *X* выявлял сверхзадачу.

Очень может быть, и даже наверное, что он не знает ни этих названий, ни даже того, что существует сквозное действие. Но музыкальные куски он знает точно и, как никто, чувствует бессознательно их логику, последовательность и взаимную зависимость... Остальное выходит у него само собой, интуитивно.

Не чувствуете ли и вы сами во всем поведении гениального дирижера его страстное и единственное стремление как можно полнее, выпуклее и

ярче выявлять не отдельную какую-то задачу ради нее самой, а сверхзадачу и сквозное действие, для которых нужны все вообще задачи.

То же должен делать и артист в нашем искусстве. Пусть он со всем темпераментом и страстью стремится к сверхзадаче, которая должна искренне волновать и увлекать его. Пусть он упорно, неуклонно идет по линии сквозного действия, как можно рельефнее и ярче выявляя свой творческий путь.

Что же касается вспомогательных задач, то, конечно, они должны быть выполнены точно и до самого конца, но постольку, поскольку это нужно и полезно для сверхзадачи и сквозного действия, но отнюдь не как сегодня у вас, ради каждой задачи как таковой, в отдельности, "an und für sich".

Поймите же и усвойте как можно лучше эту линию: от сверхзадачи -- к хотению, к стремлению, к сквозному действию и к сверхзадаче.

-- Как же так?! Идя от сверхзадачи, приходишь в конце концов к ней же, -- Недоумевали мы.

-- Да, да, именно так, --- разъяснил Аркадий Николаевич. -- Сверхзадача, то есть основная, главная сущность, должна возбуждать в артисте творческое хотение, стремление и действие, для того чтоб в конце концов овладеть той сверхзадачей, которой вызван самый творческий процесс.

## ИЗ РЕЖИССЕРСКОГО ПЛАНА "ОТЕЛЛО"

### К ЛИНИИ ДЕЙСТВИЯ

Играя роль, и тем более трагическую, меньше всего нужно думать о трагедии и больше всего о простейшей физической задаче. Поэтому схема всей роли составляется приблизительно так: пять-десять физических действий, и схема сцены готова. На все пять актов наберется тридцать-пятьдесят физических больших действий.

При выходе актера на сцену он должен думать о ближайшем или о нескольких ближайших физических действиях, которые выполняют задачу или целый кусок. Остальные логически и последовательно придут сами собой.

Пусть он помнит при этом, что подтекст придет сам собой, что, думая о физических действиях, он помимо своей воли вспоминает о всех маги-

ческих "если б" и предлагаемых обстоятельствах, которые создавались в длинном процессе работы.

Тут я раскрою секрет трюка, скрытый в этом приеме. Конечно, все дело в этих обстоятельствах: они -- главный манок. Физические действия, которые так хорошо фиксируются и потому удобны для схемы, помимо воли актера уже скрывают в себе все предлагаемые обстоятельства и магическое "если б". Они-то и есть подтекст физических действий. Поэтому, идя по физическим действиям, актер одновременно с этим невольно идет по предлагаемым обстоятельствам.

Пусть и на репетиции актер не забывает итти именно по этому пути. Там он вырабатывает, утаптывает и фиксирует именно эту линию -- линию физических действий. Только при этом актер сможет овладеть техникой роли.

У актера много всевозможных линий, как, например, линия фабулы, линия психологии и чувства, линия чисто сценического действия и проч. Но есть еще линии, о которых часто забывают; между тем они нужны для техники актера, так как ведут его по верному пути.

Линия физического действия, правды и веры -- одна из важнейших линий, из которых сплетается так называемая "линия дня".

Линия же дня -- это внешнее, физическое сквозное действие. Линия физических действий -- это линия физических задач и кусков.

Актеры интуиции и вдохновения, избалованные своими легкими вспышками темперамента (а именно такие актеры и играют Отелло), строят свои расчеты на интуиции и чувстве. Придя на сцену, они прежде всего ищут как раз их, верных спутников и вожатых, но забывают, что эти верные спутники -- интуиция и вдохновение -- самые капризные и ненадежные. Они не приходят по приказанию, а являются по собственному влечению, или, вернее, увлечению. Я утверждаю, что больше всего увлекает чувство вера в свои внутренние и внешние действия. Вера является тогда, когда есть правда, правда создается на сцене от внутреннего и внешнего действия, действия вытекают из задач, задачи -- из кусков. Если сегодня вы в духе и пришло вдохновение, забудьте о технике и отдайтесь чувству. Но пусть актер не забывает, что вдохновение является лишь по праздникам. Поэтому нужен какой-то более доступный, протоптанный путь, которым владел бы актер, а не такой, который владел бы актером, как это делает путь чувства. Таким путем, которым может легче всего овладеть актер и который он может зафиксировать, является линия физических действий.

Возьмем для примера сцену у бассейна[1]. Чем должен жить актер в этой сцене? Где та линия, по которой он должен итти, о которой он только и должен думать, выходя на сцену? Что это? Линия любви, страсти, то есть линия чувства, линия образа, литературная линия, линия

сценической фабулы и проч.? Нет, это линия действия, линия правды действий и искренней веры в них.

Вот она, эта линия чисто физических действий: 1) постарайтесь поскорее найти и обнять Дездемону; 2) она играет, кокетничает с Отелло, пусть и актер играет с ней, пусть придумает милую шалость; 3) по пути попался Яго, Отелло от веселого настроения поиграл и с ним; 4) Дездемона вернулась, чтобы тащить Отелло на тахту, и он опять, играя, следует за ней; 5) его уложили -- лежи, дай себя ласкать и сам, где можно, отвечай тем же.

Итак, актер живет пятью простейшими физическими задачами. Для выполнения их (что чрезвычайно важно и о чем забывают всегда актеры) ему прежде всего нужно слово, мысль, то есть текст автора. Актер прежде всего должен действовать словом. На сцене важно только действенное слово.

Другими словами, если актер выполнит с помощью слов и действий простейшие физические задачи, но так, что он почувствует в них правду и искренне поверит этой простой физической правде, то он может быть покоен: это создаст хорошую почву для правильного чувства, и он переживет эту задачу постольку, поскольку дано ему сегодня пережить. Большего он сделать не может, остальное от бога.

Щепкин сказал: "Ты можешь играть хорошо или дурно -- это не важно. Важно, чтобы ты играл верно". Вот эту верную линию и создают простые физические действия.

Обыкновенно актеры поступают иначе. Одни актеры, ремесленники, заботятся о действии, но только не о жизненном, человеческом, а об актерском, театральном, проще говоря, о наигрыше. Другие актеры, интуиции и чувства, заботятся не о действии и не о тексте, а непременно о подтексте. Они его выжимают из себя, если он сам не приходит, и от этого насилия, как всегда, попадают на наигрыш и ремесло.

Таким образом, пусть актер создает действие плюс действенный текст, а о подтексте не заботится. Он придет сам собой, если актер п_о_в_е_р_и_т в правду своего физического действия. Этот совет особенно важен для нервных актеров. Пусть они строят роль на физических действиях, не заботясь о подтексте.

## ФИЗИЧЕСКОЕ ДЕЙСТВИЕ

Вспомните, как подымается аэроплан: он долго катится по земле, приобретая инерцию. Образуется движение воздуха, которое подхватывает его крылья и уносит машину кверху.

Актер тоже идет и, так сказать, разбегается по физическим действиям и приобретает инерцию. В это время с помощью предлагаемых обстоятельств, магических "если б" актер открывает невидимые крылья веры, которые уносят его ввысь, в область воображения, которому он искренне поверил.

Но если нет утоптанного грунта или аэродрома, по которому можно разбежаться, может ли аэроплан подняться в воздух? Конечно, нет. Поэтому первая наша забота о том, чтоб создать и утоптать этот аэродром, точно мощенный физическими действиями, крепкими своей правдой.

## СХЕМА ФИЗИЧЕСКИХ ДЕЙСТВИЙ

*("Бассейн")*

Для того чтоб со свежими силами приступить к главной части трагедии, нужно с самого начала спектакля поставить роль так, чтоб четко и спокойно выполнять установленные действия по физической линии в предлагаемых обстоятельствах. Актер должен выходить на сцену с заданиями, правдиво и честно выполнять действия -- и больше ничего. Выполнил одно действие, нашел в нем правду и поверил ей -- выполняй следующую задачу и т. д.

Если почему-либо не верится сегодня действию в целом, поверь хотя бы составной части его. Например: допустим, что в предыдущей сцене ("Бассейн") актер не очень верит своему веселому состоянию новобрачного. Вместо того чтоб копаться в своем чувстве и насиловать его, надо итти по линии физического действия в предлагаемых обстоятельствах и искать в ней правды и веры. Но сегодня вы не можете поверить всему физическому действию, -- что ж! -- поверьте хоть части. Можете вы горячо поцеловать исполнительницу Дездомоны? Просто физически горячо поцеловать? При этом только на минуту вспомните и спросите себя: а как бы я поцеловал, если б я был новобрачным? И пока больше ничего. Ради бога, ничего больше! Переходите прямо ко второму моменту.

Вот стоит Яго и смотрит в щелку. Как бы его сегодня испугать посмешнее? Пощекотать или, может быть, придумать какую-нибудь шутку? Причем не важно, остроумна она или не остроумна, удастся или не удастся. Важно одно -- поверить этому маленькому физическому действию. При этом опять на минуту вспомнить: а ведь я новобрачный! И только. Ради бога, больше ничего. Переходите к следующему действию.

Дверь открылась, и Яго показал ему уходящего Кассио. Если бы он был в бутафорской, которую видно из дверей декорации, и если б он из

этой двери выходил наружу, на двор, что бы вы сделали, чтоб увидеть и рассмотреть, кто это? Сделайте это поскорее, иначе он скроется. Но так как вы видели его со спины, то справьтесь у Яго, ошиблись вы или нет? И больше ничего. Ради бога, ничего больше! Идите к следующей задаче.

Дездемона вас тащит и укладывает... и т. д. и т. д. Исполняйте все эти задачи и добавляйте для себя: а ведь я новобрачный!

Эту физическую схему роли можно сыграть ровно в пять минут: вошел, поцеловал (поверил или только отчасти), пошутил с Яго (поверил больше), увидел Кассио (поверил, кроме одного какого-то движения, в котором наиграл). Дездемона тащит, поиграл с ней (поверил) и т. д.

Боюсь, что вы мне не поверите, но я утверждаю, что только эту схему и нужно репетировать, чтобы крепко зафиксировать правду ее и веру в эти производимые действия. Если роль хорошо разобрана в партитуре и каждый кусок достаточно прошпигован вымыслом воображения, магическим "если б" и предлагаемыми обстоятельствами, то будьте совершенно спокойны -- чувство откликнется рефлекторно, ровно настолько, насколько вам дано это сделать сегодня. Все, что вы захотите сделать свыше, будет насилием и наигрышем. Очень вероятно, что если вы не в духе, то вы сегодня сыграете хуже, чем в прошлый раз, но в этом нет беды, потому что "ты можешь играть хорошо или плохо -- это не важно; главное, чтобы ты играл верно".

Если вы идете по физическим действиям в предлагаемых обстоятельствах, то есть, другими словами, по схеме и верите ей, то можете быть уверены, что играете верно.

Десяток-другой физических задач и действий -- вот с чем вы должны проводить роль до той сцены, которую мы будем разбирать. Таков мой совет, как готовить роль и особенно роль Отелло, требующую огромных сил и экономии их.

## ЛИНИЯ ДНЯ

### *Антракт перед "Башней"*[2]

После прихода Дездемоны и сцены с завязыванием головы платком Отелло идет обедать с киприотами. Это официальный обед. Генерал странен и рассеян. Отговаривается нездоровьем: голова болит. Дездемона взволнована. С ловкостью аристократки она делает так, что именитые гости не задерживаются долго после обеда, -- мавр устал, ведь он только вчера вернулся из похода. Жена ухаживает за мужем так, как это можно делать на второй день брака, -- ведь это первая болезнь мужа.

Она болтает всякие милые слова. Но Отелло плохо принимает их. Чтоб развлечь мужа, Дездемона говорит о другом и, между прочим, ничего не подозревая, попадает на разговор о Кассио. Тут немного задето ее женское самолюбие: неужели она в первый день супружеского сожительства не способна добиться исполнения ничтожной, по ее понятиям, просьбы? Однако приходится долго просить Отелло, долго задерживаться на разговоре о Кассио. Понятно, какое это производит впечатление на генерала, внимание которого уже направлено по ложной линии. Понятно также, что после всего случившегося Отелло имеет полное право по-своему объяснить приставания Дездемоны. По его мнению, причина заботы о Кассио скрыта в бессознательной ее влюбленности. Из этого заключение, что такая бессознательная симпатия молодой к молодому понятна, что Дездемона в этом не виновата, тем более что и сама не ведает об этом. Отсюда ряд новых грустных выводов: я стар, не сделал ли я ошибки, женившись, не могу же я губить ее жизнь. "Пусть летит, куда захочет!" От таких мыслей не повеселеешь.

Благодаря непрестанным думам они незаметно становятся для него привычными, а от привычности -- еще более вероятными.

К пяти-шести часам того же дня сознание влюбленности Дездемоны в Кассио еще больше утвердилось в голове и чувствах Отелло, тем более что он уже успел перебрать все детали воспоминаний об отношениях ее к молодому, красивому и ученому лейтенанту. То, что прежде не обращало на себя никакого внимания и не вызывало подозрения, теперь, при воспоминаниях о прошлом, кажется совсем иным. Таких подозрительных деталей набралось немало: 1. Усиленные хлопоты Кассио по устройству свиданий Дездемоны с Отелло. Слишком часто по этим делам Кассио сносился с домом Брабанцио. Это подозрительно. 2. Кассио нередко привозил Дездемону на свидание в закрытой гондоле. Правда, там была и горничная, но она за деньги сделает все, что ей прикажут. 3. Хлопоты Кассио по свадьбе тоже стали казаться подозрительными. Почему такое старание? Чтоб повенчать их, чтоб быть поближе к ней, а потом, со временем, или уже и сейчас, тотчас же после их свадьбы, начать ухаживание и систематическое проведение плана. 4. А их шутливые разговоры -- дружеский тон, переглядывания, слишком большая любезность и предупредительность с его стороны? Кассио сам не замечает, как он меняется в лице при встрече с Дездемоной. Только теперь, задним числом, Отелло понял цену того, что видел раньше, но чему он не придавал значения по своей доверчивости.

Все это припомнилось Отелло за последние часы и укрепляло подозрения. От этого чистота Дездемоны не тускнела в его глазах, она сама не подозревает о том, что в ней творится, -- напротив, чем больше воспоминания удаляли ее от него, тем она становилась ему еще дороже,

еще великолепнее, еще более недосягаемой. Еще час раздумья -- и ее молодое влечение к такому же, как она, молодому становится для него очевидным. Ошибка, сделанная им, стариком, -- женитьба на молоденькой -- стала еще более ясной и несомненной для Отелло.

Одно он может поставить ей в упрек: зачем она прямо не сказала ему? Впрочем, тут же замечает он себе: Дездемона сама не ведает о том, что так хорошо знаю я.

"Ну что ж, нет жены! -- твердит он то и дело про себя. -- Однако скоро зайдет солнце, наступит ночь, и я должен буду опять, как вчера, итти к ней в спальню". То, что вчера казалось сказкой и сном, сегодня заставляет его содрогаться при одной мысли об этом. Он боится сегодня свидания с ней. Он бежит от нее сначала в сад, потом в дальние комнаты, все дальше и дальше. Попадает в какую-то дверь, поднимается по лестнице все выше и выше -- и наконец он на верху башни. "А как же там? Внизу меня ищут. Подумают, что я бежал, умер?! Пусть поищут. Я успокоюсь, а там будет видно, как поступить".

Теперь он убежал от всех, но только не от себя самого и не от Яго. Эти два врага, как тени, преследуют его. Яго, как истый сыщик и провокатор, все время держит Отелло на прицеле.

Возьмем природу того состояния, которое переживает Отелло. Он был неимоверно счастлив с Дездемоной. Его медовые дни -- это сон, высшая степень любовной страсти. Вот эту высшую степень как-то мало передают при исполнении Отелло. Мало ей отдал внимания и места сам автор, а между тем она важна для того, чтобы показать то, что теряет Отелло, то, с чем он прощается в сцене "Башня". Можно ли сразу проститься с блаженством, которое испытал и с которым уже сжился? Разве легко сознать свою потерю? Когда у человека выдергивают то, чем он жил, сначала он оглушен, теряет равновесие, а потом мучительно начинает его искать. Сперва было блаженство, а как же жить дальше без него? В мучениях, в бессонные ночи человек, переживающий кризис, перебирает всю свою жизнь. Он оплакивает потерянное, еще больше и выше оценивает его и вместе с тем сравнивает с будущим, которое его ожидает и которое рисует ему его воображение.

Что нужно, чтобы человек выполнил эту огромную внутреннюю работу? Ему нужно внутренне уйти в себя, чтобы просмотреть прошлое и увидеть будущее. Это момент огромного самоуглубления. Не удивительно поэтому, что человек в таком состоянии не замечает того, что происходит кругом, становится рассеянным, странным, а когда вновь возвращается от мечты к действительности, еще больше приходит в ужас, в волнение и ищет предлога, чтоб излить накопленные во время своего самоуглубления горечь и боль.

Вот, по-моему, приблизительно природа того состояния, в котором находится Отелло в этой сцене. Вот откуда пошла и самая декорация. Вот почему Отелло то убегает на верх башни, как в этой сцене, то летит вниз, в какой-то подвал со складом оружия и всяким домашним скарбом, для того чтоб укрыться от людей и не показать им своего состояния. Вот почему линия этой сцены мне представляется приблизительно следующим образом. Он влез на башню для того, чтоб пережить эти слова: "Меня обманывать! Меня!" (Совершенно не согласен со словом "Ага!" -- "Ага, меня обманывать! Меня!" -- потому что в нем уже звучит какая-то угроза, а в состоянии Отелло угрозы нет.)

Каков внутренний смысл этой фразы и повторения "Меня!"? Это значит: при той любви, которая была, при том, что я ей отдал всего себя, что я готов на все жертвы, она могла бы мне сказать два слова: люблю Кассио, и я бы сделал все, чтоб исполнить ее желание; я ушел бы или остался около нее, чтоб ее оберегать, но разве можно за эту преданность и полную отдачу себя изменять потихоньку, обманывать?

Я утверждаю, что Отелло совсем не ревнивец[3]. Мелкий ревнивец, каким обыкновенно изображают Отелло, -- это сам Яго. Оказывается, -- я теперь разглядел, -- что Яго действительно ревнует мелко и пошло Эмилию. Отелло -- исключительно благородная душа.

## СХЕМА ФИЗИЧЕСКИХ И ЭЛЕМЕНТАРНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИХ ДЕЙСТВИЙ

У вас [Л. М. Леонидов. -- *Ред.]* роль готова, идет хорошо. Психологию и линию роли мне объяснять нечего, иначе я только спутаю вас. Моя задача -- помочь вам зафиксировать то, что уже сделано, подсказать вам такую простую партитуру, которую вы могли бы легко усвоить, чтобы итти по ней и не сбиваться на другие линии, которые выводят вас из творческого настроения. Такая партитура, или линия, по которой вам следует итти, должна быть проста. Этого мало, она должна удивлять вас своей простотой. Сложная психологическая линия со всеми тонкостями и нюансами вас только запутает. У меня есть эта простейшая линия физических и элементарно-психологических задач и действий. Для того чтобы не запугивать чувства, будем эту линию называть с_х_е_м_о_й ф_и_з_и_ч_е_с_к_и_х з_а_д_а_ч и д_е_й_с_т_в_и_й и при игре относиться к ней как к таковой, но предварительно однажды и навсегда условимся, что скрытая суть, конечно, не в физической задаче, а в тончайшей психологии, на 9/10 состоящей из подсознательных ощущений. В подсознательный мешок человеческих чувствований нельзя залезать и

рыться в нем, как в кошельке; с подсознанием нужно обращаться иначе, как охотник с дичью, которую он выманивает из лесной чащи. Вы не найдете этой птицы, если будете искать ее, нужны охотничьи м_а_н_к_и, на которые птица сама прилетит. Вот эти-то манки в образе физических и элементарно-психологических задач и действий я и хочу вам дать.

Схема физических и элементарно-психологических задач и кусков:

*Кусок "А" (I).* "Ага, меня обманывать! Меня!" З_а_д_а_ч_а этого куска: н_у_ж_н_о р_е_ш_и_т_ь, п_о_ч_е_м_у Д_е_з_д_е_м_о_н_а м_е_н_я о_б_м_а_н_ы_в_а_е_т.

Таким образом, задача и кусок называются: п_о_ч_е_м_у? или д_л_я ч_е_г_о?

*Объяснение.* Вот о каких элементарнейших задачах идет речь. Представьте себе, что до поднятия занавеса этой картины я бы просил вас разрешить такую задачу. В некотором царстве, в некотором государстве жила-была красавица невеста и т. д. и т. д., которая влюбилась в урода. Потом я расскажу все, что было с Дездемоной и Отелло, как она отвергла всех женихов и вместе с ними высокое положение, как порвала с домом и в бурю последовала за мужем на войну, как провела с ним незабываемые поэтические сутки. И все это она сделала, чтобы его обмануть?

Моя просьба заключается в том, чтобы вы мне объяснили -- для чего, ради какой цели могла так поступить порядочная девушка? Для чего это ей надо?

Вот та элементарно-психологическая задача, которой занят в начале картины Отелло и которую должен разрешать актер на каждом спектакле.

И больше ничего. Трудность для актера состоит в том, чтоб удержаться в момент игры на этой задаче и не соскользнуть на показную актерскую задачу.

Вы скажете, что это холодно. Допустим. Пусть это будет холодно, но верно. От верного вы можете придти к настоящему.

Разве лучше горячо, но неверно, фальшиво? От лжи вы никак не придете к настоящему.

Можно ли допустить, чтоб актер, годами готовивший роль и пьесу, нафантазировавший по поводу каждого ее момента целые поэмы, имеющий перед глазами иллюзию в декорации, освещении, чувствующий на себе грим и костюм, общающийся с другими актерами, которые живут тем же и создают общую атмосферу на сцене, доходящую благодаря присутствию зрителя до высокого градуса каления и т. д., -- можно ли допустить, чтобы такой актер забыл все это, когда ему дадут задачу,

аналогичную с его положением в пьесе, и можно ли допустить, чтоб он при этом остался холоден?!

Конечно, все это вспомнится само собой, и такая задача явится лишь манком для возбуждения уже готового и накопленного, что незаметно для актера живет в его душе.

Но вот в чем секрет и трюк приема. Если вы начнете прямым путем изображать то, что у вас заготовлено для роли, 90 % вероятия, что вы попадете на линию игры чувства. Если же вы начнете просто-напросто действовать и на каждом спектакле решать для себя каждый раз по-новому поставленную задачу, вы будете итти по правильной линии, и чувство не испугается, а пойдет за вами.

*Кусок "Б" (II).* Начинается словами Яго: "Ну, генерал, довольно уж об этом" -- и кончается через две строчки словами Отелло: "...чем мало знать".

Название куска и задачи: у_й_т_и о_т Я_г_о, ч_т_о_б н_е с_л_ы_ш_а_т_ь и н_е в_и_д_е_т_ь е_г_о.

*Объяснение.* Представьте себе, что хирург только что сделал вам невыносимо болезненную операцию, а через пять минут он подходит с зондом для того, чтобы запустить его в больную рану.

Дальнейшее понятно само собой. И больше ничего. На каждом спектакле разрешайте, как вы сегодня уйдете от пыток доктора.

*Кусок "В" (III).* От слов Яго: "Как это, генерал?" -- до слов Отелло: "Свершился путь Отелло".

Название куска: п_о_й_м_и, п_о_ч_у_в_с_т_в_у_й -- в_о_т ч_т_о т_ы с_д_е_л_а_л с_о м_н_о_й!

*Задача:* на всевозможные лады, со всевозможными приспособлениями, которые экспромтом, сознательно или бессознательно придут вам на ум во время самого спектакля, докажите...-- нет, этого мало!-- з_а_с_т_а_в_ь_т_е б_е_с_ч_у_в_с_т_в_е_н_н_о_г_о Я_г_о у_в_и_д_е_т_ь в_н_у_т_р_е_н_н_и_м з_р_е_н_и_е_м и п_о_ч_у_в_с_т_в_о_в_а_т_ь в_с_е т_о, ч_т_о о_н с_д_е_л_а_л, в_с_е т_е_р_з_а_н_и_я, к_о_т_о_р_ы_е п_е_р_е_ж_и_в_а_е_т О_т_е_л_л_о. Чем ярче вы их ему объясните, тем лучше вы выполните задачу.

В этот кусок попадает кусок прощания с войсками, который так тянет вас на пафос.

Чтоб уничтожить пафос, нужно действовать. Когда для этого действия потребуется пафос, он сам придет, но это совсем не тот пафос, которым плохой актер-представляляцик хочет заполнить душевную пустоту.

Так в чем же тут действие?

Буду фантазировать и делать разные предположения.

Во-первых, оно может придти от желания убедить Яго.

Или, далее, во-вторых, Отелло временно забыл о Яго, сам хочет выяснить для себя свое будущее и то, что его ожидает.

*NB*. Эта задача уже труднее, потому что гонит на пафос. Поэтому я бы к ней не подходил иначе, как через первую задачу. Пусть первая задача сыграет роль камертона, по которому легче будет угадать правильный тон второй задачи.

В-третьих, Отелло мысленным взором увидел все свои войска, будто там, внизу, выстроенные на площади. Или его взор перелетел еще дальше, на поле сражения, которое он мысленно видит, и он чуть не кричит им туда и прощается с ними в действительности.

*NB*. Это еще ближе к пафосу, и потому можно подходить к этой задаче лишь через две первые, а не непосредственно, или, вернее говоря, разыгравшись, можно дойти и до этой задачи.

А под всеми этими задачами Отелло как бы говорит: пойми, ч_т_о ты со мной сделал, вот что ты у меня отнял. Здесь Отелло доходит до большой тоски. Для усиления ее я бы ничего не имел против гастрольной паузы[4] после этого монолога.

*NB*. Если вся предыдущая линия сделана верно и актер хорошо разобрал природу чувства отчаяния и хорошо понял, что физически делает человек, как действует в эти минуты отчаяния, и если актер хорошо выполнит (даже не очень чувствуя) эти верные действия, не допуская при этом штампов, то этой гастрольной паузой он обманет зрителя, усилит впечатление и не утомит себя (что очень важно).

Эта гастрольная пауза полезна, потому что она является переходом к следующему.

Если вам трудно увлечься и заволноваться картинами военной жизни, то найдите какую-нибудь аналогию. Мне бы помогла такая аналогия: если бы меня, например, навсегда заставили проститься с театром и я бы больше не слыхал звонков перед началом, закулисной тревоги, волнений и ожиданий в артистической комнате, если бы я мысленно со всем этим прощался, я знал бы, о каком чувстве и переживании будет итти речь. Зная краску, мне было бы легко описать свое чувство.

Я буду вам особенно горячо аплодировать тогда, когда вы замрете в какой-то паузе, неподвижный, не замечая ничего кругом, и будете внутренним взором видеть всю ту картину, которая так бесконечно дорога подлинному артисту военного искусства. Стойте, утирайте слезы, кото-

рые крупными каплями текут по щекам, удерживайтесь, чтоб не разрыдаться, и говорите еле слышно, как говорят о самом важном и сокровенном.

Этот монолог прерывается, может быть, большими паузами, во время которых Отелло исступленно стоит и молчит, досматривая картину того, что он теряет. Во время других пауз он, может быть, склоняется на камень и долго беззвучно рыдает, трясется и как-то покачивает головой, точно прощаясь. Это не пафос воинственного восторга, а плач предсмертного прощания.

*Кусок "Г" (IV).* Начинается со слов: "Возможно ли?" -- кончается словами: "Я вам больше не слуга".

Название куска и задачи: о_б_ъ_я_с_н_и_т_ь Я_г_о, ч_т_о -- б_е_р_е_г_и_с_ь, б_е_з_н_а_к_а_з_а_н_н_о т_а_к ш_у_т_и_т_ь н_е_л_ь_з_я.

Исполнитель должен всеми способами и средствами, приспособлениями, приемами, убеждениями, мольбой, предупреждениями, запугиванием, наконец, простой физической силой и грозным видом убедить Яго в том, что его ждет.

После того как он изранил себе душу, нарисовав в предыдущем куске картину того, что он теряет, ему становится необходимым на комнибудь излить свои муки. Вот тут начинается срывание своей боли на Яго.

В конце этого куска при словах Яго: "О, смилуйтесь! Спаси меня, о небо!" -- Отелло, просто разгорячившись, хочет сейчас же привести свои угрозы в действие. Но Яго так закричал, что привел его в сознание. Отелло на минуту остановился и понял, что сделал. Ему стало противно, тошно на душе, и он бежал. Куда?

Вот тут-то мне и нужна та площадка, о которой я говорил в объяснениях в начале картины.

*Кусок "Д" (V).* Начинается: "Я вам больше не слуга" -- кончается: "...когда она рождает оскорбленья".

Название куска: ч_т_о я с_д_е_л_а_л?!

*Задача:* с_к_р_ы_т_ь_с_я, ч_т_о_б н_е в_и_д_е_т_ь н_и с_е_б_я, н_и д_р_у_г_и_х.

*Объяснение.* Отелло так противно, стыдно и так тошно на душе, что он должен уйти от людей, никого не видеть. Поэтому он убегает назад и ложится.

Яго ведет контрзадачу. Он как ловкий актер и провокатор, понастоящему испуганный грозившей ему смертью, запыхавшись от происшедшей борьбы, пользуется своим состоянием для новой провокации. Ему нужно проучить Отелло, испугать тем, что он оставляет его одного, так, чтоб этот урок надолго был ему памятен.

Для того чтобы сыграть эту сцену горячо, он пользуется случайно взвинтившимися нервами. Отелло лежит неподвижно от отчаяния (не нужно здесь плакать, как всегда это делают; его состояние сильнее, больше, чем слезы).

*Кусок "Е" (VI).* Начинается: "Нет, погоди!" -- кончается: "...ее застать?"

Название куска: к_а_р_а_у_л! с_п_а_с_и! н_е_т с_и_л!

*Задача:* р_а_з_ж_а_л_о_б_и_т_ь Я_г_о, ч_т_о_б о_н п_о_м_о_г.

Если в куске "В" Отелло хотел объяснить Яго то, ч_т_о он с ним сделал, то в этом куске он хочет его разжалобить, показать иллюстрировать внешне, физически весь ад, который он переживает.

Это своего рода спектакль, которым люди при общении друг с другом пользуются для того, чтобы лучше, образнее показать то, что с ними происходит.

Все приспособления, все краски голоса и движений, которые могут объяснить не столько уху, сколько глазу то, что чувствует актер, Отелло пускает в ход.

Когда Яго понял состояние Отелло и то, что он, Яго, ему необходим, он стал несколько авторитетнее, чем раньше.

*Кусок "Ж" (VII).* Начинается словами: "Смерть и проклятье!" -- кончается: "...одна слаба для мщенья моего!"

Название куска: с_л_е_д_о_в_а_т_е_л_ь..

*Задача:* х_о_ч_у р_а_з_о_б_р_а_т_ь_с_я, п_о_н_я_т_ь.

Отелло делает все, чтобы заставить Яго говорить.

В этом куске в роли Отелло можно уже по тексту начать возмущаться и свирепствовать, но это было бы нехорошо в смысле постепенности и подбора красок. Поэтому его восклицания: "Смерть и проклятье!", "Чудовищно! Чудовищно!", "Я разорву ее на части!" -- надо понимать так: он восклицает это не от ужаса перед уже совершившимся фактом, а лишь от ужаса перед допускаемым предположением. Ведь и такие восклицания поощряют Яго к дальнейшему рассказу.

Главная игра Отелло не в этих восклицаниях, а во время текста, произносимого Яго. Он жадно слушает его и этим, естественно, как бы подстегивает его к дальнейшему рассказу.

При словах: "Чудовищно! Чудовищно!" -- Отелло впервые на минуту поверил в возможность этих фактов и остолбенел.

В таком же тоне идет и последующая реплика: "Да, сон, но обличает он то собой, что было наяву"... и т. д.

Тут он еще в оцепенении и переваривает известие.

Реплика: "Я разорву ее на части!" -- инстинктивно вырвалась, как тигриный рев

Следующей репликой: "Такой платок я подарил ей" -- он с болью доказывает Яго, что он прав.

Все это -- лестница, подходы к дальнейшему финальному решению, но не забывайте -- только подходы, а внутреннее обоснование для них -- в основной задаче куска: хочу понять.

Три последние строчки: "О, отчего не сорок тысяч жизней у этого раба?" и т. д. -- говорятся не с яростью, а с ужасающей болью, с тоской, а не с силой, именно ввиду постепенности нарастания и распределения красок.

Кусок кончается огромной гастрольной паузой, в которой актер доживает накопленные за эту сцену чувства и принимает новое решение.

Теперь как определить линию Яго в этом куске?

В предыдущих кусках -- "А", "Б", "В", "Г" -- Яго только старался обратить на себя внимание. То, что Отелло хотел его сбросить, в конце концов, только помогло ему, так как это вызвало реакцию в Отелло и его мольбу о помощи.

С этого момента Яго повел свою линию. Как всегда, он ведет ее не прямо, а под личиной своего добродушия. В данном случае он прикрывается тем, что для спасения Отелло приходится говорить правду.

Отелло требует во что бы то ни стало ответа и заставляет его, Яго, доказать то, чего он доказать не может. Яго против своей воли, ищет факты, чтобы разъяснить дело и тем помочь Отелло выйти из неясного положения, которое его удручает. Словом, он играет на том, что нужно что-то сделать, а сделать трудно -- нужно выдать приятеля, а не хочется. Свою личину добродушия актер должен изображать так искренне, чтобы обмануть не только Отелло, но и самого зрителя.

После паузы Отелло встает, и начинается [новый кусок].

*Кусок "З" (VIII).* [От слов:] "Теперь всему, всему я верю!" -- кончая словами: "...пока не поглотятся диким мщеньем".

Если в куске "В" Отелло иллюстрирует то, что сделал с ним Яго, если в куске "Е" он иллюстрирует ту муку, которую он переживает, то в куске "З" он и_л_л_ю_с_т_р_и_р_у_е_т т_у п_е_р_е_м_е_н_у, к_о_т_о_р_а_я с н_и_м п_р_о_и_з_о_ш_л_а, п_р_и_т_о_м п_р_о_и_з_о_ш_л_а б_е_с_п_о_в_о_р_о_т_н_о.

Такова задача куска, а самый кусок я бы назвал: в_о_т к_а_к_о_в я с_т_а_л т_е_п_е_р_ь.

И в этом куске, как и в предыдущем, я ищу технические средства, чтоб удержать актера от перехода на вольтаж[5], иначе он начнет выжимать страсть и рвать ее в клочки. Если он попадет на вольтаж, то ему зарез. Чтобы не пускать актера на этот путь, нужна физическая или элементарно-психологическая задача. Пусть он держится за нее крепко, особенно в этом месте. Пусть он действует продуктивно и целесообразно.

*Кусок "И" (IX).* Начинается: "Клянусь теперь под этим чистым небом" -- кончается: "И сей же час воспользуюсь я ею".

Название куска: к_л_я_т_в_а.

*Задача:* о_т_р_е_з_а_т_ь в_с_е п_у_т_и к о_т_с_т_у_п_л_е_н_и_ю (как можно сильнее закрепить свое решение так, чтобы отнять у себя возможность к отступлению).

*Кусок "К" (Х).* Начинается: "Через три дня ты должен мне сказать..." -- кончается: "Навеки ваш".

Название куска: п_р_и_г_о_в_о_р.

*Задача:* п_е_р_е_д_а_т_ь у_ж_а_с_н_е_й_ш_у_ю т_а_й_н_у, в к_о_т_о_р_о_й т_р_у_д_н_о п_р_и_з_н_а_т_ь_с_я д_а_ж_е с_а_м_о_м_у с_е_б_е.

*Объяснение.* Решение состоялось, но оно так страшно, что его не выговоришь громко, его хочется больше сказать глазами. И вот этот-то важнейший и ужаснейший секрет один человек передает другому тайно между небом и землей. Больше говорят глазами.

Итак, вот какой схемой живет актер в этой картине:

А (I) -- разрешить заданную задачу: п_о_ч_е_м_у, д_л_я ч_е_г_о?

Б (II) -- у_й_т_и о_т Я_г_о.

В (III) -- з_а_с_т_а_в_и_т_ь п_о_ч_у_в_с_т_в_о_в_а_т_ь Я_г_о, ч_т_о о_н с_н_и_м с_д_е_л_а_л.

Г (IV) -- предупредить Яго: б_е_р_е_г_и_с_ь, б_е_з_н_а_к_а_з_а_н_н_о т_а_к ш_у_т_и_т_ь н_е_л_ь_з_я.

Д (V) -- что я наделал?! Фу, какая гадость!

*Задача:* с_к_р_ы_т_ь_с_я, ч_т_о_б н_е в_и_д_е_т_ь н_и с_е_б_я, н_и д_р_у_г-и_х.

Е (VI) -- караул! спаси! нет сил!

*Задача:* р_а_з_ж_а_л_о_б_и_т_ь Я_г_о, ч_т_о_б о_н п_о_м_о_г.

Ж (VII) -- следователь.

*Задача:* х_о_ч_у р_а_з_о_б_р_а_т_ь_с_я в_о в_с_е_х т_о_н_к_о_с_т_я_х, п_о_н_я_т_ь.

З (VIII) -- вот каков я стал теперь.

*Задача:* и_л_л_ю_с_т_р_и_р_о_в_а_т_ь п_р_о_и_с_ш_е_д_ш_у_ю п_е_р_е_м_е_н_у.

И (IX) -- клятва.

*Задача:* о_т_р_е_з_а_т_ь в_с_е п_у_т_и к о_т_с_т_у_п_л_е_н_и_ю.

К (X) -- приговор.

*Задача:* п_е_р_е_д_а_т_ь у_ж_а_с_н_у_ю, с_о_к_р_о_в_е_н_н_е_й_ш_у_ю т_а_й_н_у, в к_о_т_о_р_о_й т_р_у_д_н_о п_р_и_з_н_а_т_ь_с_я д_а_ж_е с_а_м_о_м_у с_е_б_е.

Эту схему можно сыграть в пять минут. Дело в том, что нужно уметь получать все эти настроения. Раз что они создались, их нетрудно продлить. Схема создает, вводит в известные настроения, переживания и чувства.

Когда роль нафантазирована и подготовлена, то с помощью схемы можно почувствовать каждый из больших кусков; продлить их выполнением задачи с помощью всевозможных приспособлений уже нетрудно, раз что чувство введено в известную плоскость, атмосферу.

Когда вы в пять минут сможете сыграть всю схему, можно считать, что сцена готова, и гарантировать, что вы не собьетесь, только зазубрите схему так, чтоб выполнять ее хотя бы спросонья. Это спасательный круг, за который актер должен держаться крепко, поэтому нужно всячески утверждать эту схему и вырабатывать. В этом-то и заключается техника переживания.

## Работа над ролью

## ["Ревизор"]

### *Реальное ощущение жизни пьесы и роли*

[1936-1937]

*.. .. .. .. .. 19 . . г.*

-- Первое знакомство с новой пьесой и подход к ней совершаются в большинстве театров следующим образом. Собирается вся труппа для прослушивания пьесы. Хорошо, если ее читает сам автор или лицо, знакомое с новым произведением. Эти люди могут быть плохими чтецами, но они понимают внутреннюю линию произведения, они правильно преподносят и верно освещают ее. К сожалению, нередко пьесу читает лицо, не знакомое с нею. В этом случае пьеса предстает перед будущими ее исполнителями в искаженном виде. Это плохо, так как первые впечатления крепко врезаются в отзывчивую артистическую душу. Трудно бывает потом вырвать то, что сразу неправильно воспринято будущими творцами нового спектакля.

После первого чтения в большинстве случаев у слушателей остается недостаточно четкое представление о новой пьесе. Чтоб прояснить его, назначается так называемая "беседа", то есть собирается вся труппа, и каждый высказывает свое мнение о прослушанной пьесе. Очень редко

мнения сходятся на чем-нибудь определенном. Чаще всего они расходятся по самым различным, противоположным и неожиданным направлениям. В головах будущих исполнителей образуется сумбур. Даже тот, кто, казалось, нашел свое отношение к новому произведению, теряет его. Плохо лишиться собственного мнения. После таких бесед нередко артисты стоят в недоумении перед своими новыми ролями, точно перед загадкой, которую необходимо во что бы то ни стало скорее разрешить. Жалко и смешно видеть их беспомощность. Досадно и обидно за бессилие нашей психотехники. Чтобы проникнуть в непонятную им душу роли, артисты без системы толкаются во все стороны. Их единственная надежда -- случай, который поможет найти лазейку. Их единственная зацепка в непонятных им словах -- "интуиция", "подсознание". Если посчастливится и случай поможет, то он представляется им мистическим чудом, "провидением", даром Аполлона.

Если этого не случится, то актеры часами сидят перед раскрытой книгой и пыжатся проникнуть, насильно втиснуться в пьесу не только духовно, но и физически. Напряженные, красные от натуги, они тянутся в нее, шепча чужие и чуждые им слова роли. Конвульсии лица, не управляемые изнутри, создают вместо естественной мимики уродливые гримасы. Когда ничто не помогает, артисты надевают костюм, делают грим, чтоб от внешнего образа подойти к роли.

Трудно влезать в чужую шкуру не по мерке! Где найти лазейку для проникновения в нее? В результате -- губительные потуги. Даже те немногие живые моменты, которые зажили внутри и взволновали душу после первого чтения, замирают от насилия, и артист стоит перед своей ролью, точно перед бездушным манекеном, в который не может втиснуть себя, как душа Сахара -- в свою обертку, как душа Воды -- в свой кран в "Синей птице".

Какое вредное для творчества насилие!

Чтобы помочь беде, режиссер собирает всех участвующих и на несколько месяцев усаживается с ними за стол для подробного изучения их ролей и самой пьесы. Снова высказывают о пьесе и о своих ролях все, что приходит в голову. Мнения оспариваются, происходят дебаты, приглашают специалистов по разным вопросам, читают доклады, лекции. Тут же, попутно, показывают чертежи или даже макеты будущих декораций, эскизы костюмов будущей постановки. Потом до мельчайших подробностей выясняется, что будет делать каждый из артистов, что каждый из них должен чувствовать, когда он со временем выйдет на сцену и начнет жить ролью.

Наконец, головы и сердца артистов набиваются до отказа самыми подробными нужными и ненужными сведениями о роли, как набиваются желудки каплунов орехами, которыми их откармливают. Не в силах пе-

реварить того, что насильственно втиснуто в их головы и сердца, артисты теряют даже те немногие моменты в роли, в которых они нашли частичку себя.

И тут артистам говорят: "Идите на подмостки, играйте ваши роли и применяйте то, что вы узнали в истекшие месяцы застольной работы". С распухшей головой и пустым сердцем выходят артисты на сцену и ничего играть не могут. Нужны еще долгие месяцы, чтобы выбросить из себя все лишнее, чтобы выбрать и усвоить нужное, чтобы найти себя -- хотя бы по частям -- в новой роли.

Теперь спрашивается: правильно ли такое насилие с первых шагов подхода к новой роли, свежесть которой надо бережно хранить? Хорошо ли такое бесцеремонное втискивание чужих мыслей, взглядов, отношений и чувствований, касающихся роли, в еще не раскрывшуюся душу творца-артиста?

Конечно, и при такой работе кое-что важное западет в его душу, пригодится в творчестве. Но еще больше попадет туда ненужных, лишних сведений, мыслей и чувствований, которые вначале только загромождают голову, сердце, пугают артиста и мешают его свободному творчеству. Переваривать чужое и чуждое труднее, чем создавать свое, близкое уму и сердцу.

Но самое плохое то, что все эти чужие комментарии попадают на неподготовленную, невспаханную, сухую почву. Нельзя судить о пьесе, о ее ролях, о заложенных в ней чувствованиях, не найдя хоть частичку себя в произведении поэта.

Если б артист со всеми его внутренними силами и внешним аппаратом воплощения был подготовлен к восприятию чужих мыслей и чувств, если б он хоть немного чувствовал под своими ногами твердую почву, он знал бы, что нужно взять и что отбросить из того, что ему дают для роли прошеные и непрошеные советчики.

Таким образом, я восстаю не против самих бесед и застольной работы, а против их несвоевременности[1].

Всему своя пора.

После некоторой паузы Аркадий Николаевич продолжал:

-- Мой подход к новой роли совсем иной, и вот в чем он заключается: без всякого чтения новой пьесы, без бесед о ней артистов сразу приглашают на первую репетицию новой пьесы[2].

-- Как же это? -- не понимали ученики.

-- Этого мало. Можно играть еще и ненаписанную пьесу.

-- ...?!

Мы даже не нашли, что сказать на это заявление.

-- Вы не верите? Давайте сделаем пробу. Мной задумана пьеса, я расскажу вам ее фабулу по эпизодам, а вы сыграйте ее. Я буду следить за

тем, что вы будете говорить и делать экспромтом, и наиболее удачное запишу. Так общими усилиями мы запишем и сразу сыграем еще ненаписанное произведение[3]. Доходы от авторских разделим поровну.

Ученики еще более удивились и ничего не понимали.

[-- Вы хорошо знаете по собственному ощущению то состояние артиста на сцене, которое мы называем "внутренним сценическим самочувствием".

Оно собирает воедино все элементы, настораживает и направляет их на творческую работу.

Казалось бы, что с таким состоянием в душе уже можно подходить к пьесе и роли для их подробного изучения.

Но я утверждаю, что этого мало и что для искания, для познавания сущности произведения поэта, для создания суждения о нем творящему не хватает еще чего-то, что дает толчок и побуждает к работе все его внутренние силы. Без этого анализ; пьесы и роли окажется рассудочным.

Наш ум сговорчив. Он во всякое время может войти в работу. Но одного ума недостаточно. Необходимо непосредственное горячее участие эмоции, хотения и всех других элементов внутреннего сценического самочувствия. С их помощью надо создать внутри себя реальное ощущение жизни роли. После этого анализ пьесы и роли будет сделан не от ума, а от всего организма творящего.

-- Извините же, пожалуйста, как же так? Чтоб ощутить жизнь роли, надо знать произведение поэта, надо его, изволите ли видеть, изучить. Но вы утверждаете, что изучать его нельзя, не почувствовав прежде этого самого произведения поэта.

-- Да, -- подтвердил Торцов. -- Знать пьесу надо, но подходить к ней с холодной душой нельзя ни в коем случае. Н_е_о_б_х_о_д_и_м_о п_р_е_д_в_а_р_и_т_е_л_ь_н_о в_л_и_т_ь в з_а_г_о_т_о_в_л_е_н_н_о_е в_н_у_т_р_е_н_н_е_е с_ц_е_н_и_ч_е_с_к_о_е с_а_м_о_ч_у_в_с_т_в_и_е р_е_а_л_ь_н_о_е о_щ_у_щ_е_н_и_е ж_и_з_н_и р_о_л_и, и н_е т_о_л_ь_к_о д_у_ш_е_в_н_о_е, н_о и т_е_л_е_с_н_о_е.

Подобно тому как дрожжи вызывают брожение, так и ощущение жизни роли возбуждает в душе артиста внутренний нагрев, кипение, необходимые для процесса творческого познавания. Только в таком творческом состоянии артиста можно говорить" о подходе к пьесе и роли.

-- Откуда же брать это реальное душевное и телесное ощущение жизни роли? -- спрашивали удивленные ученики.

-- Этому-то вопросу и посвящен сегодняшний урок. Названов! Вы помните "Ревизора" Гоголя?-- неожиданно обратился ко мне Аркадий Николаевич.

-- Помню, но плохо, в общих чертах.

-- Тем лучше. Идите на сцену и сыграйте нам Хлестакова с момента его выхода во втором акте][4].

-- Как же я могу сыграть, когда я не знаю, что нужно делать? -- отнекивался я с изумлением.

-- Вы не знаете всего, но кое-что знаете. Вот это немногое вы и сыграйте. Иначе говоря: выполните из жизни роли те, хотя бы самые маленькие, физические действия, которые можете сделать искренне, правдиво, от своего собственного лица.

-- Я ничего не могу сделать, так как ничего не знаю!

-- Как? -- накинулся на меня Аркадий Николаевич. -- В пьесе сказано: "Входит Хлестаков". Разве вы не знаете, как входят в номер гостиницы?

-- Знаю.

-- Вот вы и войдите. Дальше Хлестаков бранит Осипа за то, что он "опять валялся на кровати". Разве вы не знаете, как бранятся?

-- Знаю.

-- Потом Хлестаков хочет заставить Осипа пойти и похлопотать об еде. Разве вы не знаете, как обращаются к другому с щекотливой просьбой?

-- Знаю и это.

-- Вот вы и сыграйте только то, что вам на первых порах доступно, то, в чем вы чувствуете правду, чему вы сможете искренне поверить[5].

-- Что же нам на первых порах доступно в новой роли? -- старался я выяснить.

-- Немного. Передача внешней фабулы с ее эпизодами[6], с ее простейшими физическими действиями.

Вначале только это можно выполнить искренне, правдиво, от своего лица и за свой страх. Если же вы захотите дать больше, то столкнетесь с непосильными задачами, и тогда рискуете вывихнуться, очутиться во власти лжи, которая толкнет на наигрыш и насилие природы. Бойтесь вначале чересчур трудных задач -- вы еще не готовы углубляться в душу новой роли. Поэтому держитесь строго указанной вам узкой области физических действий, ищите в них логику и последовательность, без которой не найдешь правды, веры, а следовательно, и того состояния, которое мы называем "я есмь".

-- Вы говорите: передавайте фабулу и простейшие физические действия, -- спорил я. -- Но фабула сама собой передается при развертывании пьесы. Фабула уже создана автором.

-- Да, автором, но не вами. Пусть его фабула остается. Но нужно ваше отношение к ней. Пусть и авторские действия производятся, но они должны стать вашими собственными, а не оставаться чужими. Нельзя искренне жить не своими действиями, надо создать свои, аналогичные с

ролью, указанные вашим собственным сознанием, хотением, чувством, логикой, последовательностью, правдой, верой. Пробуйте, идите на сцену и начинайте с выхода Хлестакова. Пущин сыграет нам Осипа, Вьюнцов -- трактирного слугу.

-- С удовольствием!

-- Но я не знаю слов, и мне нечего говорить, -- упрямился я.

-- Вы не знаете слов, но общий смысл разговора вы помните?

-- Да, приблизительно.

-- Так передавайте его своими словами. Порядок мыслей диалога я вам подскажу. Да и вы сами скоро привыкнете к их. последовательности и логике.

-- Но я не знаю образа, который надо изображать!

-- Зато вы знаете важный закон. Он говорит: "Какую бы роль ни играл артист, он всегда должен действовать от себя самого, за свой личный страх и совесть". Если же он не найдет или потеряет себя в роли, то тем самым убьет изображаемое лицо, которое лишится живого чувства. Это чувство может дать создаваемому лицу сам артист, и только он один. Поэтому всякую роль играйте от своего имени, в предлагаемых обстоятельствах, данных автором. Этим путем вы в первую очередь" ощупаете себя самого в роли. Когда это сделано, то уже нетрудно вырастить всю роль в себе. Живое, подлинное человеческое чувство -- хорошая почва для этого[7].

Аркадий Николаевич указал, как выгородить из малолетков-ской комнаты номер в гостинице[8]. Пущин лег на диван, а *я* ушел за кулисы, приготовился изображать из себя, как полагается, голодного барчука; медленно вошел на сцену, передал Осипу мнимую тросточку, цилиндр -- словом, повторил все-штампы игры классического образа.

-- Не понимаю, кто вы?-- сказал Аркадий Николаевич,, когда мы кончили играть.

-- Я -- это я сам.

-- Не похоже. В жизни вы другой, не такой, какой там, на сцене. В жизни вы не так, а как-то иначе входите в комнату.

-- Как же?

-- С какой-то заботой, с целью внутри, с любопытством, " не пустой, каким вы были сейчас на сцене. [В жизни] вы соблюдаете все моменты и стадии органической природы общения. Вы сделали выход актера на подмостки, а мне нужен вход человека в комнату. В жизни другие побуждения для действия. Найдите их там, на сцене. Если вы войдете для чего-то или, напротив, не для чего, от нечего делать, как Хлестаков, то такие действия помогут вызвать соответствующее внутреннее состояние. Обычный театральный выход, напротив, помешает этому и вызовет совсем другое -- внешнее, показное, актерское самочувствие. Ваше по-

явление на сцене было сейчас театрально, "вообще", в действиях не было логики и последовательности. Вы пропустили многие необходимые моменты. Например, в жизни, куда бы вы ни пришли, вам прежде всего нужно ориентироваться и понять, что происходит там, куда вы явились, и как следует себя повести. Но сейчас, при выходе, вы, даже не посмотрев на постель и на Осипа, уже сказали: "Опять валялся на кровати" Дальше. Вы захлопнули дверь так, как это делают в театре с полотняными декорациями. Вы не вспомнили и не передали тяжести предмета. Дверная ручка у вас двигалась по щучьему веленью. Все эти маленькие действия требуют известного внимания и времени. Без этого человек не вспомнит, не почувствует, не узнает правды, не поверит подлинности того, что делает.

Теперь, после того как вы чуть не целый год серьезно занимались беспредметными действиями, вам должно быть очень стыдно за все допущенные ошибки.

-- Они происходят оттого, что мне неизвестно, откуда я пришел, -- извинялся я сконфуженно.

-- Не угодно ли! Как же можно не знать на сцене, откуда и куда приходишь! Необходимо знать это досконально. Входы из "неведомого пространства" никогда не удаются в театре.

-- Откуда же я пришел?

-- Вот это мило! Почем же я знаю! Ваше дело! Кроме того, сам Хлестаков говорит о том, где он был. Но раз что вы этого, не помните -- тем лучше.

-- Почему же "лучше"?

-- Потому что это позволит вам подходить к роли от себя самого, от жизни, а не от авторских ремарок, не от въевшихся условностей и штампов. Это позволит вам быть самостоятельным в ваших взглядах на образ. Если же вы будете руководствоваться только указаниями книжки, то не выполните нужной мне задачи, так как слепо целиком подчинитесь автору, понадеетесь на него и будете формально повторять слова его текста, дразнить его образ и его чуждые вам действия, вместо того чтоб творить свой образ, аналогичный с образом автора.

По той же причине я не даю артисту в первое время ни книжки, ни роли и очень прошу ими не пользоваться дома, чтобы не испортить моего замысла.

Окружите же себя предлагаемыми обстоятельствами пьесы и ответьте искренне: что бы вы сами (а не какое-то не известное вам существо -- Хлестаков) стали делать для того, чтоб выбраться из безвыходного положения?[9]

-- Да! -- вздохнул я. -- Когда нужно самому выбираться из положения, а не итти слепо за автором, то приходится крепко призадуматься.

-- Вот это вы хорошо сказали! -- заметил Аркадий Николаевич.

-- Я ведь в первый раз перевел на себя, почувствовал положение и предлагаемые обстоятельства, в которые поставил Гоголь своих действующих лиц. Для зрителей их положение комично, но для самих исполнителей Хлестакова и Осипа оно безвыходно. Я впервые почувствовал это сегодня, а между тем сколько раз приходилось читать и смотреть на сцене "Ревизора"!

-- Это произошло от правильного подхода. Вы перенесли на себя и почувствовали положение действующих лиц в предлагаемых обстоятельствах Гоголя. Вот это важно! Это превосходно! Никогда не втискивайте себя в роль насильно, не приступайте к изучению ее по принуждению. Вы должны сами выбрать и выполнить в изображаемой жизни то, хотя бы самое малое, что вам вначале доступно. Так и сделайте сегодня. В результате вы немного почувствуете с_е_б_я в р_о_л_и_. Отталкиваясь от этого, можно итти дальше и со временем подойти к тому, чтобы почувствовать с_а_м_у_ю р_о_л_ь в с_е_б_е.

Итак, говорите, что бы вы стали делать в реальной жизни, здесь, сегодня, сейчас[10], как бы вы вышли из положения, в которое вас поставил Гоголь? Не умирать же с голоду в медвежьей дыре, куда вы попали?

Я молчал, так как запутался.

-- Сообразите, как бы проходил ваш день? -- подталкивал меня Торцов.

-- Вставал бы поздно. Первым долгом упросил бы Осипа пойти к хозяину и похлопотать о чае. Потом -- длинная процедура с умыванием, чисткой платья, одеванием, прихорашиванием, питьем чая. Потом... прошелся бы по улицам. Не сидеть же в душном номере. Думаю, что во время прогулки мой столичный вид привлечет внимание провинциалов.

-- И особенно провинциалок, -- дразнил Торцов.

-- Тем лучше. Постараюсь завести знакомство с кем-нибудь из них и навязаться на обед. Потом побывал бы в Гостином дворе, на рынке.

Сказав это, я вдруг почувствовал, что у меня есть сходство с Хлестаковым.

-- Я бы не удержался и, где только можно -- в Гостином дворе, на рынке, -- попробовал бы чего-нибудь вкусненького, выставленного на лотках. Но это не утолило бы, а, напротив, только еще больше раздразнило бы аппетит. Потом... побывал бы на почте, чтоб справиться о денежном пакете.

-- Его нет! -- каркал и подзуживал Торцов.

-- Вот я уже измучен, тем более что желудок пуст. Ничего не остается, как итти домой и вновь пытаться получить через Осипа обед в гостинице.

-- Вот с чем вы приходите на сцену в начале второго акта, -- перебил меня Аркадий Николаевич. -- Таким образом, только для того, чтоб войти на сцену по-человечески, а не по-актерски, вам пришлось узнать: кто вы, что с вами приключилось, в каких условиях вы здесь живете, как проводите день, откуда пришли и много других предлагаемых обстоятельств, еще не созданных вами, имеющих влияние на ваши действия. Иначе говоря, только для того, чтобы правильно выйти на сцену, необходимо познавание жизни пьесы и своего к ней отношения.

*.. .. .. .. .. 19 . . г.*

Аркадий Николаевич продолжал работу со мной над Хлестаковым.

-- Теперь вы знаете, с чем выходить на сцену, -- говорил он. -- Установите правильно органический процесс общения, чтоб выполнять действия не на потеху публике, а для души объекта и потом переходить к физическим действиям.

Спросите себя, что значит войти в свой номер гостиницы после безрезультатного хождения по городу.

Потом задайте себе вопрос: что бы вы сделали на месте Хлестакова здесь, сегодня, сейчас, после возвращения домой? Как бы вы поступили с Осипом, узнав, что он "опять валялся на кровати"? Как бы вы упрашивали его пойти к хозяину за обедом? Как бы вы ожидали результата и что делали в этот промежуток времени? Как бы встретили принос кушанья? И проч. и проч.

Словом, вспомните каждый из эпизодов акта; поймите, из каких действий создается каждый из них. Проследите логику и последовательность всех этих действий. Если вы пройдете таким образом по всей пьесе, то, естественно, сыграете фабулу по ее эпизодам и физическим действиям.

Начните с определения природы каждого из физических действий, их логики и последовательности.

Эта работа хорошо нам известна по бесконечным упражнениям в классе тренинга и муштры. Я с ней довольно легко и скоро справился. Таким образом, сегодня, после моей неудачи на последнем уроке, я реабилитировал как себя, так, главным образом, и Ивана Платоновича. На этот раз я не пропустил ни одного самого маленького подсобного момента и тем доказал, что понимаю природу каждого из намеченных физических действий.

Аркадий Николаевич вспомнил о нашем первом опыте с беспредметными действиями год назад, на памятном мне уроке, когда он впервые

заставил меня считать пустышку вместо денег в этюде "сжигание денег"[11].

-- Сколько времени было потрачено тогда на такую же работу, -- говорил Аркадий Николаевич, -- и как скоро вы справились с аналогичным заданием сегодня.

После небольшой передышки он продолжал:

-- Теперь, когда вы поняли логику и последовательность, когда почувствовали правду физических действий, поверили в то, что делается на сцене, вам нетрудно повторять ту же линию действия в разных предлагаемых обстоятельствах, которые дает вам пьеса и которые придумывает и дополняет ваше воображение.

Итак, что бы вы сделали сейчас, сегодня, здесь, в этом предполагаемом номере гостиницы, если бы вернулись домой после безрезультатного скитания по городу?

Начните же, но только не играйте, а просто по чести решите и скажите: что бы вы сделали. Это вызовет в вас внутренние позывы к действию.

-- Почему же нельзя играть? Мне это легче.

-- Конечно. Наигрывать на штампах всегда легче, чем правильно действовать.

-- Я не про штампы говорю.

-- А между тем пока вы можете говорить только о них. Штампы всегда наготове, а подлинные, продуктивные и целесообразные действия, подсказанные изнутри, надо прежде нажить, чего вы и старайтесь добиться [12].

Пущин улегся на диван. Вьюнцов начал готовиться к выходу трактирного слуги.

Тем временем Аркадий Николаевич заставил меня стоять на сцене и громко разговаривать с самим собой:

-- Вспомню предлагаемые обстоятельства роли, ее прошлое, настоящее, -- говорил я себе. -- Что касается будущего, то оно относится не к роли, а ко мне, ее исполнителю. Хлестаков не может знать своего будущего, я же обязан. Мое дело артиста подготавливать это будущее с самой первой сцены роли. Чем безвыходнее мое положение в ужасном номере гостиницы, тем неожиданнее, необыкновеннее, непостижимее будет переселение в квартиру городничего, любовные интриги, сватовство.

Вспомню весь акт по эпизодам.

Я стал перечислять все сцены и наскоро обосновывать их своими предлагаемыми обстоятельствами.

Кончив эту работу, я сосредоточился и ушел за кулисы.

Уйдя за кулисы, я спросил себя:

"Что бы я сделал, если б при возвращении в свой номер позади себя услышал голос хозяина?"

Не успел я установить это "если б", как что-то точно толкнуло меня в спину. Я ринулся и, сам не помню как, очутился на сцене, в своем воображаемом номере гостиницы.

-- Оригинально! -- хохотал Аркадий Николаевич... -- Повторите то же действие в каких-нибудь новых предлагаемых обстоятельствах, -- приказал мне Торцов.

Я медленно ушел за кулисы и после паузы приготовления отворил дверь и замер в нерешительности, не зная, входить ли в номер, или итти вниз в буфет. Но я вошел и что-то искал глазами как в самой комнате, так и через щелку двери, за кулисами. Соображая, применившись к положению, я опять ушел со сцены.

Через некоторое время я опять вошел, капризный, недовольный, избалованный, и долго нервно осматривался, соображая и опять примеряясь к чему-то.

Было проделано еще много всевозможных выходов, пока, наконец, [я] не сказал себе:

-- Теперь мне, кажется, понятно, как и с чем я бы вошел, если бы был на месте Хлестакова.

-- Как назвать то, что вы делали сейчас? -- спрашивал [меня Торцов].

-- Я а_н_а_л_и_з_и_р_о_в-а_л, изучал самого себя, [Названова][13], в предлагаемых обстоятельствах Хлестакова.

-- Теперь, надеюсь, вы поняли разницу между подходом и суждением о роли от своего собственного и от чужого лица, между смотрением на роль своими или чужими глазами -- автора, режиссера или критика?

От своего лица переживаешь роль, а от чужого -- дразнишь ее, подделываешься к ней. От своего лица познаешь роль умом, чувством, хотением и всеми элементами души, а от чужого лица, в большинстве случаев, -- одним умом. Исключительно рассудочные анализ, понимание и творчество роли нам не нужны.

Мы должны охватывать изображаемое лицо всем своим существом, духовным и физическим. Только такой подход я и признаю. К нему-то я и готовлю вас, через создание того правильного и полного самочувствия, при котором только и можно начинать работу над ролью.

*.. .. .. .. .. 19 . . г.*

"-- Как быть?-- точно сам с собой рассуждал Аркадий Николаевич, войдя сегодня в класс. -- Устная передача скучна, суха, малоубедительна для практического дела. Лучше всего заставить вас самих проделать

и почувствовать на себе то, что я должен объяснить. Но, к сожалению, вы еще не владеете беспредметным действием настолько, чтоб заставлять вас проделывать то, что мне нужно. Приходится самому итти на сцену и показывать, как от простых задач и действий переходишь к созданию ж_и_з_н_и ч_е_л_о_в_е_ч_е_с_к_о_г_о т_е_л_а, а от жизни тела -- к созданию ж_и_з_н_и ч_е_л_о_в_е_ч_е_с_к_о_г_о д_у_х_а, как через них рождается внутри р_е_а_л_ь_н_о_е о_щ_у_щ_е_н_и_е ж_и_з_н_и п_ь_е_с_ы и р_о_л_и и как это ощущение естественно вливается во в_н_у_т_р_е_н_н_е_е с_ц_е_н_и_ч_е_с_к_о_е с_а_м_о_ч_у_в_с_т_в_и_е, которое вы научились вызывать в себе.

Аркадий Николаевич пошел на сцену, за кулисы...>[14].

Наступила длинная пауза, во время которой слышно было гудение баса Пущина. Он вполголоса рассуждал, где лучше жить -- в деревне или в Петербурге.

Вдруг на сцену вбежал Аркадий Николаевич. Я даже вздрогнул от неожиданности и необычайности такого выхода Хлестакова. Торцов захлопнул за собой дверь и долго подсматривал через щелку в коридор. Повидимому, он в своем представлении убегал от хозяина гостиницы.

Не скажу, чтоб я был в восторге от такого нововведения, но выполнен был этот выход с необыкновенной искренностью. И сам Аркадий Николаевич призадумался над тем, что сделал.

-- Наиграл! -- сам себе признался он. -- Надо проще. Кроме того, верно ли это для Хлестакова? Ведь он, как петербуржец того времени, чувствует себя выше всех в провинции.

Что меня толкнуло на такой выход? Какие воспоминания? Не разберешь. Может быть, в этом соединении фанфарона с трусом-мальчишкой -- внутренняя характерность Хлестакова? Откуда ощущения, которые я испытываю?

Подумав немного, Аркадий Николаевич обратился к нам и спросил:

-- Что я сейчас делал? Я анализировал то, что случайно почувствовал и что случайно вышло. Я анализировал свои физические действия в предлагаемых обстоятельствах роли и делал это не одним холодным интеллектом. Все элементы помогали мне. Я анализировал душой и телом. Вот такой и только такой анализ я признаю. Ради него я второй урок объясняю вам, что такое р_е_а_л_ь_н_о_е о_щ_у_щ_е_н_и_е ж_и_з_н_и п_ь_е_с_ы, которое надо вливать во в_н_у_т_р_е_н_н_е_е с_ц_е_н_и_ч_е_с_к_о_е с_а_м_о_ч_у_в_с_т_в_и_е.

Продолжаю свою работу и развиваю то, что подсказал мне анализ, мои воспоминания.

Логика говорит: если Хлестаков фанфарон и трус, то в душе он боится встречи с хозяином, а внешне храбрится и хочет быть спокойным. Он

даже бравирует спокойствием, чувствуя сзади взгляд своего врага, в то время как по спине у него бегают мурашки.

Аркадий Николаевич ушел обратно за кулисы и потом, приготовившись, блестяще выполнил то, что задумал. Как он это делает? Неужели от ощущения правды физического действия и веры в его подлинность у него сразу является все остальное, то есть чувствование? Если это так, то его прием следует считать чудодейственным.

Аркадий Николаевич долго стоял и думал, а потом он проговорил:

-- Вы видели, что я это делал не простым умственным, аналитическим путем, а изучал себя в условиях жизни роли, при непосредственном участии всех человеческих внутренних элементов, через их естественные позывы к физическому действию. Я не доводил действий до конца, боясь попасть на штампы. Но ведь главное -- не в самом действии, а в естественном зарождении позывов к нему.

По жизненному, человеческому опыту я ищу правильных физических задач и действий. Чтобы поверить их правде, мне необходимо внутренне их обосновать и оправдать в предлагаемых обстоятельствах роли. Когда я найду и почувствую эти внутренние оправдания, то моя душа в известной мере сроднится с душой роли.

Совершенно такую же работу Аркадий Николаевич проделал со всеми другими кусками: с упрашиванием Осипа похлопотать об обеде, с монологом после его ухода, со сценой с трактирным слугой и с обедом[15].

Когда это было выполнено, Аркадий Николаевич, уйдя в себя, мысленно просмотрел сделанную работу и сказал:

-- Чувствую намечающуюся бледную линию позывов к физическим действиям в условиях жизни и в предлагаемых обстоятельствах роли!..

После того как я нащупал физические действия только что сыгранной сцены, надо записать их на бумаге, совершенно так же как это делалось при работе над паузой трагического бездействия. Помните, тогда мы подводили все к физиологии? Сделаю то же со сценой Хлестакова.

Аркадий Николаевич начал вспоминать, а я записывать все действия, позывы к которым он в себе заметил[16].

Говорков и тут нашел случай придраться к одному из записанных действий.

-- Но извините, пожалуйста, это же, знаете, чистейшее психологическое, а не физическое действие!

-- Мы же условились с вами не придираться к словам. Кроме того, было решено, что в каждом психологическом действии много от физического, а в физическом -- от психологического. Сейчас я прохожу роль по внешним действиям, поэтому только ими и интересуюсь. Что из этого выйдет, покажет ближайшее будущее.

Итак... -- вернулся Торцов к прерванной записи.

Когда работа была закончена, Аркадий Николаевич объяснил:

-- Можно было сделать такие же выписки физических задач по экземпляру пьесы. Если сличить оба списка, то в одних местах окажутся совпадения (там, где роль естественно слилась с исполнителем), а в других -- расхождения (там, где произошла ошибка или где ярче проявилась индивидуальность творящего, иногда подходящая к роли, а в других случаях -- отклоняющаяся от нее).

Дело дальнейшей работы самого артиста и режиссера -- укрепить моменты слияния и приблизить моменты расхождения. Об этом будет подробно говориться [позже]. Пока мне важны только моменты слияния, которые на первых порах роднят артиста с изображаемым лицом. Ожившие места втягивают в пьесу, и тогда чувствуешь себя не чужим в ее жизни, а отдельные места роли -- близкими своей душе.

Просматривая список, -- объяснял Аркадий Николаевич, -- я привожу свои задачи, так сказать, к одному знаменателю и спрашиваю себя: "Для чего я производил все эти действия?"

Анализируя и суммируя все, что сделано, я прихожу к заключению, что основной моей задачей и действием было: "поесть, утолить голод". Для этого я пришел сюда, для этого подлизывался к Осипу, ухаживал за трактирным слугой, потом ругался с ним. На будущее время все свои действия в этих сценах посвящаю только этой основной задаче: "поесть".

[Теперь я повторю все утвержденные действия по этой записи, -- решил Торцов. -- Чтоб не набить штампов (потому что пока во мне еще не создались подлинные, продуктивные и целесообразные действия), я буду лишь подводить себя от одной правильной задачи и действия к другой задаче и действию, не выполняя их физически. Пока я ограничусь лишь возбуждением внутренних позывов к действию и буду укреплять их повторениями.

Что же касается подлинных, продуктивных и целесообразных действий, -- повторил он, -- то они зародятся сами собой. Об этом позаботится чудодейственная природа][17].

После этого он много раз проделал физические действия, или, вернее, он много раз возбуждал внутри все необходимые внутренние позывы к действию.

Аркадий Николаевич старался не делать никаких движений и передавал то, что чувствовал внутри, одними глазами, мимикой и концами пальцев. Он опять сказал, что действия придут сами, что их не удержишь, когда укрепятся внутренние позывы на них.

-- Придет момент, когда я себя почувствую созревшим цыпленком в скорлупе. Мне будет тесно в ней, и явится необходимость разбить скорлупу, чтоб получить свободу действий.

Аркадий Николаевич снова сосредоточился и стал поочередно вызывать в себе с помощью предлагаемых обстоятельств внутренние позывы к физическим действиям в том порядке, как они были записаны. Я следил по списку и напоминал ему о пропусках.

-- Я чувствую, -- говорил он, не отрываясь от своей работы, -- что из отдельных, разрозненных действий создаются большие периоды, а из периодов -- непрерывные линии логических и последовательных действий. Они стремятся вперед, стремление порождает движение, движение -- подлинную внутреннюю жизнь. В этом ощущении я узнаю правду, правда порождает веру. Чем больше я повторяю сцену, тем сильнее крепнет эта линия, тем сильнее инерция, жизнь, ее правда и вера. Запомните, что эту непрерывную линию физических действий мы называем на нашем языке л_и_н_и_е_й ж_и_з_н_и ч_е_л_о_в_е_ч_е_с_к_о_г_о т_е_л_а.

Это не пустяк, а целая половина (пусть не самая главная) всей жизни роли.

Подумайте только: жизнь человеческого тела роли! Это огромно!!

После довольно длинной паузы. раздумья Аркадий Николаевич продолжал:

-- Раз что жизнь человеческого тела роли создана, надо думать о более важном -- о жизни человеческого духа роли.

Но, оказывается, она уже зажила внутри меня, сама собой, помимо моей воли и сознания. Доказательством этому служит то, что мои физические действия, как вы сами утверждали, выполнялись сейчас не сухо, формально, мертво, по-актерски, а были оживлены и оправданы изнутри.

Как же это произошло? Совершенно естественно: связь между телом и душой неразъединима. Жизнь первого порождает жизнь второй, и наоборот. В каждом ф_и_з_и_ч_е_с_к_о_м д_е_й_с_т_в_и_и, если оно не просто механично, а оживлено изнутри, скрыто в_н_у_т_р_е_н_н_е_е д_е_й_с_т_в_и_е, переживание.

Так создаются две плоскости жизни роли: внутренняя и внешняя. Они сцеплены между собой. Общая цель роднит их и укрепляет неразрывную связь.

В этюде "с сумасшедшим"[18], например, внутреннее общее стремление к самоспасению и внешнее подлинное действие по самозащите неразъединимы и идут параллельно друг другу.

Но представьте себе иное соединение двух плоскостей. В одной из них все стремится к самоспасению, а в другой -- одновременно -- к усилению опасности, то есть к беспрепятственному доступу в комнату буйного сумасшедшего. Возможно ли соединять такие друг друга уничтожа-

ющие внутренние стремления и внешние действия? Нужно ли доказывать, что это невозможно, что связь души с телом неразъединима?

Проверю это на себе и повторю сцену из "Ревизора" не механически, не формально, а в полной мере оправданно по линии жизни человеческого тела роли.

Аркадий Николаевич начал играть и объяснять свои ощущения:

-- Во время игры я прислушиваюсь к себе и чувствую, что параллельно с непрерывной линией физических действий внутри меня оживает и тянется другая линия -- духовной жизни. Она зарождается от физической и находится с ней в соответствии. Но эти ощущения пока призрачны, малоувлекательны. Еще трудно определить их, заинтересоваться ими. Но это не беда. Хорошо и то, что я ощущаю внутри намечающийся след жизни человеческого духа роли, -- решил Аркадий Николаевич. -- Чем чаще я буду переживать жизнь человеческого тела, играя Хлестакова, тем сильнее будет определяться и фиксироваться во мне жизнь человеческого духа роли.

Чем чаще я буду ощущать слияние двух жизней -- физической и духовной, -- тем больше поверю в психофизиологическую правду такого состояния, тем сильнее буду ощущать обе плоскости роли. Жизнь человеческого тела -- хорошая почва для семян, из которых вырастает жизнь человеческого духа роли. Бросайте же побольше таких семян.

-- Как же бросать? -- не понимал я.

-- Создавайте магическое "если б", предлагаемые обстоятельства, вымыслы воображения. Они сразу оживают и сливаются с жизнью тела, оправдывая и вызывая физические действия. Логика и последовательность живых действий помогают укрепить п_р_а_в_д_у того, что вы выполняете на сцене. Они помогают также создать и в_е_р_у в то, что делается на подмостках. В свою очередь вера возбудит и самое переживание.

Аркадий Николаевич много раз повторял намеченные по списку физические действия. Мне не пришлось поправлять его и суфлировать ему, так как он уже запомнил последовательность, правильную очередь физических действий.

После второго или третьего повторения он даже сказал:

-- Начинаю хорошо чувствовать логику и последовательность, а за ними и правду производимых действий. И как это приятно, как это важно, если б вы только знали![19]

Торцов, проделывая ту же работу (по укреплению] линии жизни человеческого тела роли, повидимому, не замечал того, что подлинные, продуктивные и целесообразные действия не только физически, но и психологически, сами собой, помимо его воли, рождались внутри и проявлялись внешне через мимику, глаза, тело, интонацию голоса, через вы-

разительные движения пальцев рук. С каждым повторением в нем все сильнее утверждалась правда, а следовательно, и вера в то, что он делает. Благодаря этому его действия и игра становились все более убедительными.

Меня удивили его глаза. Те же, да не те. Какие-то глупые, капризные, наивные, чаще, чем нужно, моргающие при коротком зрении -- немного дальше собственного носа. Удивительнее всего то, что он сам не замечал того, что делал. С помощью мимики он прекрасно и понятно передавал то, что происходило в его душе. Жестов он не делал. Только пальцы помимо его воли работали, и очень выразительно. Слов он не говорил, но там и сям вырывались какие-то смешные интонации, тоже очень выразительные.

Чем больше повторял он линию так называемых физических действий, или, вернее, внутренних позывов к действию, тем чаще появлялись непроизвольные движения. Он уже начинал ходить, садиться, поправлять галстук, любоваться ботинками, своими руками, чистить ногти.

Заметив это, он тотчас же сокращал или совсем убирал непроизвольные действия, очевидно, боясь попасть на штампы.

На десятом повторении его игра производила впечатление законченной, хорошо пережитой и благодаря бедности движений очень выдержанной. Создалась жизнь с ее подлинными, продуктивными и целесообразными действиями. Я пришел в восторг от такого результата, не удержался и зааплодировал. Ученики подхватили аплодисменты.

Это искренне удивило Аркадия Николаевича. Он остановился, перестал играть и спросил нас:

-- В чем дело? Что случилось?

-- Случилось то, что вы никогда не играли Хлестакова, не репетировали его, а пошли на сцену, сыграли и пережили роль, -- объяснял я.

-- Вы ошибаетесь. Я не пережил, не сыграл и никогда не смогу сыграть Хлестакова, так как роль не в моих данных. Но внутренние позывы к действию и самые подлинные, продуктивные и целесообразные действия в предлагаемых обстоятельствах роли, автора и моих собственных, я могу выполнить правильно. И "это немногое дает уже вам ощущение подлинной жизни на сцене. Для этого вам достаточно было почувствовать правду логики, последовательности и подлинности физических, и за ними психологических действий и поверить им.

Судите же сами, какую силу имеет мой прием подхода к роли от простых физических действий, Недаром же я так настаиваю на том, чтобы вы вырабатывали в себе технику беспредметного действия и доводили ее до виртуозности. Тогда и вы сможете сделать то же, что и я, то есть, получив роль, к следующей же репетиции сыграть ее перед режиссером по линии физических действий.

Если бы вся труппа была так подготовлена, то со второй, третьей репетиции можно было бы приступить к подлинному анализу и изучению роли. Не к тому рассудочному разжевыванию каждого слова и движения, которое мнет, изнашивает и мертвит роль, а к тому анализу, который все больше и больше дает реальное ощущение жизни пьесы, которую чувствуешь не только душой, но и телом.

-- Как же добиться этого? -- спрашивали заинтересованные ученики.

-- Постоянными, систематическими и непременно верными упражнениями в беспредметных действиях.

Вот, например, я уже давно на сцене, тем не менее ежедневно, не (выключая и сегодняшнего дня, по десяти, двадцати минут проделываю эти упражнения при самых разнообразных предлагаемых обстоятельствах и всегда от своего лица, за свой страх и совесть. Если б не это, то сколько времени мне пришлось бы потратить сегодня на то, чтобы понять природу и составные части каждого из физических действий сцены Хлестакова!

Если актер постоянно упражняет себя в этой работе, то он познает почти все человеческие действия со стороны их составных частей, их последовательности и логики.

Эта работа должна быть ежедневной, постоянной, как вокализы певца, как экзерсисы танцовщицы.

Благодаря моим систематическим упражнениям в физических действиях я могу по этой линии сыграть без репетиции любую роль. Из моего сегодняшнего показа вы должны заключить, что это очень важно для артиста. Недаром же я настаиваю, чтобы вы обратили исключительное внимание на эти упражнения. Когда вы выработаете такую же технику, стойкое внимание во всех областях, логику и последовательность, чувство правды и веру, какие создались у меня от долгой работы, то и вы будете делать то же, что и я. При этом и в вас проявится сама собой, помимо сознания, внутренняя творческая жизнь, и у вас *в* душе и в теле заработают подсознание, интуиция, жизненный опыт, привычка проявлять на подмостках человеческие свойства, которые начнут творить за вас.

Тогда ваше сценическое исполнение будет всегда свежее, обновляющее, с минимумом штампов, с максимумом искренности, правды, веры, человеческих эмоций, хотений и живых мыслей.

Если вы проделаете на сцене всю эту работу не по-актерски -- формально, ремесленно, а по-человечески -- подлинно, если вы будете логичны и последовательны в ваших рассуждениях и действиях, если при этом вы примете во внимание все обстоятельства жизни роли, я ни на минуту не сомневаюсь, что вы поймете, как вам следует поступать. Сравните то, что вы решите, с тем, что делается в пьесе, и вы почув-

ствуете во многом или только кое в чем близкое сродство с ролью. В эти отдельные моменты или же в целой сцене вы ощутите себя в роли, в атмосфере пьесы, и какие-то переживания изображаемого лица станут вам родственны. Вы поймете, что при данных предлагаемых обстоятельствах, при взглядах и общественном положении образа вы должны были бы действовать, как он.

Такое сближение с ролью мы называем о_щ_у_щ_е_н_и_е_м с_е_б_я в р_о_л_и и р_о_л_и в с_е_б_е.

Исследуйте таким же образом всю пьесу, все ее предлагаемые обстоятельства, все ее сцены, куски, задачи, доступные вам в первое время. Допустим, что вы найдете в себе соответствующие действия, привыкнете выполнять их в логической последовательности роли, от начала до конца пьесы. Тогда у вас создастся какая-то внешняя жизнь действий, жизнь человеческого тела роли.

Кому же будут принадлежать эти действия? Вам или роли?

-- Мне!

-- Тело -- ваше, движения -- тоже, но задачи, их внутренние помыслы, их логика и последовательность, предлагаемые обстоятельства -- заимствованы. Где же кончаетесь вы и начинается роль?

-- Нипочем не разберешь! -- спутался Вьюнцов.

-- Не забывайте только, что найденные действия не простые, внешние, -- они изнутри оправданы вашим чувством, закреплены вашей верой и оживлены вашим состоянием "я есмь"; что внутри вас параллельно с линией физических действий естественно создалась и уже протянулась такая же непрерывная линия ваших эмоциональных моментов, то и дело вторгающихся в область подсознания. Это линия подлинного п_е_р_е_ж_и_в_а_н_и_я.

Между этой линией и линией действия артисто-роли -- полное соответствие. Вы знаете, что нельзя искренне, непосредственно действовать одинаково с ролью, а чувствовать совсем другое.

Кому же принадлежат эти чувства: вам или роли?

Вьюнцов только махнул рукой от безнадежности.

-- Вот видите, у вас закружилась голова. Это хорошо, так как свидетельствует, что многое в роли и в вашей душе перемешалось настолько, что нелегко понять, где начинается артист и где кончается изображаемое им лицо.

В таком состоянии вы еще больше сблизитесь с ролью и почувствуете ее в себе, а себя -- в ней.

Если вы проработаете всю роль таким образом, то уже получится представление о ее жизни -- и не формальное, рассудочное, а реальное, как физическое, так и психическое, потому что одно без другого не живет. Пусть пока эта жизнь поверхностна, не глубока и не полна, но в ней

есть живая кровь, плоть и даже немного трепещущей живой души человекоартиста-роли.

При таком отношении к изображаемому лицу можно говорить о его жизни от собственного, а не от третьего лица. Эта очень много и важно при дальнейшей детальной, систематической работе над пьесой. При этом все, что будет приобретаться, получит сразу свое надлежащее место, свою полку, свою вешалку и не будет валяться в голове без толку, без определенного" места, не будет попадать в мозговые склады и доверху переполнять их, как это случается с актерами-буквоедами. Словом, надо довести себя до того, чтобы относиться к новой роли не абстрактно, как к третьему лицу, а конкретно, как к себе самому, как к своей собственной жизни. Когда это ощущение себя в роли и роли в себе само собой вольется в созданное уже правильное сценическое самочувствие, граничащее с областью подсознания, смело принимайтесь за изучение пьесы и за поиски сверхзадачи.

Когда вы станете виртуозами в психотехнике, тогда наши репетиции будут протекать очень легко, планомерно и быстро. С вопросом о внутреннем, внешнем и общем самочувствии будет покончено. Вы будете владеть ими во всякую минуту жизни.

Прежде чем приступать к работе над пьесой, надо влить в вас ощущение реальной, физической жизни пьесы. Для этого я не прочту, а просто расскажу вам фабулу и действия пьесы так точно, как и предлагаемые обстоятельства, среди которых они протекают. Я закажу вам к такому-то числу выполнить мне (со своими словами, с дополненными предлагаемыми обстоятельствами) все физические действия пьесы, иначе говоря, провести начерно линию жизни человеческого тела роли.

Вы дома сработаете и покажете мне; я исправлю и т. д. Так создастся линия жизни человеческого тела, а параллельно с ней и линия жизни человеческого духа. После этого можно сказать, что ваше сценическое самочувствие готово -- это м_а_л_о_е творческое самочувствие.

Моя цель -- заставить вас из самого себя заново создать живого человека. Материал для его души должен быть взят не со стороны, а из себя самого, из собственных эмоциональных и других воспоминаний, пережитых вами в действительности, из ваших хотений, внутренних "элементов", аналогичных с эмоциями, хотениями и "элементами" изображаемого лица.

Снова мы призываем к себе на помощь самую природу, с ее подсознанием, интуицией, привычкой, опытом, навыком, механичностью, словом, все то, что само, помимо нашего сознания, вызывает физическое действие. Как вызвать внутри позывы на эти инстинктивные, физические или другие действия? Вы знаете по работе над паузой "трагического бездействия", что надо задать себе вопрос: "что бы я стал делать в

жизни при аналогичных с пьесой предлагаемых обстоятельствах?.." Вы доверяетесь в этой работе своим внутренним позывам, механической приученности, связи внешнего с внутренним, человеческим потребностям, жизненному опыту, словом, вы доверяетесь своей природе. Она лучше всех знает логику и последовательность чувства, органическую правду, которой нельзя не верить. Остается только слушаться ее.

Вы понимаете, конечно, что в этом приеме дело не [столько] в самих физических действиях, сколько в том внутреннем, что их вызывает.

Так инстинктивно и естественно создается линия логических и последовательных физических действий. Разберитесь в них, и вы поймете, что одна группа физических действий рождена одним внутренним стремлением, хотением, задачами, другая группа действует, так или иначе, под давлением других ваших внутренних причин. Подберите по порядку все эти внутренние "импульсы, вызывающие внешние действия, и у вас получится внутренняя линия логических и последовательных чувствований, стремлений, хотений, позывов и проч. Ею мы и руководствуемся при создании той или другой сцены, акта, пьесы и внутренней жизни роли.

Вот какими "домашними приемами" мы пользуемся пока, чтоб заменить еще не определившийся научный путь для создания логики и последовательности чувства.

Вот как мы практически разрешаем сложный, непосильный нам вопрос о логике и последовательности чувства...

Необходимо определить и, главное, почувствовать, что бы вы как человек делали, если б в реальной жизни очутились в положении, в условиях, предлагаемых обстоятельствах изображаемого лица. И в этой работе вами руководило бы ваше человеческое чувство, ваш личный жизненный опыт. Они незаметно для вас, по человеческому чутью, подсказали бы вам верные физические действия.

Напишите список физических действий, которые бы вы лично совершили, если б очутились в положении изображаемого лица. Эти внешние действия подскажут вам ваше личное человеческое чувство. Такую же работу проделайте и с самой ролью, по тексту автора, то есть запишите перечень действий, которые совершает по пьесе изображаемое вами лицо. После этого сравните оба списка, или, так сказать, наложите один список на другой, как накладывают кальку на другой рисунок, чтобы найти между ними совпадение.

Если произведение поэта талантливо и если оно взято из подлинной человеческой природы, из человеческих чувств, переживаний, если и ваш список действий тоже подсказан вашей человеческой природой, живыми чувствованиями, то во многих и особенно в главных и основных этапных моментах окажется совпадение. Это -- моменты вашего че-

ловеческого сближения с ролью, это -- моменты, родственные по чувству. Найти себя хотя бы частично в роли, а роль частично в себе -- это ли не достижение! Ведь это начало слияния, начало переживания. В остальных моментах роли, в которых артист еще не чувствует себя самого, непременно проявится живой человек, потому что талантливо сделанная роль человечна, как и мы сами, а человек человека чует.

*.. .. .. .. .. 19 . . г.*

Аркадий Николаевич говорил нам опять о психотехническом приеме создания ж_и_з_н_и ч_е_л_о_в_е_ч_е_с_к_о_г_о д_у_х_а роли через ее ж_и_з_н_ь че_л_о_в_е_ч_е_с_к_о_г_о т_е_л_а. Свои мысли он объяснил, как всегда, на образных примерах.

-- Приходилось ли вам путешествовать? Если да, то вы хорошо знаете перемены, которые совершаются во время дороги как в душе самого едущего, так и вне его. Заметили ли вы, что даже самый поезд преображается во время пути, внутри и снаружи, в зависимости от стран, по которым мчишься.

При отправлении вагон выглядит на морозе новеньким и блестит. Крыша его покрыта белым снегом, точно чистой скатертью. Но внутри -- сумрачно от зимнего освещения, потому что свет едва пробивается сквозь замерзшие окна. Прощание, проводы действуют на душу. Грустные мысли лезут в голову. Думаешь о тех, кого оставил позади.

Покачивание, стук колес убаюкивают. Смеркается. Клонит ко сну.

Проходят сутки. Едешь на юг. Снаружи все преображается. Снег уже стаял. За окном другие пейзажи. Льет дождь. Но внутри вагона душно, так как там все еще топят по-зимнему. Изменился состав пассажиров: другое наречие, другие разговоры, другие костюмы.

Только рельсовый путь не меняется. Он все тот же и так же бесконечно тянется; так же чередуются телеграфные, верстовые столбы и семафоры.

Через сутки опять новое превращение. Вагон катится по песчаной местности. Крыша, стены, окна покрыты прилипшей белесоватой пылью, а кругом все блестит от солнца, которое греет по-весеннему. Зеленеют почки, пахнет лугами, весело на душе.

Вдали, на горизонте, видны силуэты холмов, гор. Бурно текут ручьи, превратившиеся в весенние потоки. Прошла гроза. Прибило пыль. Природа освежилась! Чудесный воздух, благоухание. Впереди лето, тепло, море, отдых.

А рельсы все так же тянутся. И пусть. Разве в них дело? Они нужны постольку, поскольку по ним можно двигаться вперед.

Не рельсы, а то, что кругом них или внутри вагона, интересует путешественника. Двигаясь по железнодорожному пути, попадаешь все в новые и новые места, получаешь все новые и новые впечатления. Их переживаешь, они приводят в восторг или наводят грусть, они волнуют и поминутно изменяют настроение едущего, перерождают его самого.

То же происходит и на сцене. Что заменяет там рельсы? Из чего их делать? Как двигаться по ним вдоль всей пьесы?

На первый взгляд казалось бы, что для этого лучше всего, воспользоваться подлинными, живыми чувствами. Пусть они ведут нас. Но духовный материал неустойчив. Он плохо закрепляется. Из него не сделаешь крепких "рельсов". Нужен материал более "материальный". Самыми подходящими для этого" являются ф_и_з_и_ч_е_с_к_и_е з_а_д_а_ч_и. Они производятся телом, которое несравнимо устойчивее нашего чувства.

После того как рельсовый путь готов, садитесь и поезжайте исследовать новые страны, то есть жизнь пьесы. Вы будете двигаться, а не стоять на месте и мыслить головой. Вы будете действовать. Только так вы сможете правильно судить о жизни пьесы, глубоко понимать ее. Все будет вешаться на вешалки *w* попадать на свои полки.

Беспрерывно тянущаяся, как рельсовый путь, линия физических действий, скрепленная определенными, крепкими задачами, точно болтами и шпалами, нужна нам, как железнодорожный путь путешественнику. Совершенно так же, как он проезжает по рельсам через разные страны, так и артист движется по физическим действиям через всю пьесу, через ее предлагаемые обстоятельства, через ее "е_с_л_и б" и через другие вымыслы воображения. При этом мы, наподобие путешественника, попадаем на своем пути в самые разнообразные внешние условия, создающие в нас самые разнообразные настроения.

В жизни пьесы, на сцене, артист встречается с новыми людьми -- с действующими лицами -- партнерами по пьесе. Он живет с ними общей жизнью, что вызывает соответствующие переживания.

Но этих переживаний не зафиксируешь! Вот почему в начальном периоде творчества, чтобы не заблудиться в сложных изгибах пьесы, надо придерживаться крепкой, четкой линии ф_и_з_и_ч_е_с_к_и_х д_е_й_с_т_в_и_й. Она нужна нам не сама по себе и для себя, а лишь как устойчивый путь, по которому можно определенно двигаться в жизни пьесы, как по рельсам.

Совершенно так же, как путешественника интересуют не самые рельсы, по которым он мчится, а те страны и места, по которым проложен железнодорожный путь, так и в нашем творческом стремлении артиста интересуют не самые физические действия, а те внутренние условия, обстоятельства, которыми оправдывается внешняя жизнь роли. Нам

нужны красивые вымыслы воображения, которыми оживляется жизнь изображаемого лица, то есть чувствования, которые создаются в душе творящего человека-артиста; нам нужны увлекательные задачи роли, которые встают перед нами при прохождении по всей пьесе.

Но как найти этот единственный верный путь среди многих других -- неверных? Перед артистом, точно на большой узловой железнодорожной станции, расстилается множество разных путей (переживания, представления, ремесленного наигрыша, актерских трюков, доклада, самопоказывания и проч). Пойдешь по верному пути -- достигнешь цели, пойдешь по неверному -- очутишься вместо искусства в самой трясине актерского наигрыша и ломанья. Ведь это то же, что сесть на узловой станции не в свой вагон и очутиться в Царевококшайске вместо Москвы. Нелегко разобраться в рельсовых путях узловой станции, но еще труднее ощупать в себе самом для каждой роли верные пути, ведущие к подлинному творчеству и искусству. Они тоже, как рельсы на узловой станции, тянутся рядом, расходятся, сходятся, скрещиваются, пересекаются. Не заметишь, как с одного--правильного -- пути попадешь на другой -- неправильный.

Чтобы этого не произошло, идите по четкому пути физических задач. При этом не забудьте на местах стыка двух или многих путей поставить опытного, внимательного, хорошо дисциплинированного "стрелочника".

В нашем деле эту важную роль следует поручить ч_у_в_с_т_в_у п_р_а_в_д_ы. Пусть оно постоянно направляет работу артиста по верному пути...

...В минуты трагического переживания на сцене меньше всего надо думать о трагедии и чувстве, а больше всего о самых простых ф_и_з_и_ч_е_с_к_и_х д_е_й_с_т_в_и_я_х, оправданных предлагаемыми обстоятельствами.

Аркадий Николаевич замолчал. Наступила пауза.

Вдруг среди тишины послышалось брюзжание Говоркова:

-- Поздравляю, договорились, понимаете ли, до путей сообщения в искусстве,-- ворчал он едва слышно.

-- Что вы говорите? -- спросил его Торцов.

-- Я говорю, изволите ли видеть, что подлинные артисты не катаются в вагоне по земле, а, понимаете ли, парят на аэроплане над облаками,-- почти продекламировал с жаром и пафосом Говорков.

-- Мне нравится ваше сравнение,-- сказал Аркадий Николаевич, слегка улыбаясь.-- Мы поговорим о нем подробно на следующем уроке!

*.. .. .. .. .. 19 . . г.*

-- Итак, трагику нужен аэроплан, парящий над облаками, а не вагон, катящийся по земле! -- обратился Аркадий Николаевич к Говоркову, войдя сегодня в класс.

-- Да, понимаете ли, аэроплан! -- подтвердил наш "трагик".

-- Только, к сожалению, прежде чем подняться в воздух, необходимо известное время катиться по твердому грунту аэродрома,-- заметил Аркадий Николаевич.-- Поэтому, как видите, для парения в небе вам никак не обойтись без земли. Она необходима пилотам совершенно так же, как линия физических действий артистам при их незаметном переходе в область возвышенного.

Или, может быть, вы могли бы взлететь под облака прямо, по вертикальной линии, без разбега по земле? Говорят, механика уже дошла до этого, но наша артистическая техника еще не знает средств для прямого проникновения в область подсознания. Вот если налетит вихрь вдохновения, тогда он может унести наш "творческий аэроплан" под облака по вертикальной линии, без разбега по земле. Беда только в том, что эти взлеты не от нас зависят и на них нельзя создавать правила. В нашей возможности лишь заготовлять почву, прокладывать рельсы, то есть создавать физические действия, скрепленные правдой и верой.

Как видите, и в нашей области при подъемах ввысь не обойтись без "земли"[20].

У аэропланов полет начинается в тот момент, когда машина отделяется от почвы, у нас же возвышенное начинается там, где кончается реальное или даже ультранатуральное.

-- Как вы говорите? -- переспросил я, чтобы успеть записать.

-- Я хочу сказать,-- пояснил Аркадий Николаевич,-- что словом ультранатуральное я определяю то состояние нашей душевной и физической природы, которое мы считаем вполне е_с_т_е_с_т_в_е_н_н_ы_м, н_о_р_м_а_л_ь_н_ы_м, которому мы искренне, органически верим. Т_о_л_ь_к_о п_р_и т_а_к_о_м с_о_с_т_о_я_н_и_и н_а_ш_и с_а_м_ы_е г_л_у_б_о_к_и_е д_у_ш_е_в_н_ы_е т_а_й_н_и_к_и ш_и_р_о_к_о р_а_с_к_р_ы_в_а_ю_т_с_я, из них выходят наружу какие-то едва уловимые намеки, тени, ароматы подлинного, органического творческого чувства, пугливого и до последней степени щепетильного.

-- Значит, эти чувства рождаются только тогда, когда артист искренне верит нормальности и правильности действий физической и душевной природы?-- переспросил я.

-- Да! Наши глубокие душевные тайники т_о_л_ь_к_о т_о_г_д_а ш_и_р_о_к_о р_а_с_к_р_ы_в_а_ю_т_с_я, к_о_г_д_а в_н_у_т_р_е_н_н_и_е и в_н_е_ш_н_и_е п_е_р_е_ж_и_в_а_н_и_я а_р_т_и_с_т_а п_р_о_т_е_к_а_ю_т п_о в_с_е_м у_с_т_а_н_о_в_л_е_н_н_ы_м д_л_я н_и_х з_а_к_о_н_а_м, к_о_г_д_а

н_е_т а_б_с_о_л_ю_т_н_о н_и_к_а_к_и_х н_а_с_и_л_и_й, н_и_к_а_к_и_х о_т_к_л_о_н_е_н_и_й о_т н_о_р_м_ы, к_о_г_д_а н_е_т ш_т_а_м_п_о_в, у_с_л_о_в_н_о_с_т_е_й и п_р_о_ч. С_л_о_в_о_м, к_о_г_д_а в_с_е п_р_а_в_д_а, д_о п_р_е_д_е_л_о_в р_а_с_п_р_о_у_л_ь_т_р_а_н_а_т_у_р_а_л_ь_н_о_г_о.

Но стоит в самой ничтожной степени нарушить нормальную жизнь нашей природы, и этого достаточно, чтобы убить все неуловимые тонкости подсознательного переживания.

Вот почему опытные артисты с хорошо развитой душевной техникой боятся на сцене не только малейшего вывиха и фальши чувства, но и внешней неправды физического действия. Чтобы не запугивать чувства, они не думают о внутреннем переживании, а переносят внимание на ж_и_з_н_ь с_в_о_е_г_о ч_е_л_о_в_е_ч_е_с_к_о_г_о т_е_л_а. Через нее сама собой, естественно создается жизнь человеческого духа, как сознательная, так и подсознательная.

Из всего сказанного ясно,[1]-- подытоживал Торцов,-- что правда физических действий и вера в них нужны нам не для реализма или натурализма, а для того, чтобы естественно, реф-лекторно возбуждать в себе душевные переживания роли, чтобы не запугивать и не насиловать своего чувства, чтобы сохранить его девственность, непосредственность и чистоту, чтобы передавать на сцене живую, человеческую, духовную сущность изображаемого лица.

Вот почему я не советую вам отрешаться от земли при полетах ввысь и от физического действия при полетах в область подсознания,-- обратился Аркадий Николаевич к Говоркову, чтобы закончить спор с ним.

-- Но мало взлететь ввысь, надо уметь ориентироваться там,-- продолжал Торцов.-- Ведь там, в области подсознания, наподобие высших воздушных сфер, нет ни путей, ни рельсов, ни стрелочника. Там легко заблудиться и взять неправильный курс. Как ориентироваться в этой неведомой нам области? Как направлять наши чувствования, раз туда не проникает сознание? В авиации посылают в недосягаемые сферы радиоволны и с их помощью управляют с земли парящим вверху аэропланом без пилота.

Мы делаем в нашем искусстве нечто подобное. Когда чувство залетает в область, недоступную для сознания, мы косвенно воздействуем на эмоцию с помощью возбудителей, манков. Они скрывают в себе своего рода "радиоволны", воздействующие на интуицию и вызывающие отклики чувства. В свое время мы будем говорить об этом.

Конец урока я не записываю, так как он был смят ненужным спором Говоркова, который ввиду отсутствия Ивана Платоновича слишком разошелся[21].

Сегодняшний урок был посвящен разбору опыта Аркадия Николаевича над ролью Хлестакова.

Торцов объяснял:

-- Люди, не понимающие значения линии жизни человеческого тела, смеются, когда им объясняют, что ряд самых простых физических, реальных действий способен дать толчок для зарождения и создания возвышенной жизни человеческого духа роли. Этих людей смущает натуралистичность приема. Но если производить это слово от "натуры", то в нем не окажется ничего компрометирующего.

Кроме того, как я уже говорил, дело не в самих маленьких реальных действиях, а в целом ряде свойств нашего творческого организма, которые проявляются благодаря толчку, создаваемому физическими действиями.

Вот эти свойства, усиливающие значение приема создания линии жизни человеческого тела роли, я хочу сегодня отметить.

Пользуюсь для этого произведенным мною на предыдущем уроке опытом над ролью Хлестакова.

Начну с тех свойств нашего организма, которые являются основой моего приема создания жизни человеческого тела роли

Эти свойства вам известны, и потому теперь я только напомню о них.

Мы делаем физические действия объектом, материалом, на котором проявляем внутренние эмоции, хотения, логику, последовательность, чувство правды, веру, другие "элементы самочувствия", "я есмь". Все они развиваются на физических действиях, из которых создается линия жизни человеческого тела[22].

...Вы видели, что ни я, ни Названов не могли по-человечески, а не по-актерски выйти на сцену, не оправдав предварительно своего простого физического действия целым рядом вымыслов воображения, предлагаемых обстоятельств, "если бы" и проч.

Вы видели также, что и другие простые физические и иные действия потребовали от нас не только вымыслов воображения, но и расчленения сцены на куски, задачи; нам нужны были логика, последовательность действий и чувствований, поиски в них правды, создание веры, "я есмь" и проч. Но, чтобы добыть их в себе, мы не сидели за столом, уткнувшись в книгу, не разбивали текст пьесы на куски с карандашом в руке -- мы оставались на сцене и действовали, ища на деле, в самой жизни нашей человеческой природы то, что помогало нашим действиям.

Другими словами, мы не рассудочно, холодно, теоретически разбирались в своих действиях, а подходили к ним от практики, от жизни, от человеческого опыта, от привычки, от артистического и иного чутья, от

интуиции, от подсознания и проч. Мы сами искали то, что необходимо для выполнения физических и других действий; сама наша природа приходила к нам на помощь и руководила нами. Вникните в этот процесс, и вы поймете, что он был в_н_у_т_р_е_н_н_и_м и в_н_е_ш_н_и_м а_н_а_л_и_з_о_м себя самого, человека, в условиях жизни роли. Такой процесс не похож на холодное, рассудочное изучение роли, которое обыкновенно производится артистами в самой начальной стадии творчества.

Тот процесс, о котором я говорю, выполняется одновременно всеми умственными, эмоциональными, душевными и физическими силами нашей природы; это не теоретические, а практические поиски ради выполнения реальной цели, достигаемой на сцене физическим действием. Занятые своим ближайшим физическим действием, мы не думаем и даже не ведаем о сложном внутреннем процессе а_н_а_л_и_з_а, который естественно и незаметно совершается внутри нас.

Таким образом, новый секрет и новое свойство моего приема создания жизни человеческого тела роли заключаются в том, что самое простое физическое действие при своем реальном воплощении на сцене заставляет артиста создавать по его собственным побуждениям всевозможные вымыслы воображения, предлагаемые обстоятельства, "если бы".

Если для одного самого простого физического действия нужна такая большая работа воображения, то для создания целой линии жизни человеческого тела роли необходим длинный непрерывный ряд вымыслов и предлагаемых обстоятельств своих и всей пьесы.

Их можно понять и добыть только с помощью подробного анализа, производимого всеми душевными силами творческой природы. Мой прием естественно, сам собой вызывает такой анализ.

Это новое, счастливое свойство естественного, непроизвольного самоанализа я и отмечаю.

Аркадий Николаевич не успел окончить разбора своего опыта с ролью Хлестакова и обещал продолжить его на следующем уроке.

*.. .. .. .. .. 19 . . г.*

Войдя в класс, Аркадий Николаевич объявил нам:

-- Продолжаю исследование моего приема создания жизни человеческого тела роли.

Итак, чтоб ответить на поставленный себе простой вопрос ("что бы я сделал, если б очутился в положении Хлестакова?"), мне пришлось внутренне увидеть, понять, почувствовать все "если б", предлагаемые

обстоятельства и другие вымыслы воображения, касающиеся жизни изображаемого лица.

Для этого потребовалась помощь почти всех элементов (эмоции, сознания, хотения, воображения, чувства правды, веры и проч.). Кроме того, нужны были и артистическое чутье, и интуиция, и человеческий опыт, и жизненные привычки, и подсознание и проч., словом, вся д_у_ш_е_в_н_а_я и ф_и_з_и_ч_е_с_к_а_я п_р_и_р_о_д_а а_р_т_и_с_т_а. Она помогает не только понять, но и почувствовать если не всю пьесу сразу, то ее общее настроение, ее атмосферу.

Какими же путями втягивают в работу творческую природу?.. Вы знаете, что надо для этого предоставить ей и ее творческому подсознанию полную свободу действия.

В этом случае мой прием тоже может оказать помощь.

У_в_л_е_к_а_я_с_ь физическими действиями, о_т_в_л_е_к_а_е_ш_ь_с_я от жизни своих внутренних, подсознательных сил природы. Тем самым предоставляешь им свободу действия и з_а_в_л_е_к_а_е_ш_ь их в творческую работу. Другими словами, направьте все внимание на создание "жизни человеческого тела". Тем самым вы дадите полную свободу своей природе, которая помимо вашего сознания будет помогать вам, вызывая, оживляя и оправдывая ваши физические действия.

Действия природы и ее подсознания так тонки и глубоки, что сам творящий не замечает их.

И я при опыте с Хлестаковым, уйдя в физические действия для создания "жизни человеческого тела", не сознавал того, что происходило у меня внутри. Я наивно воображал, что сам создаю физические действия, что управляю ими. Но на самом деле оказалось, что они являются лишь внешним, рефлекторным отражением той жизни, той творческой работы, которая помимо моего сознания производилась внутри подсознательными силами природы.

Не в человеческих возможностях сознательно выполнить эту скрытую работу, и потому то, что оказывается нам не по силам, вместо нас доделывает сама природа. Что же помогает ввести ее в работу? Мой прием создания "жизни человеческого тела". О_н в_т_я_г_и_в_а_е_т в р_а_б_о_т_у н_о_р_м_а_л_ь_н_ы_м, е_с_т_е_с_т_в_е_н_н_ы_м п_у_т_е_м т_о_н_ч_а_й_ш_и_е, н_е п_о_д_д_а_ю_щ_и_е_с_я у_ч_е_т_у т_в_о_р_ч_е_с_к_и_е с_и_л_ы п_р_и_р_о_д_ы. Это новое свойство моего приема я хочу отметить.

Ученики, и я в их числе, понимали объяснения Торцова, но не знали, как заставить себя целиком уйти в физические действия, в создание жизни человеческого тела роли. Мы просили дать нам для этого более конкретный, технический прием.

На этот запрос Аркадий Николаевич ответил так:

-- Стоя на сцене в момент творчества, выполняя физические действия, приспособляясь к своему объекту по пьесе, думайте только о том, чтобы ярче, вернее, образнее выражать то, что вы хотите передавать. Задайтесь крепко целью заставить партнера думать, чувствовать совершенно так же, как вы, видеть то, о чем вы говорите, вашими глазами, слышать вашими ушами[23]. Удастся вам эта задача или нет -- вопрос другой. Важно, чтобы вы сами этого искренне хотели, чтобы вы к этому стремились и верили в возможность достижения такой задачи. При этом ваше внимание уйдет целиком в намеченное физическое действие. Тем временем природа, освободившись от опеки, выполнит то, что непосильно сознательной актерской психотехнике.

Крепче держитесь физических действий. Они предоставляют свободу гениальной художнице -- творческой природе -- и предохраняют чувство от насилия.

Новое свойство моего приема заключается в том, что он помогает д_о_б_ы_в_а_т_ь и_з д_у_ш_и т_в_о_р_я_щ_е_г_о ч_е_л_о_в_е_к_а_ а_р_т_и_с_т_а е_г_о с_о_б_с_т_в_е_н_н_ы_й, ж_и_в_о_й, в_н_у_т_р_е_н_н_и_й м_а_т_е_р_и_а_л, а_н_а_л_о_г_и_ч_н_ы_й с р_о_л_ь_ю.

Этот материал -- единственный подходящий для создания живой души изображаемого человека.

Этот процесс совершается нашей природой вполне нормально, естественно и в большей своей части подсознательно.

Новое, счастливое свойство приема в том, что он, вызывая через "жизнь человеческого тела" "жизнь человеческого духа" роли, заставляет артиста переживать чувствования, аналогичные с чувствованиями изображаемого им лица.

Благодаря этому творящий через собственные ощущения познает психологию роли. Недаром же на нашем языке "познать" означает "почувствовать". Указанный результат достигается не с помощью холодного анализа ума, а с помощью работы всех внутренних творческих сил природы.

Это условие является также счастливой особенностью моего приема, и я отмечаю его.

Следующее условие, являющееся о_с_н_о_в_о_й моего приема, заключается в д_о_с_т_у_п_н_о_с_т_и ф_и_з_и_ч_е_с_к_и_х з_а_д_а_ч при начальном подходе к роли.

Эти задачи не должны насиловать к превышать творческих возможностей артиста, а, напротив, должны выполняться легко, естественно, по законам человеческой природы.

Вот почему я при первом подходе к роли Хлестакова не заставлял себя тотчас же создавать новый образ (что невозможно). Я хотел только честно, по-человечески решить вопрос: что бы лично я сделал, если б очутился в положении, аналогичном с положением изображаемого лица, то есть Хлестакова?

К роли, не почувствованной артистом сразу, можно подходить не от внутреннего к внешнему, а от внешнего к внутреннему. Этот путь нам на первых порах более доступен. На этом пути мы имеем дело с видимым, осязаемым телом, а не с неуловимым, неустойчивым, капризным чувством и с другими элементами внутреннего сценического самочувствия. На основах неразрывной связи, которая существует между физической и душевной жизнью, на основании их взаимодействия мы создаем линию "человеческого тела" для того, чтобы через нее естественно возбуждать линию "человеческого духа" роли.

Подумайте только: логично, последовательно создавать простую, доступную жизнь человеческого тела роли и в результате вдруг почувствовать внутри себя ее жизнь человеческого духа. Найти в себе такой же человеческий материал, который автор брал для роли из самой реальной жизни, из человеческой природы других людей! Это ли не фокус!

Такой результат тем более важен, что в нашем творчестве ищут не условного, актерского, а живого, человеческого материала. Его можно найти для роли только в душе самого творящего артиста.

Заметили ли вы, что, в то время как я ощупывал на сцене свои внутренние позывы к действию в роли Хлестакова, меня никто не насиловал ни внутренне, ни внешне, мне никто не указывал. Мало того, я сам старался избавиться от прежних, привязавшихся ко мне шаблонов традиционного исполнения классической роли.

Больше того. Я даже временно ограждал себя от влияния автора и умышленно не открывал книги с текстом его пьесы. Все это делалось ради того, чтобы оставаться свободным и независимым, чтобы итти к роли своим путем, подсказанным собственной творческой природой, ее подсознанием, интуицией, человеческим опытом и проч.

Мне никто не помогал, но сам я в случае крайней необходимости охотно обратился бы к другим: и к автору и к режиссеру, если б они присутствовали на репетиции.

Все советы и сведения, практически полезные для разрешения заданного себе вопроса и для выполнения поставленного перед собой действия, я принял бы с благодарностью и тотчас воспользовался бы ими на деле. Но, если б советы оказались чужды моей душе, я отстранил бы их, чтобы не насиловать своей природы. В первое время я избегаю даже общих рассуждений о пьесе, как бы интересны они ни были.

Актеру нужно прежде всего укрепиться в правильных самых элементарных и всем доступных физических действиях. С них, или, вернее, с внутренних позывов к ним, я и начинаю.

Со временем, когда роль углубится, я сам буду просить много, очень много самых разнообразных сведений о пьесе. Но в первое время при подходе к роли, пока не создана какая-то база, на которой можно прочно удержаться, я боюсь лишнего, что сбивает с толку, что преждевременно усложняет работу.

Поймите важность того факта, что в первое время артист сам, по собственной потребности, необходимости, побуждению ищет чужой помощи и указаний, а не получает их н_а_с_и_л_ь_н_о. В первом случае он сохраняет свою самостоятельность, во втором -- теряет ее. Душевный, творческий материал, воспринятый от другого и не пережитый в своей душе, холоден, рассудочен, неорганичен.

В противоположность ему свой собственный материал сразу попадает на свое место и пускается в дело. То, что взято из своей органической природы, из собственного жизненного опыта, то, что откликнулось в душе, не может быть чуждо человеку-артисту. Свое -- близко, родственно, свое не приходится выращивать. Оно есть, оно возрождается само собой и просится выявиться в физическом действии.

Не буду повторять, что все эти "свои" чувства должны быть непременно аналогичны с чувствами роли. Не буду еще раз объяснять, что комбинации, составляемые из человеческих чувствований, наподобие комбинаций из семи нот в музыке, неисчерпаемы. Вам нечего бояться нехватки живого, человеческого материала.

Для лучшей оценки того, что я вам рекомендую, сравните мой прием подхода к новой роли с тем, что делает большинство артистов всех театров мира.

Там режиссеры изучают новые пьесы в своих кабинетах и приходят на первую репетицию с готовым планом.

Впрочем, многие из них ничего не изучают и полагаются на свой опыт.

Мы хорошо знаем, как такие "опытные" режиссеры сразу, смаху, формально, от простого навыка, от набитой привычки устанавливают линии роли.

Другие, более серьезные режиссеры литературного толка после долгой, кропотливой работы в тиши своего кабинета узаконивают рассудочную линию роли. Она верна, но не увлекательна и потому не нужна творящему.

Наконец, есть режиссеры с исключительным талантом, которые показывают артистам, как надо играть роль. Чем гениальнее их показ, тем больше впечатление смотрящего, тем сильнее порабощение его режис-

сером. Познакомившись с гениальной трактовкой роли, творящему захочется играть ее именно так, как она была показана. Он никогда не сможет отделаться от полученного впечатления и принужден будет неумело дразнить модель, но воспроизвести ее ему никогда не удастся. Эта задача -- выше его природных возможностей. После такого показа артист лишается свободы и своего мнения о роли. Пусть гениальные режиссеры не искушают тех, кто ниже их по таланту, пусть такие режиссеры снисходят до артистов и применяются к ним.

Во всех указанных случаях насилие режиссера над артистами [неизбежно, так как они вынуждены против воли пользоваться чуждыми их душе или возможностям указаниями.

Правда, талантливым артистам иногда удается преодолеть и эти препятствия, но об этом я не говорю, так как исключения не создают правила.

Пусть же каждый творящий даст только то, что ему по силам, и не гоняется за тем, что выше его творческих возможностей. Жалкая копия хорошего образца хуже, чем хороший оригинал посредственного образа.

Что же касается режиссеров, то им можно посоветовать ничего не навязывать артистам, не искушать их тем, что непосильно для них, а увлекать их и заставлять самих выпытывать от режиссеров то, что им необходимо при выполнении простых физических действий. Надо уметь возбуждать в артисте аппетит к роли.

Чтобы избежать всех указанных опасностей, я советую артистам упорно держаться спасительной линии жизни человеческого тела роли. Эта устойчивая линия убережет от вывиха и неизбежно приведет к жизни человеческого духа роли.

Итак, я объяснил вам, с одной стороны, то, что делается в большинстве театров, и, с другой -- то, что составляет особенность, секрет моего приема, о_х_р_а_н_я_ю_щ_е_г_о с_в_о_б_о_д_у т_в_о_р_ч_е_с_т_в_а а_р_т_и_с_т_а.

Сравните и выбирайте.

* * *

-- Подведем итог нашей работе по исследованию моего приема.

Результат надо искать в том самочувствии, которое образуется в самом творящем после создания им линии жизни человеческого тела и духа роли. Многим из вас не раз удавалось, случайно или с помощью психотехники, устанавливать в себе правильное в_н_у_т_р_е_н_н_е_е с_ц_е_н_и_ч_е_с_к_о_е с_а_м_о_ч_у_в_с_т_в_и_е. Но, как я уже гово-

рил, оно недостаточно для того, чтобы оживить все "элементы", чтобы подходить к изучению и анализу пьесы и роли всем своим существом, а не только рассудком. Нужно влить в созданное самочувствие р_е_а_л_ь_н_о_е о_щ_у_щ_е_н_и_е ж_и_з_н_и р_о_л_и в п_р_е_д_л_а_г_а_е_м_ы_х о_б_с_т_о_я_т_е_л_ь_с_т_в_а_х п_ь_е_с_ы. Это производит в душе творящего артиста чудодейственное преображение, метаморфозу. Вы узнаете ее на практике, пока же я могу говорить об этом состоянии только намеком, на примерах.

Слушайте меня.

В молодости я увлекался жизнью античных времен: читал о ней, говорил со знатоками, собирал книги, гравюры, рисунки, фотографии, посткарты, и мне казалось, что я не только понимал, но и чувствовал эпоху.

Но вот... я попал в Помпею и там ступал своими ногами по той же земле, по которой шествовали античные люди; я видел своими глазами узкие улицы города, входил в уцелевшие дома, сидел на тех же мраморных плитах, на которых отдыхали герои, я трогал своими руками те предметы, к которым когда-то и они прикасались, я в течение целой недели духовно и физически ощущал прошлую жизнь.

От этого все мои разрозненные книжные и другие сведения встали на свои места, ожили по-новому в общей, совместной жизни.

Тогда я понял огромную разницу, которая существует между подлинной натурой и посткартами, между эмоциональным ощущением жизни и книжным, рассудочным пониманием ее, между мысленным представлением и физическим ощущением, между холодным, мертвым и живым, согретым подходом к изучаемой эпохе.

Почти то же происходит и в нашей области при первом подходе к роли. От поверхностного знакомства с нею в смысле эмоциональном получается слабый результат, не больше того, какой создает книжное, заочное изучение эпохи.

После первого знакомства с произведением поэта впечатления живут в нас как бы отдельными пятнами, моментами, часто очень яркими, неизгладимыми, дающими тон всему дальнейшему творчеству. Но разрозненные моменты, соединенные лишь внешней линией фабулы, без общей внутренней связи, еще не дают ощущения всей пьесы. Ее не познаешь, пока не почувствуешь всей ее жизни -- не только духовной, но и физической.

Но если не только мысленно представишь себе, но и физически выполнишь свои действия, аналогичные с ролью, в аналогичных с нею предлагаемых обстоятельствах, то только тогда получишь возможность понимать и чувствовать подлинную жизнь изображаемого лица не только рассудочно, но и живым ощущением всего своего человеческого организма.

Если же проведешь сквозь всю роль линию жизни человеческого тела и благодаря ей почувствуешь в себе линию жизни человеческого духа, все разрозненные ощущения встанут на свои места и получат новое, реальное значение.

Такое состояние -- прочная база для творящего.

При нем каждое сведение, получаемое артистом извне, от режиссера и от других лиц, не валяется в голове и сердце, точно лишние запасы в переполненном складе, а сразу попадает на предназначенное ему место или, напротив, отвергается и выкидывается вон.

Такая работа проделывается не одним рассудком, а всеми творческими силами, всеми элементами сценического самочувствия с присоединением к нему реального ощущения жизни пьесы.

Я научил вас создавать в себе реальное ощущение жизни роли не только духовной, но и физической. Это достигается, как вы знаете теперь, самыми простыми, доступными средствами.

Полученное ощущение само собой вливается в созданное ранее внутреннее сценическое самочувствие, соединяется с ним, и вместе они образуют так называемое м_а_л_о_е т_в_о_р_ч_е_с_к_о_е с_а_м_о_ч_у_в_с_т_в_и_е, р_а_б_о_ч_е_е с_а_м_о_ч_у_в_с_т_в_и_е[24].

Только в таком состоянии можно подходить к анализу и изучению роли не с холодной душой, не рассудочно, а с участием элементов внутреннего сценического самочувствия и с активной помощью всех творческих сил душевного и физического творческих аппаратов.

Я придаю важное значение тому, чтобы при самых первых шагах новое произведение ощупывалось не столько умом, сколько чувством, пока в человеке-артисте свежи и свободны его подсознание и интуиция.

Из частиц живой души артиста, из ее человеческих хотений, помыслов, стремлений складывается душа роли.

При такой творческой работе каждый сценический образ, создаваемый артистом, живет на подмостках и получает свою индивидуальную, своеобразную окраску. Такое толкование роли доступно только тему исполнителю, который создает самую роль.

При своем показе Хлестакова я тоже минутами ощущал себя самого в душе Хлестаковым. Это ощущение чередовалось с другим, когда я вдруг находил в себе частичку души роли. Так было, когда я неожиданно почувствовал себя способным стянуть с лотка что-нибудь съестное. Это был момент моего частичного слияния с ролью. Значит, и во мне скрываются хлестаковские инстинкты. Один из них я нашел в себе, и он пригодился мне для роли. По мере дальнейшего ее ощупывания я находил новые точки соприкосновения при условии одинаковых с изображаемым лицом предлагаемых обстоятельств внешней и внутренней жизни. Таких моментов сближения становилось все больше и больше, пока

наконец они не образовали непрерывные линии жизни человеческого духа и тела. Теперь, когда уже пережит самый начальный творческий период, я утверждаю, что если б мне пришлось очутиться в условиях и в предлагаемых обстоятельствах Хлестакова, то я и в реальной действительности поступил бы совершенно так же, как в созданной мною жизни человеческого тела роли.

[При таком состоянии, очень близком к "я есмь",-- ничто не страшно. Стоя на устойчивой, прочной базе, можно легко управлять как своей физической, так и духовной природой, без риска спутаться и потерять почву. Если же вывихнешься, то легко вернуться к "я есмь" и снова направить себя на верное самочувствие. Можно, стоя на твердой базе, чувствуя "я есмь", на подмостках уходить в какую хотите внешнюю характерность с помощью привычки и приученности. Можно в помощь предлагаемым обстоятельствам и логике чувств из комбинации добытого внутреннего материала составлять какую хотите внутреннюю характерность. Если и внутренняя и внешняя характерности основаны на правде, то они непременно сольются и создадут сами собой живой образ. Так, разные органические вещества, соединяясь вместе в реторте, создают новое -- третье вещество, тоже органического происхождения. Чужие мнения не спутают вас, не вывихнут самостоятельные взгляды][25].

* * *

-- Я вам открыл целый ряд свойств и возможностей моего приема создания "жизни человеческого тела": он автоматически анализирует пьесу; автоматически завлекает в творчество органическую природу с ее важными внутренними творческими силами, которые подсказывают нам физические действия; автоматически вызывает изнутри живой человеческий материал для творчества; помогает при первых шагах угадывать общую атмосферу и настроение пьесы. Все эти новые и очень важные творческие возможности моего приема делают его еще более практически ценным[26].

* * *

Сегодня в артистическом фойе был интересный разговор с артистами о новом приеме Аркадия Николаевича -- подходе к роли через физические действия.

Оказывается, что далеко не все в труппе принимают эту, как и многие другие, новость в искусстве. Есть много ретроградов, крепко цепляющихся за старое, не подпускающих к себе нового.

-- Мне легче говорить с вами, готовыми актерами, идя от конца к началу,-- говорил Аркадий Николаевич.-- Вам хорошо известно ощущение творящего актера в созданной, законченной роли. Этого ощущения не знают ученики. Вот вы углубитесь в себя, вдумайтесь, вчувствуйтесь, вспомните одну из много раз сыгранных ролей, хорошо осевшую в вас, и скажите: чем вы заняты, к чему готовитесь, что рисуется вам впереди, какие задачи, действия манят вас, когда вы выходите из уборной на сцену, чтобы играть хорошо знакомую роль.

Я не говорю о тех актерах, которые строят свою партитуру на простых ремесленных "трюках" и "штучках". Я говорю о серьезных артистах -- творцах.

-- Я думаю о первой ближайшей, очередной задаче, когда иду на сцену,-- говорил кто-то из артистов[27].-- После ее выполнения сама собой рождается вторая, сыграв вторую, думаю о третьей, четвертой и т. д.

-- А я начинаю со сквозного действия. Оно расстилается передо мной, как бесконечное шоссе, на самом конце которого блестит купол сверхзадачи, -- говорил другой, старый артист.

-- Как же вы стремитесь к конечной цели и подходите к ней?-- допрашивал Торцов.

-- Выполняя логически одну задачу за другой.

-- Вы действуете, и это действие подводит вас все ближе и ближе к конечной цели?-- допытывался Аркадий Николаевич.

-- Ну, конечно, как и во всякой партитуре.

-- Как же вам представляются эти действия в хорошо пережитой роли? Трудными, сложными, неуловимыми?-- наводил на ответ Торцов.

-- Когда-то они были такими, а в конце концов привели меня к десятку очень ясных, реальных, понятных, доступных действий, которые вы называете схемой, или фарватером пьесы и роли.

-- Что это -- тонкие психологические действия?

-- Конечно, они таковы. Но от частого переживания, от неразрывной связи с жизнью всей роли психология в большой мере обросла плотью, через которую и доходишь до внутренней сути чувства.

-- Скажите, почему же это так?-- выпытывал Торцов.

-- Мне представляется это естественным. Плоть ощутимее, доступнее. Стоит сделать что-нибудь логически и последовательно, и чувство приходит само собой за действием.

-- Так вот,-- схватился за его слова Торцов,-- то, чем вы кончаете, то есть простым физическим действием, мы с него начинаем. Вы сами говорите, что внешнее действие, жизнь тела доступнее. Так не лучше ли и

начинать творчество роли с того, что доступнее, то есть с физических действий, с целой непрерывной линии их, со всей "жизни человеческого тела"? Вы говорите, что чувство идет за действием в законченной, хорошо созданной роли. Но и вначале, в несозданной роли, чувство тоже идет за линией логических действий. Так и выманивайте его сразу, с первых шагов. Зачем томить и мять его? Зачем по месяцам сидеть за столом и выжимать из себя дремлющее чувство? Зачем заставлять его начинать жить помимо действия? Идите лучше на сцену и сразу действуйте, то есть выполняйте то, что вам в данный момент доступно. Вслед за действием само собой, естественно, по неразрывной связи с телом явится внутри и то, что в данный момент доступно чувству.

Дальше Аркадий Николаевич стал объяснять теорию его приема, хорошо нам известную теперь и столь ясную и понятную после овладения логикой, последовательностью действия и техникой беспредметных действий.

Мне, ученику, казалось странным, что старые артисты не понимают и так трудно усваивают такую простую, нормальную, естественную истину, которую проповедовал Аркадий Николаевич.

"Как могло случиться,-- думал я,-- что только теперь до труппы, до больших артистов дошла эта истина, которую мы, ученики, изучаем уже целых три года?"

-- Темпы работы, сроки постановки и выпуска пьесы, репертуар, репетиции, спектакли, дублерство, замены, концерты, халтура застилают всю жизнь актера. Через нее, как через дымовую завесу, не видишь, что делается в искусстве, в котором вы, счастливцы, сейчас купаетесь в школе! -- сказал мне молодой пессимист, очень занятый в репертуаре театра.

А мы-то, ученики, ему завидуем!

## ДОПОЛНЕНИЯ К "РАБОТЕ НАД РОЛЬЮ"

## ["РЕВИЗОР"]

### [ПЛАН РАБОТЫ НАД РОЛЬЮ]

1. Р_а_с_с_к_а_з (общий, не слишком подробный) фабулы пьесы.

2. И_г_р_а_т_ь в_н_е_ш_н_ю_ю ф_а_б_у_л_у по физическим действиям. [Например:] войти в комнату. Не войдешь, если не знаешь: от-

куда, куда, зачем. Поэтому ученик спрашивает оправдывающие [его действия] внешние, грубые факты фабулы. Оправдание грубых физических действий п_р_е_д_л_а_г_а_е_м_ы_м_и о_б_с_т_о_я_т_е_л_ь_с_т_в_а_м_и (самые внешние, грубые). Действия выбираются из пьесы, недостающие -- выдумываются в духе произведения: что бы я сделал, "если б" с_е_й_ч_а_с, с_е_г_о_д_н_я, з_д_е_с_ь... [находился в аналогичных с ролью обстоятельствах][1].

3. Э_т_ю_д_ы п_о п_р_о_ш_л_о_м_у, б_у_д_у_щ_е_м_у (настоящее -- на самой сцене); откуда пришел, куда ухожу, что было в промежутках между выходами[2].

4. Р_а_с_с_к_а_з (более подробный) физических действий и фабулы пьесы. Более тонкие, подробные и углубленные предлагаемые обстоятельства и "если б"[3].

5. В_р_е_м_е_н_н_о о_п_р_е_д_е_л_я_е_т_с_я приблизительная, грубая, черновая с_в_е_р_х_з_а_д_а_ч_а. (Не Ленинград, а Тверь или даже полустанок по пути.)[4]

6. На основании полученного материала -- п_р_о_в_е_д_е_н_и_е приблизительного, грубого, чернового с_к_в_о_з_н_о_г_о д_е_й_с_т_в_и_я. Постоянный опрос: что бы я сделал, "если б"...

7. Для этого -- д_е_л_е_н_и_е н_а с_а_м_ы_е б_о_л_ь_ш_и_е ф_и_з_и_ч_е_с_к_и_е к_у_с_к_и. (Без чего нет пьесы, без каких больших физических действий.)

8. В_ы_п_о_л_н_и_т_ь (с_ы_г_р_а_т_ь) эти грубые физические действия на основе вопроса: ч_т_о б_ы я с_д_е_л_а_л, "е_с_л_и б"

9. Если большой кусок не охватывается,-- временно д_е_л_и_т_ь н_а с_р_е_д_н_и_е и, е_с_л_и н_у_ж_н_о, н_а м_е_л_к_и_е и с_а_м_ы_е м_е_л_к_и_е к_у_с_к_и.

И_з_у_ч_е_н_и_е п_р_и_р_о_д_ы ф_и_з_и_ч_е_с_к_и_х д_е_й_с_т_в_и_й. Строго соблюдать л_о_г_и_к_у и п_о_с_л_е_д_о_в_а_т_е_л_ь_н_о_с_т_ь больших кусков и их составных частей, соединять в целые, большие беспредметные действия.

10. Создание л_о_г_и_ч_е_с_к_о_й и п_о_с_л_е_д_о_в_а_т_е_л_ь_н_о_й л_и_н_и_и о_р_г_а_н_и_ч_е_с_к_и_х, ф_и_з_и_ч_е_с_к_и_х д_е_й_с_т_в_и_й. Записать эту линию и укреплять ее на практике (много раз проходить по этой линии; играть ее, крепко фиксировать; освобождать от всего лишнего -- 95% долой! Доводить до правды и веры).

Логика и последовательность физических действий приводят к п_р_а_в_д_е и в_е_р_е. Утвердить их через логику и последовательность, а не через правду ради правды.

11. Логика, последовательность, правда и вера, окруженные состоянием "з_д_е_с_ь, с_е_г_о_д_н_я, с_е_й_ч_а_с", еще больше обосновываются и закрепляются.

12. Все вместе создает состояние "я есмь".

13. Где "я есмь" -- там о_р_г_а_н_и_ч_е_с_к_а_я п_р_и_р_о_д_а и ее подсознание.

14. *До* сих пор играли со своими словами. П_е_р_в_о_е ч_т_е_н_и_е т_е_к_с_т_а[5]. Ученики или артисты хватаются за нужные им, поразившие их отдельные слова и фразы авторского текста. Пусть записывают их и включают в текст роли среди своих случайных, непроизвольных слов.

Через некоторое время --второе, третье и прочие чтения с новыми записями и новыми включениями записанного в свой случайный, непроизвольный текст роли. Так постепенно, сначала отдельными оазисами, а потом и целыми длинными периодами роль заполняется словами автора. Останутся прогалины, но и они скоро заполнятся текстом пьесы -- по чувству стиля, языка, фразы.

15. Т_е_к_с_т з_а_у_ч_и_в_а_е_т_с_я, фиксируется, но громко не произносится, чтоб не допускать механического болтания, чтоб не создалась линия трючков (словесных). Мизансцена тоже еще не зафиксирована, *чтобы* не допустить линии [заученной] мизансцены в соединении с линией механического болтания *слов.*

Долго играть и крепко утвердить линию логических и последовательных действий, правды, веры, "я есмь", органической природы и подсознания. При оправдании всех этих действий сами собой рождаются новые, более утонченные предлагаемые обстоятельства и более углубленное, широкое, обобщающее сквозное действие. При этой работе продолжать рассказывать все более и более подробно содержание пьесы. Незаметно оправдывать линии физических действий все более и более тонкими психологическими предлагаемыми обстоятельствами, сквозным действием и сверхзадачей.

16. Продолжать игру пьесы по установленным линиям. О словах думать и заменять их при игре т_а_т_а_т_и_р_о_в_а_н_и_е_м[6].

17. Верная внутренняя линия наметилась при процессе оправдания физической и других линий. Закрепить ее еще крепче, так, чтоб словесный текст оставался у нее в подчинении, а не выбалтывался самостоятельно, механически. Продолжать играть пьесу с тататированием и одновременно продолжать работу по утверждению внутренней линии подтекста. Р_а_с_с_к_а_з_ы_в_а_т_ь с_в_о_и_м_и с_л_о_в_а_м_и: 1) о л_и_н_и_и м_ы_с_л_и, 2) о л_и_н_и_и в_*и*_д_е_н_и_й, 3) объяснять эти обе линии своим партнерам по пьесе, чтоб создать общение и л_и_н_и_ю в_н_у_т_р_е_н_н_е_г_о д_е_й_с_т_в_и_я. Это основные

линии подтекста роли. У_к_р_е_п_л_я_т_ь к_а_к м_о_ж_н_о п_р_о_ч_н_е_е и п_о_с_т_о_я_н_н_о п_о_д_д_е_р_ж_и_в_а_т_ь.

18. После того как линия укреплена за столом, ч_и_т_а_т_ь п_ь_е_с_у с_о_с_л_о_в_а_м_и а_в_т_о_р_а, с с_и_д_е_н_и_е_м н_а с_в_о_и_х р_у_к_а_х[7] и с м_а_к_с_и_м_а_л_ь_н_о т_о_ч_н_о_й п_е_р_е_д_а_ч_е_й п_а_р_т_н_е_р_а_м в_с_е_х н_а_р_а_б_о_т_а_н_н_ы_х л_и_н_и_й, д_е_й_с_т_в_и_й, д_е_т_а_л_е_й и в_с_е_й п_а_р_т_и_т_у_р_ы.

19. То же самое -- з_а с_т_о_л_о_м, с о_с_в_о_б_о_ж_д_е_н_и_е_м р_у_к_и т_е_л_а, с н_е_к_о_т_о_р_ы_м_и п_е_р_е_х_о_д_а_м_и и с_л_у_ч_а_й_н_ы_м_и м_и_з_а_н_с_ц_е_н_а_м_и.

20. То же самое -- н_а с_ц_е_н_е с_о с_л_у_ч_а_й_н_ы_м_и м_и_з_а_н_с_ц_е_н_а_м_и.

21. В_ы_р_а_б_о_т_к_а и у_с_т_а_н_о_в_л_е_н_и_е п_л_а_н_и_р_о_в_к_и д_е_к_о_р_а_ц_и_и (в ч_е_т_ы_р_е_х с_т_е_н_а_х)[8].

(Каждого спросить: где бы он хотел (в какой обстановке) быть и играть. Пусть каждый представит свою планировку. Из всех поданных актерами планов создается планировка декорации.][9]

22. В_ы_р_а_б_о_т_к_а и н_а_м_е_т_к_а м_и_з_а_н_с_ц_е_н.

[Уставить сцену по установленной планировке и привести в нее актера. Спросить, где бы вы стали объясняться в любви, или убеждать партнера, говорить с ним по душам и проч. Куда удобнее было бы перейти, чтоб скрыть смущение. Пусть перейдут и делают все физические действия, необходимые по пьесе: искание книги в библиотеке, открывание окна, топка камина.]

23. П_р_о_в_е_р_к_а л_и_н_и_и п_л_а_н_и_р_о_в_о_к и м_и_з_а_н_с_ц_е_н с п_р_о_и_з_в_о_л_ь_н_ы_м о_т_к_р_ы_в_а_н_и_е_м т_о_й и_л_и д_р_у_г_о_й с_т_е_н_ы.

24. Садиться за стол и проводить ряд бесед по литературной, политической, художественной и другим линиям.

[25.] Х_а_р_а_к_т_е_р_н_о_с_т_ь[10]. Все то, что уже сделано, создало внутреннюю характерность. При этом характерность внешняя должна проявиться сама собой. Но как быть, если характерность (внешняя) не проявится? Пусть делают все, что уже сделано, но при хромоте ног, при коротком или длинном языке, при известном поставе ног, рук, тела, при известных, внешне усвоенных привычках, манерах. Если внешняя характерность не рождается сама собой, то прививайте ее внешне. [Она] должна привиться, как лимонная ветка -- к грейпфруту.

Вы знаете, что суть не в физическом действии, а в тех условиях, предлагаемых обстоятельствах, чувствованиях, которые его вызывают. Важно не то, что герой трагедии убивает себя; важна внутренняя причина его смерти. Если ее нет или она неинтересна, то и сама смерть как таковая не произведет впечатления. Между сценическим действием и причиной, его породившей, существует неразрывная связь. Или, другими словами, между "жизнью человеческого тела" и "жизнью человеческого духа" -- полное единение. Этим, как вы знаете, мы неизменно пользуемся для нашей психотехники. То же мы делаем и теперь.

Мы с помощью природы, ее подсознания, инстинкта, интуиции, привычки и проч. вызываем ряд физических действий, сцепленных друг с другом. Через эти действия мы стараемся узнать внутренние причины, их породившие, отдельные моменты переживаний, логику и последовательность чувствования в предлагаемых обстоятельствах жизни роли. Познав эту линию, мы познаем и внутренний смысл физических действий. Такое познавание не рассудочного, а эмоционального происхождения, что очень важно, так как мы на собственном ощущении познаем какую-то частицу психологии роли. Но нельзя играть самую психологию роли или самую логику и последовательность чувства. Поэтому мы идем по более устойчивой и доступной нам линии физических действий, соблюдая в них строгую логичность и последовательность. Ввиду того что эта линия неразрывно сцеплена с другой, внутренней линией чувства, нам удается через действие возбуждать эмоцию. Линия логического и последовательного физического действия вводится в партитуру роли.

Вероятно, вы на собственном ощущении познали теперь связь, которая существует между физическим действием и внутренней причиной, позывом, стремлением, его вызывающим. Это ход от внешнего к внутреннему. Утвердите эту связь, повторите много раз линию жизни человеческого тела роли. Этим вы закрепите не только самые физические действия, но и внутренние позывы к ним. Некоторые из них могут стать со временем сознательными. Тогда вы будете ими пользоваться по своему произволу, свободно вызывая те действия, которые с ними естественно сцеплены. Но многие из этих внутренних позывов и, вероятно, наиболее ценные вам не познать до конца. Не жалейте об этом. Сознание может убить внутренний позыв подсознания.

Однако как же разобраться в вопросе: какой из внутренних позывов можно, а какой нельзя трогать?

Не касайтесь и этого вопроса. Предоставьте его нашей природе. Только она может разобраться в этом недоступном нашему сознанию процессе.

Что касается вас самих, то и на этот раз ищите помощи *в* указанном мною приеме. Идите в момент творчества не по внутренней линии чувственных позывов, которые сами лучше вас знают, как им действовать; идите по линии жизни человеческого тела роли[1].

## [НОВЫЙ ПРИЕМ ПОДХОДА К РОЛИ]

-- Идите все на сцену, приготовьтесь, создайте в себе внутреннее сценическое самочувствие, а потом установите процесс общения.

Сделайте это по всем законам вашей органической природы, не пропустив ни одного логического, последовательного момента. Не забудьте проникнуть щупальцами ваших глаз в душу каждого из находящихся на сцене, чтоб понять, в каком они настроении и как воздействовать на них. Не забудьте также ориентироваться, создать сцепку или, если нужно, хватку.

Мы довольно скоро создали в себе внутреннее сценическое самочувствие, а потом с помощью Аркадия Николаевича и Ивана Платоновича наладили и процесс общения по всем правилам законов органической природы, логики и последовательности.

Но без задачи и действия не удержишь такого состояния. Аркадий Николаевич понял это и поспешил дать то, чего нам не хватало. Он сказал:

-- Представьте себе, что вы играете сцену "Гамлета", в которой впервые появляется герой трагедии. Пусть эту роль играет Названов, короля и королеву -- Пущин и Вельяминова, Мар-целло -- Шустов... Вьюнцов -- Полония.

-- Во, с удовольствием!

-- Иду по линии роли главного героя,-- продолжал Аркадий Николаевич.-- Вспомните содержание выбранной нами картины. Гамлет только что вернулся после довольно долгого отсутствия. Он оставил отца и мать в самых лучших, дружеских отношениях друг к другу. Теперь, по возвращении, он узнал, что произошла роковая перемена. Любимый отец умер, обожаемая мать уже замужем за ненавистным ему злодеем Клавдием, новым королем. Оба веселы; они уже забыли о тяжелой для Гамлета утрате, то есть о прежнем благородном короле, муже, брате и отце.

Сыграйте мне эту сцену, наладьте вновь сцепку и правильный процесс общения с вашими новыми партнерами, имея в виду свои собственные, но аналогичные с героем трагедии Гамлетом задачи.

-- Какие же это задачи?

-- Разве вам не ясно то, чего должен хотеть сын, поставленный в положение Гамлета? Каждому человеку в таком положении необходимо прежде всего понять, осмыслить, оценить происшедшее.

-- Конечно. Это ближайшие очень важные моменты общения. Что же нужно сделать для этого?

-- Прежде всего надо ориентироваться, постараться почувствовать общее настроение, проникнуть своими невидимыми щупальцами в душу каждого из присутствующих, для этого искать их глаза, приспособляться к ним, чтоб не спугнуть, а приблизить к себе, вызвать сцепку и общение. Но при данном положении каждый из находящихся в дворцовой комнате скрывает свое настоящее состояние и особенно перед пытливыми глазами Гамлета. Его изумление и упреки излучаются из глаз, звучат в его голосе, проявляются в мимике, тревожат совесть. Это случается каждый раз, когда отвратительное настоящее напоминает ему о прекрасном прошлом. Все присутствующие чувствуют это, прикрывают искусным приспособлением свою душу, общее внутреннее состояние, чтоб парировать пытливый взгляд оскорбленного в своих лучших чувствах юного сына.

Проведите таким же образом всю роль Гамлета по линии органического процесса общения. В результате получится, что в вас зародится не только этот элемент внутреннего сценического самочувствия, но и все другие необходимые для такого состояния элементы.

-- Во! Почему же?

-- А вот почему. Если создалась линия общения, то неизбежно при нем сама собой родится и линия приспособления. Но, чтоб приспособляться и общаться, необходима линия объекта и внимания. Необходима и линия эмоциональных воспоминаний и переживаний их, которыми общаются друг с другом. Это передается не сразу целиком, а по частям, по кускам и задачам. Все эти моменты должны быть обоснованы, а для этого необходимы вымыслы воображения. Без правды и веры они, так точно как и вся работа других элементов, бессильны. При общении необходимы и внутренние и внешние действия. Они, как и вся другая работа элементов, бессильны без правды и веры. А где правда, где вера, там и "я есмь", а где "я есмь", там и органическая природа с ее подсознанием.

Вы чувствуете, что все указанные действия производятся для объектов на сцене, для живых лиц пьесы. Такое действие важно, потому что оно относится к жизни, изображаемой на сцене. Ее приходят зрители познавать в театре...

-- Где же искать этих действий?

-- В пьесе. Во!-- подсказал Вьюнцов.

-- Действия в пьесе принадлежат автору и не ожившим еще ролям, а нам нужны живые действия самого человека-актера, исполнителя роли, действия, аналогичные с действиями изображаемого лица. Как вызвать их в себе?

-- Как их вызовешь-то, коли они сами не приходят! Нипочем не вызовешь...-- сетовал Вьюнцов.

-- Ошибаетесь. Во-первых, не забудьте, что с [момента] получения роли для вас не существует чужого действующего лица пьесы. Для вас есть одно лицо -- в_ы с_а_м_и в предлагаемых обстоятельствах того, кого вы призваны создать.

У человека же с самим собой счеты просты. Скажите себе только: "что бы я сделал, е_с_л_и б очутился в предлагаемых обстоятельствах пьесы", и искренне ответьте на вопрос.

Браво! По глазам вижу, что вы уже попались и что мой трюк удался! -- радовался Торцов.

-- Какой трюк?-- не понимал я.

-- Тот, что я своим вопросом направил ваше внимание на собственные эмоциональные и другие воспоминания.

-- А прежде на что же они были направлены?-- не понимал я.

-- На чужие, чуждые и потому мертвые чувства неизвестного вам лица... Эта роль и лицо оживут после того, как вы вложите в его душу свои чувства. Или, иначе говоря, после того, как вы почувствуете себя в роли, а роль -- в себе. Вот этого-то мы и добиваемся теперь систематично, постепенно и последовательно. [Задача] в том, чтоб понять мой прием первого подхода артиста к новой роли, гарантирующий его от всякого насилия и от всякого нарушения законов органического творчества нашей природы.

Другая цель в том, чтоб вы сами на себе самих познали и почувствовали работу драматурга, чтоб вы хоть немного пожили его жизнью и прошлись по его творческому пути. Тогда вы будете больше понимать и ценить работу писателя. Вы испытаете на себе муки рождения каждой детали, искание нужных слов, которыми так мало дорожит артист на сцене.

Рассказывая эпизод за эпизодом новой пьесы, я постепенно передам вам всю фабулу нашего будущего произведения.

Попутно с моим рассказом вы будете искать физические действия, из которых слагаются эпизоды. Теперь, когда вы овладели логикой и последовательностью этих физических действий на беспредметных упражнениях "тренинга и муштры", вам будет нетрудно понять и выполнить мои задания...

* * *

-- Получив экземпляр пьесы, артист кладет его перед собой и начинает читать текст своей роли до одурения, пока не истреплет, не износит все слова, пока они не потеряют для него смысла.

-- Зачем же он это делает?-- спросил кто-то.

-- Только потому, что не знает, как иначе подойти и войти в роль. Пока этот мученик читает свою роль, он со страшным насилием точно втискивает себя в книгу. Он физически тянется к экземпляру пьесы, он напрягается всем телом, стискивает кулаки, зубы, перекашивает лицо, вылупляет глаза и хрипит от натуги.

Другие актеры без систематического подхода и техники мысленно представляют себе какой-то образ (или какого-нибудь актера, которого они видели в порученной им роли). Наподобие первого актера, второй так же мучительно пыжится в него войти и оживить собой. Чтобы понять и ощутить, что он переживает, представьте себе, что перед вами стоит манекен, набитый паклей, и что вы пыжитесь влезть, втиснуть в него себя самого, несмотря на то, что манекен со всех сторон зашит, несмотря на то, что он вам не по росту, что он слишком мал или, напротив, слишком велик для вас.

Придя в отчаяние от своих бесплодных мук, артист ищет помощи в общей работе, за столом. Там ему в течение нескольких месяцев впихивают в голову всевозможные сведения об его роли. Так откармливают каплунов орехами через насильно раскрытый клюв птицы.

Теперь представьте себе другой прием подхода к роли, без насилия.

При таком подходе вы никуда себя самого не втискиваете, никто в вас ничего насильно не впихивает, а вы сами воспроизводите от своего имени только то, что сказано о вашей роли в экземпляре пьесы, то, что вам на первых порах по силам. Начните с самого легкого, с физических действий. Так, например: в роли сказано, что тот человек, которого вы изображаете, при поднятии занавеса укладывает свои вещи в чемодан. Куда, зачем он уезжает, тоже видно из пьесы.

Пользуясь тем, что вы теперь владеете беспредметными физическими действиями, вам нетрудно будет выполнить указания автора и мотивировать их соответствующими предлагаемыми обстоятельствами, взятыми из пьесы или из собственного воображения.

Далее, вы узнаете из экземпляра пьесы, что то лицо, которое вы изображаете, объясняет своему другу причины отъезда. При этом он говорит такие-то и такие-то мысли, на которые получает такие-то и такие-то

возражения. Вы записываете эти мысли и возражения и воспроизводите их с партнером по спектаклю пока своими словами, в той последовательности, в которой они перечислены на записочке. Логика и последовательность этого диалога очень скоро запомнятся так точно, как и логика и последовательность ваших физических действий.

Так вы проходите по действиям и мыслям всю пьесу, выбирая из нее и зыполняя от своего имени все, что вам пока доступно.

Чувствуете ли вы, что у вас получатся две непрерывные линии: физических действий и мыслей (психологических действий)? Пропускайте почаще эти обе линии, чтоб они хорошо прикатались. Скоро вы почувствуете в логике и последовательности того, что делаете и говорите на сцене, знакомую по жизни человеческую правду и поверите ей. Это большая победа. С этого момента вы уже ощутите почву под своими ногами.

## [СХЕМА ФИЗИЧЕСКИХ ДЕЙСТВИЙ]

*.. .. .. .. .. 19 . . г.*

Сегодня вместо обычного урока нас повели в театр на репетицию и посадили в партере под присмотром Ивана Платоновича.

Вот где учиться дисциплине, вот где умеют создавать рабочее настроение!

За режиссерским столом сидел Аркадий Николаевич и вел репетицию. Он был такой же, как всегда у нас в школе, но вокруг него царила совсем другая атмосфера, пропитанная уважением к большому авторитету мастера и добровольным подчинением ему. Благодаря этому и весь тон репетиции был другой, чем на наших уроках.

Если большие актеры так относятся к Торцову, то что же нужно делать нам?! Повидимому, мы настолько еще глупы и ничего еще. не понимаем, что не можем даже оценить того, что нам дает Аркадий Николаевич! Каким пошляком показался мне Говорков с его вечными протестами. Как я сочувствую с сегодняшнего дня Ивану Платоновичу, который страдает от распущенности учеников в присутствии Торцова! Как я понимаю и одобряю теперь его строгость по отношению к нам. Прежде эта строгость казалась мне чрезмерной и излишней, а с сегодняшнего дня я нахожу ее недостаточной. Но почему Аркадий Николаевич терпит наше поведение и не всегда одобряет строгость Ивана Платоновича? Не потому ли, что он хочет сознательной, а не формальной дисциплины и

отношения к нему, что он предпочитает [влиять на] нас не строгостью, а искренним уважением к его высокому авторитету?! Если это так, то он сегодня достиг своей цели. Не только я, другие [ученики], но даже сам Говорков, судя по его лицу, испытал и понял то же, что я.

Какой мудрый педагог Аркадий Николаевич! Как мне стыдно сегодня за себя и за моих товарищей! Какое огромное воспитательное значение имела для меня сегодняшняя репетиция! Несмотря на то, что готовящаяся пьеса далеко еще не слажена, несмотря на то, что не все актеры знали текст, не. все из них играли в полный тон, несмотря на частые остановки, -- репетиция пьесы и намечаемое исполнение ролей произвели на меня большое впечатление. Остановки, пробы, споры, прерывавшие игру, даже помогали мне лучше вникать и понимать создававшуюся артистами линию физических действий.

Не могу сказать того же о предлагаемых обстоятельствах, о сверхзадаче пьесы, которые остались мне неясными. Этот пробел был возмещен в значительной степени после репетиции объяснениями режиссера пьесы и отдельными меткими замечаниями Аркадия Николаевича, хорошо рисующими предлагаемые обстоятельства, отдельные задачи и сквозное действие пьесы и намечаемый [план] ее постановки.

Мы, ученики, вышли после репетиции в достаточной степени заряженными, начиненными. Этого, конечно, не удалось бы достигнуть, если б нам просто прочли словесный текст пьесы, как это обычно делается.

*.. .. .. .. .. 19 . . г.*

С радостью констатирую, что общий тон поведения учеников и общее отношение к Аркадию Николаевичу и даже к Ивану Платоновичу очень изменились к лучшему.

Сегодня вместо обычного класса была общая беседа о том, что мы видели на последней репетиции. Разбирали игру актеров и сотрудников в народной сцене; говорили о том, что у кого выходит и что не удается, чего добивается от спектакля сам Аркадий Николаевич, о достоинствах и недостатках пьесы; что дал автор и что нужно в помощь ему дополнить режиссеру и актерам, о замыслах общей постановки и проч. и проч. Когда в конце Аркадий Николаевич подытожил результаты беседы, оказалось, что мы в общих чертах выяснили очень много ьужного нам из области предлагаемых обстоятельств, намечаемого сквозного действия. Мы получили какой-то намек на сверхзадачу, общее впечатление, общее настроение всей пьесы.

*.. .. .. .. .. 19 . . г.*

Сегодня мы еще детальнее разобрали ту картину, в которой нам предстоит участвовать в народных сценах, и определяли физические задачи, которые надо будет выполнять, принимая во внимание все предлагаемые обстоятельства автора, режиссера постановки, актеров и наши собственные впечатления, взятые из нашей эмоциональной, зрительной и другой памяти и из моментов собственной жизни, аналогичных с ролью.

*.. .. .. .. .. 19 . . г.*

Сегодня мы вновь просматривали все физические задачи и наметили линию жизни человеческого тела ролей.

*.. .. .. .. .. 19 . . г.*

На сегодняшнем уроке мы выполняли физические задачи по линии жизни человеческого тела. Этой работы хватит на большое количество репетиций. Многие, и я в их числе, сбиваются на простую копию того исполнения сотрудниками народной сцены, которое мы видели на репетиции. Но копия -- не творчество. Прежде чем искать свое, приходится отделаться от чужого. Таким образом, просмотренная репетиция принесла не только большую пользу, но и вред.

*.. .. .. .. .. 19 . . г.*

Я не ошибся. Сегодня уже десятая репетиция по созданию жизни человеческого тела, а мы еще не установили физической схемы этой линии. Какую трудную и важную работу мы проделываем.

*.. .. .. .. .. 19 . . г.*

Всех тянет на представление, а не на простые физические действия в предлагаемых обстоятельствах. Всем хочется кого-то изображать, а не просто действовать от своего собственного имени, за свой собственный страх и совесть. Последнее -- труднее всего и требует большого внимания и работы.

*.. .. .. .. .. 19 . . г.*

Сегодня в первый раз мы проигрывали схему физических действий жизни человеческого тела. Нужно большое внимание, чтоб вызвать естественное, логическое и последовательное "вхождение" в каждую новую задачу. Войдя же в нее, трудно остановиться и не доигрывать начатое до самого конца. Еще труднее поймать себя в наигрыше и понять, что, несмотря на кажущееся, по личному ощущению, подлинное переживание, оно перемешивается с 95 % наигрыша, которые необходимо откинуть.

*.. .. .. .. .. 19 . . г.*

Сегодня мы, по выражению Аркадия Николаевича, накатывали схему наших ролей по линии жизни тела.

Я, например, самым добросовестным образом и не просто формально проделал эту линию одиннадцать раз. Ведь это равносильно одиннадцати репетициям.

Трудно при этом процессе все время действовать по существу. То и дело переходишь на простое внешнее, формальное механическое действие, не оправданное изнутри.

Намечалась ли у нас линия жизни духа? Мне показалось, что д а, и я начал следить за нею, но, когда Аркадий Николаевич узнал об этом, он остановил меня и объяснил следующее.

-- Физическая линия жизни человеческого тела с его действиями и движениями основана на сравнительно грубом физическом аппарате воплощения. Что же касается жизни человеческого духа, то она создается неуловимым, капризным, неустойчивым чувством, едва ощутимым в самом начале, при своем зарождении. По сравнению с грубыми мышцами тела, производящими движения и действия, чувстве можно сравнить с паутинками.

Сколько таких паутинок надо сплести вместе, чтоб противопоставить их силе грубых мышц!! Сколько процессов переживания надо проделать артисту для того, чтоб внутренняя линия роли окрепла настолько, чтоб всецело подчинить себе линию мышц и тела! Поэтому дайте побольше окрепнуть линии жизни чело1веческого духа роли, прежде чем пользоваться ею для управления жизнью человеческого тела. Несколькими паутинками, которые вы нажили, пока не перетянешь каната, но зато когда

тысячи паутинок сплетутся вместе, то они потягаются с самым толстым обычным веревочным канатом.

Вот почему пока забудьте о линии духа. Она создается и крепнет постепенно, невидимо, сама собой, помимо вашего желания. Придет время, когда она вдруг потянет вас властно за собой с такой силой, против которой не устоят никакие канаты мышц. Поэтому, чтоб не мешать природе в ее невидимой внутренней работе, продолжайте как теперь, так и на спектакле итти и все больше накатывать схему линии жизни человеческого тела. Все, что вы можете сделать для ее углубления,-- это обострять, сгущать, усложнять окружающие жизнь тела предлагаемые обстоятельства или думать об основной цели творчества -- о сверхзадаче и о наилучших способах ее достижения через сквозное действие роли. Сгущая и обостряя атмосферу, в которой производится физическое действие, усложняя цель, тем самым углубляешь и линию жизни человеческого тела, все ближе и ближе подводя и сливая ее с естественно растущей внутри линией жизни человеческого духа роли.

*.. .. .. .. .. 19 . . г.*

Сегодня мы пробовали перенести на подмостки ту схему физических действий и линию жизни человеческого тела, которые мы создали и накатали в классе. Для этого нам уступили большую сцену для наших репетиций. Там была заготовлена декорация в выгородке, мебель и все аксессуары совершенно так же, как это было на репетиции с актерами. Их самих не было, но вместо них нам прислали дублеров тех же ролей.

Из-за непривычной, рассеивающей обстановки в первые минуты мы было потеряли самую линию жизни человеческого тела и ее схему, довольно крепко накатанную нами в классе. Это смутило и заволновало учеников, но Аркадий Николаевич их успокоил, сказав:

-- Дайте себе время привыкнуть к новой обстановке и без насилия, спокойно, постепенно направляйте ваше внимание на то, чем ему следует интересоваться по роли. Короче говоря, выполняйте насколько можно лучше, продуктивнее, целесообразнее ваши физические действия.

Но нам не скоро удалось не только добиться этого, но даже дойти до того, чтоб начать просто, не поинастоящему, а "как будто бы" действовать. Только после этого внешнего, механического напоминания о накатанной линии мне удалось перевести внимание сначала на самое физическое действие, а потом уже и на то главное, ради чего оно выполняется.

Вначале нам не указывались ни мизансцены, ни переходы. Их предоставили сперва на наше собственное усмотрение, в зависимости от

наших задач, творческих желаний и действий. Пришлось самим в соответствии с тем, что нужно было выполнить, выбрать наиболее удобные для этого места, переходы и мизансцены. Это нелегко и на это ушло много времени. Я нашел много таких мест и переходов, даже запутался в них и не мог ни на чем остановиться.

-- Оставьте так пока,-- сказал мне Аркадий Николаевич.-- Пусть в вас найденное "переночует". Тогда вам будет яснее, что для вас важнее и что само собой отпадет.

*.. .. .. .. .. 19 . . г.*

Многое из того, что, по выражению Аркадия Николаевича, "переночевало" во мне, действительно отпало, но многое и зафиксировалось. Аркадий Николаевич помог мне и другим связать найденное с игрой других исполнителей, с пьесой, общим замыслам и постановкой. То, что еще не определилось, Торцов предложил мне самому искать, мотивируясь задачами, линией физических действий, жизнью человеческого тела и главное -- сверхзадачей. И вновь найденное не утверждалось сегодня, а осталось незафиксированным до новой "переночевки".

Сегодня Аркадий Николаевич разбирал, одобрял или критиковал целесообразность и продуктивность наших физических действий и их логику и последовательность. Некоторые вновь введенные или забытые предлагаемые обстоятельства заставили нас изменить линию физических действий и жизнь человеческого тела ролей. Измененное вводилось в партитуру и снова "накатывалось" с помощью правильных вхождений в новые задачи и куски и с помощью общей схемы физических действий репетируемой сцены.

Когда линия жизни человеческого тела прикаталась и утвердилась, нам становилось все приятнее и легче ее повторять. Но при этом у многих, и у меня в том числе, появилось желание начать действовать уже не от себя лично, за свой личный страх и совесть, а за счет какого-то другого лица, которое нам захотелось изобразить. Заметив это, Аркадий Николаевич очень заволновался и стал энергично убеждать нас не делать ошибки и не терять себя в роли, так как такая потеря равносильна прекращению самого творчества и переживания и замене их наигрышем, который может уничтожить всю нашу предыдущую работу и повернуть роль на ремесло и штамп.

-- Подлинная, живая характерность приходит сама собой так, что вы сами ничего не будете знать об этом. Мы, глядящие со стороны, со временем расскажем, что родилось от слияния вас с ролью. Сами же вы продолжайте действовать все время от своего собственного имени, за

свой личный страх и совесть. Лишь только бы начнете думать о самом образе -- вам не удержаться от его наигрыша и представления. Поэтому будьте осторожнее.

*.. .. .. .. .. 19 . . г.*

Сегодня опять репетиция на сцене. Ее пришлось делать не в урочное время, а в промежуток между дневными занятиями и вечерним спектаклем.

Аркадий Николаевич объявил нам прежде всего, что теперь элементы, условия, материалы, замечания даны нам и что поэтому ничто не мешает упражняться в создании правильного общего (рабочего) самочувствия на сцене. Правда, оно приходит само при правильном и подлинном выполнении линии физических задач и действий. Тем не менее не мешает проверять свое самочувствие и по отдельным его составным элементам.

-- Для большей ясности я вам сейчас иллюстрирую на себе эту работу[1]...

## ПРИЛОЖЕНИЯ

## ИСТОРИЯ ОДНОЙ ПОСТАНОВКИ

## (ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ РОМАН)

В фойе артистов нашего театра вывесили объявление о том, что очередной работой назначена постановка пьесы А. С. Грибоедова "Горе от ума", которую будет ставить сам главный режиссер Творцов вместе с вновь приглашенным в труппу режиссером Ремесловым[1].

Фамилия последнего была довольно известна по его провинциальной деятельности, и потому многие из артистов приветствовали нового члена труппы. Другие, напротив, относились к Ремеслову недоверчиво и удивлялись тому, что новому человеку, совершенно незнакомому с приемами нашей работы, поручали сразу, без проверки такую важную постановку, как "Горе от ума". Об этой ошибке говорили с главным режиссером, но ни убеждения, ни предостережения не действовали, так

как Творцов попал в полосу нового увлечения и верил тому, что в лице Ремеслова судьба посылала ему энергичного помощника, которого он долго ждал.

В один из ближайших спектаклей в фойе театра, переполненном костюмированными артистами, появился веселый, оживленный Творцов вместе с каким-то господином. Все сразу поняли, что это Ремеслов. Он был одет с иголочки. Все атрибуты хорошего актерского гардероба были налицо. Великолепная булавка с жемчугом, очевидно, поднесенная в бенефис, золотая розетка в петлице, от которой в карман визитки спускалась цепь со связкой всевозможных брелоков,-- тоже подношения от публики. Часы в кожаном браслете, монокль и золотое пенсне на тонких золотых цепочках, много колец, тоже, очевидно, от публики, цветной полосатый плюшевый жилет, модная визитка, лаковые башмаки, какие носят при фраке, рыжие толстые перчатки и шляпа-котелок в левой руке. Полный, рыхлый, ниже среднего роста, с жирным лицом и щеками, с толстыми губами, с пухлыми ногами; очень белокурый, с прилизанными по-модному волосами, с рыжеватыми усами, коротко подстриженными и сверху подбритыми. Более любезный, чем нужно, с высшими, более официальный и сдержанный, чем следовало бы, с низшими. Вся его фигура носила отпечаток дурного тона провинциального бомонда. Судя по торжественному виду Ремеслова, мы ждали от него вступительного слова, "о это было бы некстати при простоте нравов кулис. Я думаю, что Ремеслов почувствовал это и разбил приготовленную речь на отдельные реплики, которые пустил в оборот, так сказать, не оптом, а в розницу для приветствия отдельных уважаемых лиц. Я слышал, как он среди любезностей и комплиментов говорил премьеру:

"Я чувствую себя путешественником, пристающим к тихой пристани обетованной земли".

Другому актеру он сказал, что он пристает к маяку настоящего искусства.

При разговоре с третьим он называл нас, артистов театра, "свободными детьми свободного искусства". Самого Творцова он называл "красным солнышком русского театра".

Вся эта литературщина отзывала заученной речью.

Вообще дурной тон Ремеслова произвел плохое впечатление на нас. Мы недоумевали, как сам Творцов, такой тонкий и чуткий человек, не замечает его безвкусицы.

Скоро мы узнали Ремеслова не только с его дурной, но и с хорошей стороны. Он оказался энергичным работником и превосходным администратором. Благодаря ему в первые три д"я его службы вопрос о постановке "Горе от ума" окончательно выяснился, и нас уже вызывали в театр на первое собрание.

Было бы бесцельно устраивать чтение самой пьесы, которую мы знаем наизусть с гимназической скамьи. "Горе от ума" -- наша давнишняя знакомая, родная. Поэтому сразу была назначена первая беседа о пьесе с приглашенными гостями -- друзьями театра и с знаменитостью. Таким "генералом на свадьбе" явился профессор А., известный знаток Грибоедова. Собрался весь театр ин корпоре, не только артисты, но и служащие, заведующие частями, некоторые рабочие, портные, техники и проч. Общее оживление, радостные лица...

Опытная рука нового режиссера-администратора сказалась во всем: и в устройстве фойе, предназначенного для беседы, и в расстановке мебели, и в убранстве большого стола для заседания, и во всем строе и распорядке беседы. Артисты сразу почувствовали опытную руку и подчинились Ремеслову. Они быстро сбежались на звонок, расселись в порядке по местам. Главный режиссер Творцов занял председательское место, члены дирекции расположились около него, водворилась торжественная пауза. Наконец Творцов встал и обратился к собравшимся с вступительным словом.

-- Сегодня у нас большой праздник,-- говорил он.-- К нам пожаловал один из самых дорогих для нашего артистического сердца гостей -- наш Александр Сергеевич Грибоедов.

Гром аплодисментов приветствовал любимца.

-- С ним прибыл его близкий друг -- Александр Андреич Чацкий *(аплодисменты),* шалунья Лиза *(аплодисменты),* сам Павел Афанасьевич Фамусов с дочерью, с секретарем, со всей родней, с Амфисой Ниловной Хлёстовой, Тугоуховскими, разными бедными родственниками, со всеми знакомыми: Репетиловым, Загорецким, турком или греком ""а ножках журавлиных"...

За аплодисментами и приветствиями, встречавшими каждое из действующих лиц "Горе от ума", не было слышно дальнейшего перечисления имен прибывших. Казалось, что все они высыпали из дорожных карет и теперь здоровались с артистами среди общей радости встречающих.

-- Принимайте же дорогих гостей,-- продолжал оратор, когда стих гул,-- несите им побольше подарков: цветов вашего артистического творчества. Пусть каждый возьмет под свою опеку одного из дорогих гостей, пусть он заботится о нем! Не важно, суждено ли этому лицу занимать первое или последнее место в нашем творческом шествии: когда в пасхальную ночь идешь в крестном ходе,-- не все ли равно, несешь ли самую большую хоругвь, или маленькую восковую свечу, лишь бы участвовать в общем торжестве. У нас не должно быть ни больших, ни малых ролей, ни премьеров, ни статистов. Пусть живут во всех нас только человеческие сердца обитателей старой гри-боедовской Москвы.

Если кого-нибудь автор обделил словами,-- сочиняйте их сами и живите ими в народных сценах, на последнем плане, за кулисами. Нет слов -- живите молча, одними чувствами, общайтесь взглядами, излучениями вашей творческой воли,-- не все ли равно,-- лишь бы создавать художественные образы и вместе со всеми нами жить "миллионом терзаний" Грибоедова и тем счастьем, которое несет нам "Горе от ума".

Оглушительные рукоплескания покрыли последние фразы речи оратора.

Слово предоставляется приглашенному профессору, которого приветствует Творцов. Профессора встретили не шумными, но почтительными аплодисментами, все присутствующие актеры встали.

-- Благодарю театр и его артистов,-- начал профессор,-- за честь и радость, которые они мне оказывают, делая меня участником своей новой работы и сегодняшнего торжества. Мне, посвятившему много лет жизни изучению великого поэта, особенно радостно видеть ваш энтузиазм, ощущать ваш творческий запал и предвкушать прекрасные сценические создания, которые вы нам готовите.

Профессор говорил около двух часов, чрезвычайно интересно и красиво. Начав с биографии Грибоедова, он перешел к истории создания "Горе от ума", к подробному разбору сохранившихся рукописей. Потом он перешел к изучению последнего текста пьесы, цитировал наизусть многие стихи, не вошедшие в издание, оценивал их... Далее лектор вспомнил наиболее важных комментаторов и критиков пьесы, разбирал противоречия, которые у них встречаются.

В заключение он прочел и передал главному режиссеру целый реестр названий критических статей о прежнем исполнении пьесы с пометками: где, в каких изданиях, музеях и библиотеках можно найти и прочесть каждую из предлагаемых статей. Он закончил лекцию любезной и элегантной фразой, в которой он и на будущее время отдавал себя в распоряжение театра.

Оратору долго и горячо аплодировали. Артисты обступили его, жали ему руки, благодарили его и говорили, перебивая друг друга:

-- Спасибо! Спасибо! Вы дали нам так много! Благодарим вас!

-- Вы сказали так много важного! -- говорили другие.

-- Вы очень, очень помогли нам!-- перебивали третьи.

-- Чтоб собрать весь этот материал, пришлось бы годами сидеть в музеях, искать книги, перечитывать их для того, чтобы на тысячах страниц отметить две-три важные для нас строки! -- благодарили четвертые.

-- Да и не найти, не собрать всего материала! -- восклицали пятые.-- Вы в какие-нибудь два часа объяснили нам всю литературу о Грибоедове, исчерпали все библиотеки, все книги...

Больше других распинался перед профессором один из артистов -- Раосудов, прозванный "летописцем" за то, что о" постоянно писал какой-то таинственный дневник всех репетиций, спектаклей и бесед. Он уже заполучил реестр книг и принялся за переписку в свою летописную книгу рекомендованных статей.

Когда все успокоилось и артисты уселись по местам, снова встал главный режиссер и обратился с краткой речью к профессору. Он благодарил его за ценную научную помощь, оказанную нам в нашем новом начинании, благодарил и за эстетическое удовольствие, которое доставила всем его важная по содержанию и красивая по литературной форме лекция. Потом Творцов обратился ко всем артистам с заключительными словами.

-- Первый камень положен. Толчок дан. Мы все взволнованы не простым, а артистическим волнением. В этом повышенном творческом состоянии я и отпускаю вас домой. Цель сегодняшнего заседания достигнута. Ваше взволнованное чувство скажет вам более, чем мы могли бы это сделать теперь, посла блестящей лекции профессора. Поздравляю вас с началом и -- до свидания, до следующей беседы.

В тот момент, когда мы вставали и молодежь готовилась дать волю своему темпераменту, Ремеслов, ловко подкараулив момент, как раз вовремя остановил нас своим твердым, спокойным и очень авторитетным заявлением:

-- Следующая беседа,-- громко отчеканил он,-- завтра в 12 часов, в этом же фойе театра. Вызывается вся труппа, присутствие всех обязательно. Повесток не будет. Прошу не уходить из комнаты, не расписавшись в книге.

-- Опытный режиссер,-- подумал я,-- умеет говорить с артистами.

Застучали стулья, загудели голоса, затопали ноги. Одни провожали профессора, другие толпились вокруг рассыльного, торопясь расписаться в книге репетиций, третьи весело обменивались впечатлениями о первой удачной беседе.

Среди общего оживления выделялась задумчивая, почти мрачная фигура Чувствова, одного из самых талантливых артистов труппы. Удивленный его видом, я подошел к нему.

-- Что с тобой?-- спросил я его.

-- Напугался,-- ответил он. -- Кого? Чего?

-- Профессора,-- ответил он тем же серьезным, испуганным тоном.

-- Чем же он тебя напугал?-- допытывался я.

-- Столько наговорил, что теперь не обрадуешься и роли. Я рассмеялся.

-- Нет, ты не смейся! Я серьезно. Какие же нужны таланты, чтоб выполнить хоть часть того, что он наговорил за два часа?! И так уж труд-

но, и без того страшно браться за работу, а тут -- на тебе! Навалили на спину пуды всяких сведений и говорят: "С богом! Счастливого пути!" Ты не думай, что я шучу, я очень серьезно напугался.

-- Однако,-- возражал ему Рассудов,-- должны же мы все это знать и руководствоваться при работе.

-- Не знаю, вероятно, должны. Я ведь неученый. Но пусть нам говорят об этом не теперь, при первых шагах, пусть не говорят так много сразу; пусть нам скажут об этом после, постепенно, когда мы нащупаем под собой хоть какую-нибудь почву. На первых же порах нам надо говорить что-то другое, какое-то одно слово, одну фразу, квинт-эссенцию всей этой литературной мудрости. Приди, встань и скажи нам сокровенное слово: так-то, мол, и так-то -- "тра-та-та, тра-та-та-та-та!" -- и уйди. И я орать буду от восторга; я буду руки целовать от благодарности. Потом, когда мы поработаем неделю-другую, приди опять и скажи нам еще десять мудрых фраз и опять уйди. Через неделю опять приди, скажи нам двадцать мудрых фраз; через неделю -- еще сорок. И наконец, когда мы совершенно овладеем ролью, читай нам ежедневно по лекции. Всё пойдет впрок. А теперь -- я удивлен, поражен, раздавлен от ума, учености, знаний профессора, голова переполнена, а сердце пусто.

-- Чего захотел! Какого-то сокровенного слова! Да разве оно сразу приходит? Надо помучиться, прежде чем понять его,-- возражал Чувствову один из товарищей.

-- Может быть,-- соглашался Чувствов,-- но и помучить артиста надо умеючи.

-- Мыслимое ли это дело,-- продолжал возражать тот же артист,-- чтобы режиссер знал все магические слова для всех существующих пьес; ведь режиссеры -- люди. Они сами вместе с нами доходят до важного слова через искания и мучения.

-- Пусть ищут, пусть мучаются, пусть доходят, но только не с нами, а с учеными, в их кабинетах. Нас же пускай оставят свеженькими.

-- Другими словами, пускай режиссеры творят за нас, пускай они переживают творческие муки, а мы -- артисты, хотим прямо на готовенькое?! Так, что ли?-- спрашивали Чувствова.

-- Муки творчества!!! Хватит и на нашу долю. Чего другого, а творческих мук достаточно!-- говорил Чувствов.-- Разве творчество в том, чтобы путать нас, набивать нам преждевременно головы? Ты хочешь помогать? Так помогай с толком, в этом твое режиссерское дело и состоит, а совсем не в том, чтоб открывать в театре университет и забивать актерам головы наукой[2].

Видя, что спор затягивается, я напомнил Чувствову о вечернем спектакле, в котором он был занят. Через минуту мы уже выходили триумвиратом из ворот театра *по* своим домам: я, Чувствов и Рассудов жили в

одном направлении и всегда ходили вместе. Чувствов был возбужден. Вероятно, заброшенные профессором мысли забродили в его талантливой голове и не давали покоя его пытливому артистическому чувству.

-- Что за чорт! -- разбирался он вслух в своих ощущениях. -- Какая-то окись на душе! Внутри все перепуталось. До беседы казалось, что дорога к пьесе открыта, ясна, свободна, а теперь точно ее перекопали и завалили горами всяких мудростей. Того гляди, все мозги себе повывихнешь. Пришли ко мне в душу, как в аптеку, прописали рецепт, заказали новый заказ по старым традициям и рецензиям и ушли. Да не желаю я, чорт побери, быть аптекарем! Я хочу быть артистом, самим собой, для кого плохим, а для кого, быть может, и хорошим. Не хочу заказов, не хочу пугать себя. Караул, сохрани бог, выйдет хуже, чем у Шуйского, Самарина или у Ленского[3]; или не так, как желает Белинский или Пиксанов[4]. Недостает еще художника, который бы прописал мне грим: рот такой-то, нос такой-то, глаза такие-то, как на такой-то картинке. Ничего еще не посеяли нам в актерскую душу, а уже хотят жать. Да не стой ты над моей душой с серпом в руке и не жни раньше времени! Не сметь говорить о результатах! Не сметь приказывать мое" природе!

-- Что ж тебе нужно?-- спрашивал Расеудов, остановившись посреди тротуара и перевязывая готовую рассыпаться связку книг, которые он вместе с заношенным портфелем и летописью постоянно носил с собой.

-- Мне нужен простой анекдот, интересный рассказ, характерная выдумка из жизни эпохи и ее людей; мне (нужно понять общественное и философское настроение пьесы, мне нужно вместе с кем-нибудь любоваться, восхищаться стихами, стилем, ритмом Грибоедова, его людьми, его пьесой, талантом, отдельными местами, всем произведением. Мне интересны и устройство дома, и костюмы, и портреты, и манеры, и обычаи -- склад жизни 20-х годов; окружи меня всем воздухом этой жизни, увлеки меня, а не учи. Ты не трогай меня и моей души, а лишь помогай моей фантазии создать обстановку и атмосферу гак, как я сам захочу и сумею. Тогда я естественно заживу в ней, я не смогу не зажить. Пусть это будет плохо, но мое[5]. Не навязывай ты мне с первых же шагов чужие результаты творчества, чужие мнения и чувства, свой заказ. Ведь это все равно, что заказывать еще не забеременевшей женщине: роди, мол, мне обязательно мальчика, да хорошенького, да брюнета с голубыми глазами, высокого роста, и чтоб он похож был на самого заказчика. Ну что ж, пожалуй, заказывай, а в результате, смотришь, родится не мальчик, а девочка, и не брюнетка, а рыжая, не с голубыми глазами, а с серыми, да притом не высокая, а маленькая.

Разве можно приказывать природе? Разве она слушается приказа? Попробуй, прикажи моему чувству: живи, мол, так-то и так-то, как хочет режиссер, профессор или даже сам Грибоедов, -- ничего не выйдет. А

если ко мне будут приставать с чужими чувствами, которых я сам в себе не вырастил,-- ладно: я тебя надую и представлюсь, что чувствую, а сам чувствовать не буду, а буду ломаться, притворяться чувствующим: несчастным, или счастливым, или страдающим... Ну? Какой же толк? Допустим, я тебя обману, глаз твой обману, но души зрителя не обману! Душа!.. Хо-хо-х! Ее, брат, не надуешь. Она... она тонкая, она куда умнее тебя, меня, всех нас. Жалко, а не заплачешь; смешно, а не засмеешься. Да хорошо еще, если я похоже ломаюсь, передразниваю. А ведь чаще бывает, что совсем и не похоже, то есть ни чуточки не похоже, а так вот, как в театральных школах учат: коли страдаешь, так брови подымай кверху, вытягивай шею, ворочай ею то направо, то налево, закатывай глаза, посильнее вдавливай сердце левой рукой, как будто оно разрывается, а правой схватись за волосы и дави голову, как будто от горя мозги распирает; напрягись, напружинься вовсю и волнуйся, беспричинно волнуйся, "вообще" волнуйся, да и только; тереби себя, беспокой и больше ничего. Так разве это дело? Поэтому, если не хочешь, чтобы я тебя обманывал, ты ко мне не приставай, не мешай, я сам разберусь. Условие: обращайся с моей душой как можно деликатнее, не насилуй ты ее, а лишь слегка дразни воображение, закидывай мне мысли; коли я их не приму,-- отстань, значит, во мне растет мое собственное, более для меня увлекательное, мною самим нажитое. Эти чувства к страсти на прокат не возьмешь, а надо непременно самому их добыть из себя. Кто же, кроме меня "самого, может это сделать, кто может их почувствовать? Я сам их покажу тебе -- вот тогда ты и суди меня.

После этой горячей отповеди Чувствов сразу замолчал, и в остальную часть дороги он не проронил ни слова. Мы тоже шли молча, задумавшись каждый о своем деле. У памятника Гоголю мы простились и разошлись по домам.

* * *

На следующий день была назначена вторая беседа. Перед началом ее заговорили о том, что молодой художник просит позволить ему продемонстрировать свои эскизы декораций и костюмов.

-- Почему же нет, если он не задержит нас более пятнадцати минут?-- милостиво заявил Ремеслов, который за отсутствием главного режиссера взял на себя решение вопроса.

Когда мы вошли в фойе театра, молодой художник разбирал свои эскизы, большие и малые картоны, рисунки, альбомы и простые клочки бумаги. Молодой художник оказался не первой молодости. Худой,

бледный, высокий, в летней рубашке с большим воротником и открытой шеей, подпоясанный зеленым кушаком вместо жилета и в какой-то женской кофте.

У него был бы, вероятно, самый обыкновенный вид художника так называемого крайнего направления, если бы не его бритая, голая, как колено, голова; она придавала ему очень странный и необычный вид: священник в облачении и с бритой головой, женщина в бальном платье декольте и тоже с бритой головой казались бы столь же странными и непривычными. Так же й отсутствие волос у художника не вязалось с его общим видом. Тем более что вся манера, походка, речь, весь стиль художника были как бы приноровлены к банальным кудрям *п* не соответствовали голове без кудрей. Но это не мешало ему вести себя, как будто он был с кудрями.

-- Вы меня не знаете! Я сам себя недавно узнал, понял, оценил... Я обновляю Грибоедова!.. Я творю Грибоедова!.. У меня моя цветодрама!.. Мои актеры цветокрасочные!.. Бело-радостные! Черно-смрадные!.. Моя трагедия мрачно-светлая! Мои люди -- фантомы: светло-Чацкий, блудо-Софья, фавно-Фамусов, Скало-дуб!.. Начинается!!! флейто-свист, чето-звон часов!!! Я знаю, я настаиваю!.. Вот!!!

Он высоко поднял большой картон, вымазанный черной "краской, испещренный едва заметными пятнами грязноватых тонов, с неясными очертаниями. Актеры притихли и потянулись к эскизу, на котором внизу была надпись: "Греховный танец. Мой пролог к памфлету Грибоедова "Горе от ума"!"

-- Это что?-- спрашивает у художника один из артистов, указывая на пятно непонятных очертаний.

-- Похоть!-- без запинки ответил художник.

-- Не похоже,-- едва слышно прошептал чей-то голос сзади меня.

-- А это?-- спросил другой артист, указывая на другое пятно.

-- Чванство,-- без запинки ответил художник.

-- Точь-в-точь,-- шепнул тот же голос.

-- А это?

-- Тупость.

-- Как на фотографии! -- опять прошептал голос.

-- А это?

-- Чревоугодие и лизоблюдство.

-- Сразу узнал!-- шептал голос. Эскизы убрали, и все расселись по местам.

-- Глупо, но талантливо,-- пробормотал Чувствов, проходя мимо меня.

-- Выползание блудо-Софьи,-- возвестил художник, подымая второй картон.

Тоже почти сплошная темная краска; посредине длинная узкая щель, полуотворенная дверь, за которой туманный, болотистый, зеленоватый, склизкий тон комнаты "блудо-Софьи"...

Из щели высовываются две головы -- женщины и мужчины: растрепанные, бледные, исступленные, с пьяными, бешеными глазами, с длинными худыми шеями...

-- "И свет, и грусть. Как быстры ночи!" -- с отвратительным любительским пафосом пропел художник...

Ремеслов заволновался и уже потянулся было к другим эскизам, очевидно, чтобы процензуровать их.

-- Тайна! -- спокойно заявил художник, положив руку на рисунки.

-- Блудо-страсть фавно-Фамуоова!-- торжественно возвестил художник, вынимая новый картон.

-- Ступайте с богом...-- комическим таном обратился Чувствов к молодым ученицам, -- а мы уж, грешные, останемся.

-- Не понимаем, почему уходить?

-- Совсем и не интересно!

-- Кощунство!-- ворчали уходящие блондинки.

-- А что ж, мамаша, вы не уходите?-- обратился Чувствов к пожилой, почтенной артистке.

-- Что мне делается! И не то еще видала! -- с невозмутимым спокойствием заявила почтенная старуха, выпуская *изо* рта дым папиросы.

-- Продолжаем...

Художник вынул и показал нам новый эскиз: сцена Лизы и Фамусова на диване и ряд других рисунков, талантливо написанных, но глупо-тенденциозных, прямолинейных и неприличных...

В контраст многим темным эскизам, приезд Чацкого был написан в самых светлых тонах. Этот странный эскиз, проникнутый острым чувством красок, вызвал общее внимание и серьезное отношение артистов. Очень сильно, но грубо-тенденциозно был написан эскиз бала и сумасшествия Чацкого. Среди пляшущих полузверей стоял сам "светло-Чацкий" в белом костюме, с разбитой лирой и измятым венком, освещенный сверху лучом. Правой рукой с зажатой в кулаке плетью он замахнулся на окружающую его толпу, точно намереваясь изгнать всех "мрачно-блудных", как Христос изгнал торговцев-из храма.

Один из последних эскизов -- сцена Лизы с Молчалиньш в четвертом акте --вызвал общий ропот и протест; даже почтенная мамаша не вытерпела и ушла; другие актеры также стали расходиться, ушел и я.

Что было после, я не знаю. Слышал только, что при выходе из театра художник пел "Со святыми упокой" и "Вечную память". Повидимому, это пение относилось ко всему театру и к нам, его артистам, устаревшим для нового искусства[6].

* * *

Снова во всех углах театра зазвонил звонок. Все собрались в фойе и начали беседу. Ремеслов с большим достоинством занял председательское место, так как Творцов сообщил по телефону, что его выбрали председателем на актерском съезде и что это лишает его возможности бывать в течение (нескольких дней на репетициях.

На первых беседах, по обычаю театра, слово предоставляется всем желающим. Обыкновенно в эти дни говорят те, которым на спектакле приходится молчать, то есть бессловесные сотрудники. Первым из них выступил наиболее самонадеянный и очень глупый человек, любитель громких слов митингового характера. Он устами Чацкого призывал жестоко бичевать устаревшие устои нашего общества, которые мало изменились со времени прошлого столетия; он умолял артистов позлее осмеять с помощью гениальной сатиры Грибоедова представителей светского общества и бюрократию -- злейших врагов обновления человечества. Только в этой благородной задаче он видел оправдание " общественное значение постановки "Горе от ума" в передовом театре... По мнению говорившего, Чацкий нечто вроде митингового оратора со здоровой глоткой, зычным голосом, свирепым лицом. Цитируя реплики Чацкого, сотрудник гудел басом и сильно работал кулаками в воздухе.

Следующий оратор говорил почти исключительно о Чаадаеве[7]. Его речь не имела никакого отношения ни к пьесе, ни к Чацкому, ни к Грибоедову, "и к постановке. Единственный ее смысл заключался в том, что она дала возможность говорившему блеснуть своей эрудицией.

Третьим -- очень скучно, витиевато -- говорил один из так называемых "друзей театра", молодой приват-доцент, известный своими рефератами, которые он читал по разным клубам и кружкам.

Пользуясь правом председателя, Ремеслов взял слово не в очередь.

-- Я в первый раз присутствую на беседе вашего театра и должен признаться, что меня поразила расточительность, с которой относятся здесь к дорогому в нашем театральном мире времени. Будь это в провинции... что бы с нами сделал антрепренер!.. После вчерашней блестящей, всеисчерпывающей лекции такого авторитета, как профессор А., казалось бы, и говорить больше не о чем. Все уже было сказано по всем вопросам.. Но мы и сегодня продолжаем беседовать. О чем же? О том, что Фамусов бюрократ, что Чацкий обличитель, Лиза французская субретка, что вся пьеса написана под влиянием старых французских традиций... Да кто же этого не знает? Это аксиома, которую не для чего повторять.

Мы зря теряем время. Поэтому я предлагаю прекратить прения и приступить к настоящей работе.

-- К делу, к делу! -- закричал Чувствов.

-- Я присоединяюсь к мнению г-на Ремеслова, -- очень твердо и уверенно заявил наш премьер Игралов.

-- Я тоже поддерживаю мужа! -- заявила его жена, артистка труппы.

-- И я...--сказала какая-то маленькая миловидная блондинка, сидевшая в углу, никем не замеченная.

-- Кто это?-- стали спрашивать друг друга артисты и особенно артистки.

Оказалось, что это была жена Ремеслова, только что принятая кандидаткой в сотрудницы.

-- Ого! -- воскликнул кто-то.

Мы переглянулись.

-- Позвольте узнать, в чем будет заключаться та настоящая работа, о которой вы изволите говорить? -- с утрированной вежливостью обратился Рассудов к Ремеслову.

-- Извольте,-- ответил Ремеслов с оттенком снисходительности.-- Прежде всего мы сверим тексты ролей с подлинником. Потом я покажу эскизы декораций, костюмов и гримов, которые сделал художник по моим указаниям при последней моей постановке в Киеве. После этого я проведу ряд считок, сделаю свои указания по поводу постановки пьесы, объясню мое толкование ролей. Потом я покажу вам свою мизансцену; вы ее запомните. Далее вы проведете несколько репетиций с тетрадками, а после будут даны несколько дней на выучку ролей и начнутся сплошные репетиции всех актов, сначала без декораций, то есть в выгороженных контурах, а потом и в декорациях, которые не задержат, за это я вам ручаюсь. Без вас я проведу монтировочные репетиции, после которых будет назначена одна, много две генеральные репетиции. Я не люблю занашивать, новые пьесы. Наконец состоится спектакль, и мы предстанем перед публикой на ее суд.

Программа Ремеслова была принята молчанием...

-- Разве наш главный режиссер отказался от постановки "Горе от ума"?-- спросил после длинной паузы Рассудов.

-- Нет,-- ответил удивленный Ремеслов.

-- В таком случае,-- продолжал допрашивать Рассудов,-- он отказался от своих принципов в искусстве, которыми он ру--ководствовался до сих пор?

-- Тоже нет,-- ответил еще более удивленный Ремеслов.-- Из чего вы это заключаете?

-- Я заключаю это из предложенного вами плана работы,-- пояснил Раосудов.-- Он является полной противоположностью" тому, что обыкновенно говорил и делал сам Творцов.

-- Я ввожу лишь небольшие изменения для ускорения работы,-- оправдывался Ремеслов.

-- К сожалению,-- возражал Раосудов,-- эти изменения ведут к полному уничтожению наших главных творческих основ.

-- Вы меня пугаете,-- отшучивался Ремеслов.

-- Очень сожалею, но и мы все испуганы вашим предложением.

-- В таком случае не откажитесь объяснить, чем я вас так напугал?

-- С большой охотой,-- любезно отвечал Рассудов,-- но боюсь, что это объяснение отвлечет нас от "Горе от ума", которому посвящена сегодняшняя беседа.

Было решено выяснить недоразумение, прежде чем продолжать дальнейшую работу. Слово предоставили Раосудову, который лучше всех мог говорить об основном методе творчества нашего главного режиссера и руководителя Творцова. Недаром же Рассудов не расставался с тетрадками своей летописи и то и дело записывал в них те мысли, советы, афоризмы, которые щедро разбрасывал Творцов во время репетиций, уроков и разговоров об искусстве.

Рассудов начал с жеста недоумения; он поднял плечи, беспомощно развел руками, сделал кислое лицо и произнес глухим голосом:

-- Как я могу в четверть часа объяснить то, чему нас здесь, учили годами и так-таки и не выучили до сих пор? Могу сказать кое-что из того, что необходимо сказать по этому вопросу,-- одну тысячную часть... Но едва ли это поможет нам понять друг друга... С чего же я начну?-- говорил он сам себе, потирая кулаком свой лоб...-- С чего, с чего? Тема так обширна, так неисчерпаема!.. -- продолжал он шептать, мысленно составляя план своей речи.

-- Вот видите ли,-- обратился он решительно к Ремеслову,-- можно переживать роль каждый раз и при каждом повторении творчества. Это -- искусство п_е_р_е_ж_и_в_а_н_и_я. Можно переживать роль однажды или несколько раз у себя дома для того, чтобы подметить телесную форму выявления чувства и после воспроизводить эту форму по памяти, механически, без участия чувства. Это -- искусство п_р_е_д_с_т_а_в_л_е_н_и_я.

-- Знаю. Об этом уже писал Сальвини в своем письме, Коклен в своих брошюрах[8], -- поспешил похвастать своей эрудицией Ремеслов.-- Все это не ново.

-- А разве в искусстве можно говорить только о новом?-- "просил Рассудов.-- Я думаю, что в нашем искусстве, творящем красивую ж_и_з_н_ь ч_е_л_о_в_е_ч_е_с_к_о_г_о д_у_х_а, всегда найдется новое;

настолько беспредельна область, нас интересующая. Рядом с этим всегда будет и старое, так как наш опыт, техника в творческой области тоже велики. Однако не будем уклоняться от темы разговора. Можно не только переживать и представлять роль, но и просто докладывать ее с помощью однажды и навсегда установленных приемов актерской игры. Это -- р_е_м_е_с_л_о, которое, к сожалению, больше всего распространено в театре. Из этих трех направлений нашего искусства: переживания, представления и ремесла -- мы признаем тольке одно -- искусство п_е_р_е_ж_и_в_а_н_и_я.

-- И я только его и признаю, иначе я не был бы здесь! -- воскликнул с пафосом Ремеслов.-- Настоящий артист непременно должен переживать.

-- Странно слышать от вас такие слова после всего того, что вы говорили раньше,-- удивился Рассудов.

-- Что ж тут странного! -- обиделся Ремеслов.

-- Да как же,-- пояснил Рассудов,-- вы только что предлагали нам механически выдолбить чужие нам слова роли, прежде чем оживить их для себя и сделать их своими. Потом вы предлагали вызубрить вашу мизансцену, тоже чуждую нашему чувству. Потом вы хотите заставить нас ходить по подмосткам по вашей указке; вы требуете, чтоб мы понимали роли, их характер, психологию и трактовку не так, как мы их чувствуем, а так, как вы этого желаете. Гримы и костюмы также уже заготовлены для нас задолго до нашего приятного знакомства, много лет назад в Киеве, и теперь предписываются нам в Москве, к слову сказать, еще до распределения самых ролей пьесы. Словом, вы предлагаете нам тот путь насилия над природой актера, который пугает чувство и убивает переживание. И в заключение всего вы объявляете себя апостолом нашего искусства и последователем Творцова, который восстает именно против насилия над творческой природой артиста.

-- Я предлагаю лишь то, что делают все режиссеры всех театров мира,-- оправдывался Ремеслов.

-- Но... за исключением нашего,-- твердо отчеканил Рассудов.

-- Позвольте же узнать в таком случае, в чем заключается роль режиссера в вашем театре?-- не без иронии спросил Ремеслов.

-- Это роль а_к_у_ш_е_р_а, п_о_в_и_в_а_л_ь_н_о_й б_а_б_к_и, присутствующей при естественном, нормальном акте рождения нового живого существа, то есть роли, -- твердо объявил Рассудов.

-- Позвольте вас поблагодарить за такую роль, -- комически раскланялся Ремеслов.-- Я предпочитаю сам творить.

-- Напрасно вы с пренебрежением отказываетесь быть акушером. Это очень трудная и почтенная роль,-- убеждал его Рассудов.-- Нелегко быть сотрудником самой творческой природы. Нелегко помогать ей в ее чудодейственном творческом деле. О! Чего стоит понять, то есть

п_о_ч_у_в_с_т_в_о_в_а_т_ь, законы естественного, нормального, органического творчества нашей природы. В нашем деле ведь понять -- значит п_о_ч_у_в_с_т_в_о_в_а_т_ь. Чего стоит режиссеру научиться разумно пользоваться органической природой артиста, не нарушая ее законов, чего (стоит научиться возбуждать творчество в других людях, то есть в артистах, и направлять творческую работу их природы по намеченной верной линии.

Пора же, наконец, понять, что в нашем искусстве творит п_р_и_р_о_д_а а_р_т_и_с_т_а, е_г_о и_н_т_у_и_ц_и_я, с_в_е_р_х_с_о_з_н_а_н_и_е, а совсем не сам человек[9], то есть ни я, ни вы, ни режиссер, ни актер, ни наша слабая, ничтожная, бессильная сценическая техника, ни наше марионеточное ремесло. Где уж нам тягаться с природой?! "Искусство, творчество не и_г_р_а, не и_с_к_у_с_с_т_в_е_н_н_о_с_т_ь, не в_и_р_т_у_о_з_н_о_с_т_ь т_е_х_н_и_к_и, а совершенно естественный с_о_з_и_д_а_т_е_л_ь_н_ы_й п_р_о_ц_е_с_с д_у_х_о_в_н_о_й и ф_и_з_и_ч_е_с_к_о_й п_р_и_р_о_д_ы,-- прочел Рассудов из своей летописи записанные им слова Творцова.-- Сравните наше творчество со всяким другим органическим творчеством природы, и вы поразитесь сходству между собой всех этих созидательных процессов. Например: в творчестве артиста, как и во всяком творческом процессе, наблюдаются моменты, аналогичные с обсеменением, оплодотворением, зачатием, образованием внутренних и внешних образов, форм, созданием воли, сознания, духовных элементов, свойств, привычек, наконец, рождением [живого существа]. Недаром же говорят, что артист р_о_д_и_л с_в_о_ю р_о_л_ь".

-- Позвольте спросить: кто же при всех этих актах оплодотворения, зачатия и рождения играет роль папаши и кто -- мамаши?-- цинично сострил Ремеслов.

Конечно, тривиальная шутка имела успех и вызвала целый ряд соответствующих реплик, целый дебат при распределении родительских обязанностей между поэтом, актером и режиссером. В конце концов постановили, что папаша -- поэт, так как он обсеменяет артиста; мать -- артист, так как он оплодотворяется семенами поэта и так как в нем зарождается, развивается и из него рождается новое живое создание. Бедный режиссер, к неудовольствию Ремеслова, опять получил роли повитухи, свахи и сводни, так как он сближает, сватает поэта актеру. Бог знает, до каких пикантных деталей дошел бы дебат, если бы Рассудов не поспешил прекратить ненужную болтовню проведением дальнейшей аналогии между творчеством роли и созидательной работой природы.

-- Есть и своя творческие муки, точно при рождении,-- продолжал он доказывать,-- и разные периоды образования роли. Есть и момент рож-

дения роли; есть и свои стадии развития ее после первого появления на свет рампы -- свое младенчество, отрочество, зрелость роли. Есть и свои способы питания и вскармливания роли и неизбежные болезни при росте. Словом,-- опять читал Рассудов по рукописи,-- "у каждого сценического создания своя жизнь, своя история, своя природа, с ее живыми, так сказать, о_р_г_а_н_и_ч_е_с_к_и_м_и э_л_е_м_е_н_т_а_м_и д_у_ш_и и т_е_л_а. Сценическое создание -- ж_и_в_о_е о_р_г_а_н_и_ч_е_с_к_о_е с_о_з_д_а_н_и_е, сотворенное по образу и подобию человека, а не мертвого, заношенного театрального шаблона. Сценическое создание должно быть убедительно, оно должно внушать веру в свое б_ы_т_и_е, оно должно б_ы_т_ь, с_у_щ_е_с_т_в_о_в_а_т_ь в природе, ж_и_т_ь в нас и с нами, а не к_а_з_а_т_ь_с_я, н_а_п_о_м_и_н_а_т_ь, п_р_е_д_с_т_а_в_л_я_т_ь_с_я с_у_щ_е_с_т_в_у_ю_щ_и_м".

-- Таким образом, -- острил разошедшийся Ремеслов, окидывая всех многообещающим взглядом и предвкушая успех,-- в один прекрасный день артист придет на репетицию один, а вечером вернется домой с маленьким новорожденным Гамлетом или Отелло, которых поведет за собой под ручки. А в конце своей карьеры он будет ходить, окруженный такими же старичками, как и он. Это все его создания, вместе с ним состарившиеся.

Ремеслов закатился добродушным смехом, но на этот раз никто не поддержал его, и он отхохотал соло.

-- Да, так и бывает! -- почти строго подтвердил Рассудов.-- Артист живет и ходит не один, а со всеми своими ролями. В области их жизни артист перестает быть самим собой, он теряет себя и становится каким-то особым существом. Творцов говорит об этом так:

"Результатом творческой работы артиста,-- снова читал Рассудов по своей рукописи,-- является живое создание. Это не есть слепок роли, точь-в-точь такой, какой ее родил поэт, это не сам артист, точь-в-точь такой, каким мы знаем его в действительности. Новое создание -- живое существо, унаследовавшее черты как артиста, его зачавшего и родившего, так и роли, его, артиста, оплодотворившей. Новое создание -- дух от духа, плоть от плоти поэта и артиста. Это живое, органическое существо, которое только одно и может родиться по неисповедимым законам самой природы от слияния духовных и телесных органических элементов человека-роли с человеком-артистом. Такое живое создание, зажившее среди нас, может нравиться или не нравиться, но оно е_с_т_ь, оно с_у_щ_е_с_т_в_у_е_т и не может быть иным".

-- Как же так? А если это создание не отвечает требованиям режиссера или поэта?-- недоумевал Ремеслов.

-- Тогда нельзя исправлять естественно родившееся создание артиста по его отдельным частям; нельзя переделывать его по своему вкусу,-- объяснил Рассудов.-- Нельзя, [как этого хочется] Агафье Тихоновне в "Женитьбе", приставить [губы Никанора Ивановича к носу Ивана Кузьмича], а надо создавать новое создание, надо искать новых органических элементов в" душе артиста и роли, надо комбинировать из них новый склад! души, новые органические соединения, которые дадут новое создание, более близкое поэту и режиссеру.

-- Да ведь это родильный приют, а не театр! -- воскликнул Ремеслов.-- Не удивительно, что вам нужно девять месяцев, чтобы поставить одну пьесу, и что вы так не по-американски ведете репетиции, как, например, вчерашнюю и сегодняшнюю.

-- Что же делать!-- пояснил Рассудов.-- Чтобы зачать, выносить, родить, создать живое органическое создание, то есть роль, необходимо о_п_р_е_д_е_л_е_н_н_о_е, с_а_м_о_й т_в_о_р_ч_е_с_к_о_й п_р_и_р_о_д_о_й у_с_т_а_н_о_в_л_е_н_н_о_е в_р_е_м_я. Совершенно так же, как для того, чтобы посеять и вырастить плоды, зачать и" родить ребенка, нужен свой определенный, природой установ^-ленный срок. Нельзя создать роль и ее душу ни в четыре, ни в десять, ни в сорок репетиционных дней, совершенно так же, как нельзя зачать и родить ребенка в месяц, как нельзя посеять, вырастить и собрать плоды в несколько часов. Только при достаточном количестве времени, самой природой установленном, можно подлинно пережить роль. А без переживания нет ни творчества, ни искусства[10].

* * *

[-- Это значит, что вы предлагаете работать,-- возражал Ремеслов,-- без всякой заранее установленной программы?]

-- Видите ли,-- объяснял Рассудов,-- ваша программа работы приноровлена к самому простому театральному режиссерскому постановочному делу. Вы хотите сделать из него искусство? Что ж! Назовем его режиссерским постановочным искусством, но едва ли рядом с ним может процветать чисто актер-ское искусство.

-- Почему же?-- недоумевал Ремеслов.

-- Либо вы творите, либо мы,-- объяснял Рассудов.-- Либо вы инициатор творчества, а мы простой материал в ваших руках, попросту ремесленники, либо, наоборот, мы творим, а вы нам только помогаете. Иначе что же выйдет? Вы будете тянуть в одну сторону, то есть в сторону театрального внешнего зрелища, а мы в сторону психологии и духовного

углубления. При этом мы будем только взаимно уничтожать друг друга. Превратите наше актерское искусство в ремесло, а сами творите искусство. Такая комбинация возможна. Поймите, что режиссерское постановочное дело в том виде, как вы его видите, не имеет ничего общего с актерским искусством, и особенно с нашим направлением, требующим беспрерывного переживания. Ваше п_о_с_т_а_н_о_в_о_ч_н_о_е и наше а_к_т_е_р_с_к_о_е искусство фатальным образом уничтожают друг друга. Когда вы творите в плоскости искусства, мы должны итти в плоскость ремесла и забыть о собственной инициативе. И горе вам, если мы, артисты, захотим сами творить. Тогда от вашей постановки, мизансцены, декораций, костюмов ничего не останется. Мы потребуем другого, чего хочет наше чувство, и вы должны будете уступить нам, конечно, кроме того случая, когда вам удастся зажечь нас и повести за собой.

-- Почему же? Отчего мы не можем работать вместе? -- недоумевал Ремеслов.

-- Потому что ваша программа не дает места ни для возбуждения артистического экстаза, ни для самого творческого органического процесса.

-- Чего же не хватает в моей программе?

-- Вашего режиссерского стремления сначала узнать то, что естественно создается в наших душах, желания понять, полюбить вместе с нами это органическое творчество природы, а понявши -- помочь вашими режиссерскими средствами ясно и красиво выявить для зрителей в художественной форме нашу актерскую творческую работу. Или, напротив, покажите нам вашу работу, дайте нам время проникнуться и увлечься ею, полюбить, сродниться и зажить ею. Тогда она сама собой, естественнным путем дойдет до души зрителя.

* * *

-- Отчего же нам не стараться итти вместе и не помогать друг другу?-- недоумевал Ремеслов.

-- Нет. С вами мы не пойдем,-- безапелляционно заявил Рассудов.-- С вами нам не по дороге. С вами мы пойдем врозь. Вы нам не друг и не помощник. Вы наш враг, так как вы насилуете, давите и калечите природу артистов. Вы нами пользуетесь ради личного вашего успеха. Вы наш эксплуататор, наш рабовладелец, и никогда мы не дадим вам своей творческой души.

-- Позвольте, позвольте, за что же вы меня браните? Я же, наконец, могу обидеться! -- защищался Ремеслов.

-- Не вас, не вас,-- извинялся Рассудов,-- а ваше постановочное искусство. Самое большее, что вы можете из нас выжать,-- это послушание. Берите наш опыт, актерскую ремесленную технику, привычку к сцене, но не требуйте ни творчества^ ни переживания. Вместо него вы получите только актерское ремесленное возбуждение. Мы вызываем его механически. Ведь каждый из нас может во всякую секунду беспричинно взволноваться с помощью своего животного темперамента. Мы умеем по заказу покраснеть, побледнеть, закатиться от смеха, залиться слезами. Правда, смех этот не очень смешной, а слезы не очень соленые. Нас не жалко, мы сами ведь не верим своим слезам, так чего же требовать от публики сочувствия? Впрочем, находятся глупые люди, которые плачут. Мы и смеемся по заказу, не по поводу чего-нибудь, а так, "вообще". Смех ради смеха... Ведь актеры-ремесленники ничего не делают на сцене по существу, а только "вообще". Прикажите нашему брату стоять там-то, а при таких-то словах подымать руки, а в таком-то месте волноваться, в другом -- краснеть, плакать, кричать или умирать. Будьте покойны, мы все сделаем в точности, только платите нам жалованье. Сделаем, конечно, не за свой, а за ваш риск, страх и совесть. У нас хватит и приемов для ломанья, и актерской эмоции, и ремесленных штампов, привычек, чтобы не дать зрителю опомниться и заскучать. Мы будем вас слушаться во всем. Актеры-ремесленники обожают быть пешками в руках; режиссера; они любят, чтобы им показывали, как такая-то роль- "играется". Только не требуйте от них переживания. Они его" не любят, да оно и невозможно при ваших условиях работы.

-- Почему?-- недоумевал Ремеслов.

-- Потому что в вашей программе работы нет места для переживания, нет материала и времени для него.

-- Это голословно, надо доказать, -- протестовал Ремеслов.

-- Извольте. Духовный материал, из которого образуется душа роли, заготовляется вами, а не артистом, он взят из вашей, а не из его души. Понятно, что для вас этот материал, собранный вами же,-- живой, трепещущий. Но для меня ведь он чужой, мертвый. Между тем вы не даете мне даже времени (очень много времени), чтобы его сделать моим собственным. Вы не позволяете мне также собрать новый, мною самим добытый материал. Естественно, что вам легко зажить своим чувством, аналогичным с ролью. Но Могу ли я это сделать по вашему заказу; притом сразу, без подготовки, зажить вашим чувством? То же и с толкованием роли, и с мизансценой, и с гримом и костюмом. Все это чужое, не мое, а я остаюсь пешкой, вешалкой для вашего красивого платья.

Вы -- совсем в других условиях. Вас никто не торопит, у вас жак режиссера было достаточно времени, чтобы сосредоточиться, вникнуть в роль и в себя самого, найти в своей душе то, что нужно для роли, чтоб

сделать чужой замысел поэта своим собственным. Кто же мешает вам в тишине своего кабинета с помощью художника, литератора, профессоров, артистов, книг, эскизов и проч. годами готовиться к постановке, чтоб в результате принести нам свою законченную и, вероятно, прекрасную работу. Она -- ваше творчество; вы вправе называть себя ее творцом. Поэтому, когда вы будете сами демонстрировать свой прекрасный режиссерский труд, когда вы будете показывать нам, как надо переживать и воплощать то, что вы годами создавали,-- вы, несомненно, покажете нам ваше подлинное искусство, ваше живое переживание и его воплощение. И мы, актеры, будем вам от всей души аплодировать. Но ведь зрители-то не увидят этого прекрасного момента вашего творчества. Их не пустят к вам на репетицию. Зрители увидят другое, а именно, как мы, не успев сделать ваше создание своим, будем внешне вас копировать на спектакле и очень добросовестно, но холодно демонстрировать вашу мизансцену, режиссерский замысел, чуждый нам. Мы четко, ясно доложим зрителям текст пьесы и ролей, объясним ваше, а не свое толкование. Согласен, ваша творческая работа интересна, ваша диктаторская роль велика и все-стороння. Вы один творите всю пьесу, а мы?! Что ж остается нам?! Себе вы взяли всю подлинную творческую работу, а нам вы предлагаете вспомогательное ремесло. Вы даете нам роль посредника между вами и зрителями, роль комиссионера. Покорнейше благодарим за такую роль! Мы не желаем!

* * *

-- Творцов тоже режиссер, и тоже очень самостоятельный, и тоже яркой индивидуальности, однако вы находите возможным работать с ним вместе?-- недоумевал Ремеслов.

-- Творцов совсем другое дело. С Творцовым мы идем рука об руку и в ногу. Он -- режиссер-учитель, режиссер-психолог, режиссер-философ и физиолог. Он, как никто, знает физическую и духовную природу артиста, он понимает почтенную и трудную роль акушера, повивальной бабки, помогающих творчеству самой природы, и он отдал себя в услужение ей. Когда нужно, он умеет прятать и не показывать себя. И в то же время он всем своим талантом, опытом и знанием всегда служит нам, актерам, и приносит себя в жертву искусству. Творцов сам прекрасный актер; он понимает, что первым лицом в театре были и будут артисты. О_н з_н_а_е_т, ч_т_о т_о_л_ь_к_о ч_е_р_е_з и_х у_с_п_е_х м_о_ж_н_о п_р_о_н_и_к_н_у_т_ь в д_у_ш_и т_ы_с_я_ч з_р_и_т_е_л_е_й и з_а_л_о_ж_и_т_ь в н_и_х т_о с_е_м_я, т_у и_з_ю_м_и_н_к_у

п_р_о_и_з_в_е_д_е_н_и_я п_о_э_т_а, к_о_т_о_р_ы_м г_о_р_и_т а_р_т_и_с_т в_м_е_с_т_е с р_е_ж_и_с_с_е_р_о_м и п_о_э_т_о_м.

Творцов понимает, что зрелище, пышная постановка, богатая мизансцена, живопись, танцы, народные сцены радуют глаз и ухо. Они волнуют и душу, но не проникают так глубоко в,нее, как переживания артистов. В них все дело в нашем искусстве. Они наполняют театр и сцену невидимыми излучениями артистического чувства, воли и мысли, которые таинственными путями заражают души зрителей. Не режиссерская постановка, а они вскрывают сердечные глубины артистов и зрителей для их взаимного слияния. Но эта чудодейственная работа сверхсознания доступна лишь одной волшебнице-природе, а не нашей кукольной актерской технике и не вашему постановочному искусству. "Дорогу же природе, ей и книги в руки!" -- постоянно восклицает Творцов. Недаром же он любит повторять еще и другой Свой афоризм: "Как топором не выполнишь тончайшей резьбы по слоновой кости, так и грубыми актерскими средствами не заменишь, не выполнишь чудодейственной работы творческой природы". Самое важное в театре -- творческое чудо самой природы. Вот почему Творцов так не любит режиссеров-постановщиков и так гордится почетным званием акушера или повивальной бабки. Творцов -- наш, актерский, а не ваш -- постановочный и монтировочный. И мы его любим, и мы ему отдаем всю нашу артистическую душу. Учитесь у Творцова, работайте с ним, и тогда мы полюбим вас и пойдем вместе.

-- Страшно!!!-- едва слышно прошептал Ремеслов и тихо отвернулся, вероятно, чтобы скрыть лицо.

-- Если страшно, то идите смело в ремесло,-- гораздо мягче продолжал Рассудов, очевидно, тронутый искренним словом Ремеслова. -- Берите всех актеров-ремесленников в свои руки и будьте единственным творцом-режиссером среди них. С ними проводите смело свою программу, и вы будете правы. Не давайте им много разговаривать. Когда ремесленник или бездарность начинает умничать на сцене, -- нечего ждать толку. Пусть их подчиняет себе деспотичный, но талантливый творец-режиссер. Пусть бездарность и ремесло не творят самостоятельно, а лишь отражают творчество таланта. Это будет куда лучше, чем их шаблонная бездарная мазня. Поставьте на свое место всех этих непризнанных гениев, и вы сделаете полезное дело[11].

* * *

Было ясно, что спор не приведет ни к каким определенным результатам и что Ремеслов не может сказать ничего нового, а повторяет лишь все те же избитые слова, которые говорятся в подобных случаях. Что касается Раосудова, он также повторял то, что мы часто слышали от самого Творцова. Спор затягивался, а вечером я был занят в спектакле. Поэтому я пошел домой. Мне вспомнилась в этот момент любимая фраза Творцова, которой он обыкновенно заканчивает свои беседы: "Вы слушали меня, но не слышали! Трудно уметь слушать и слышать, смотреть и видеть прекрасное!"

Я сбегал домой, пообедал и снова заблаговременно вернулся в театр, к спектаклю.

Придя в свою уборную, я повалился на тахту от усталости после ходьбы домой и обратно. Однако мне не удалось заснуть, так как рядом в фойе актеров слишком громко разговаривали. Кто-то рассказывал анекдоты, и это мешало сну. А по другую сторону, в уборной Рассудова, шел спор между ним и Ремесловым.

"Неужели,-- подумал я,-- они так и не расходились после беседы?!"

Однако оказалось, что Рассудов ходил домой, а Ремеслов его провожал и остался у него обедать, а после они вместе вернулись в театр.

"Очевидно,-- решил я,-- ученые цитаты Ремеслова подкупили "летописца" и сдружили их между собой. С часу дня до шести вечера спорят на одну и ту же тему! Это рекорд!"

Овация и аплодисменты справа, из фойе артистов, снова привлекли к себе мое внимание. Там чествовали "гениального" Нырова, тоже товарища, актера, специализировавшегося на устройстве халтурных спектаклей. Он доказывал материальную выгоду своего театрального дела. Жаль, нельзя было расслышать его нового проекта, который он, повидимому, излагал.

-- Да не могу же я вам объяснить,-- ревел Рассудов.

-- Во-первых, не вам, а тебе,-- поправил его Ремеслов. "Уже на "ты"!" -- подивился я.

-- Не могу же я объяснить тебе в какие-нибудь десять минут все, чему нас учил Творцов.

"Хороши десять минут! -- подумал я.-- С часу до шести!!"

-- Слушай меня!-- приготовлялся Рассудов к длинной тираде.

"Чудесно!-- решил я.-- Лекция Рассудова-- хорошее средство от бессонницы".

-- Что надо для того, чтобы вырастить плод или растение?-- качал Рассудов.-- Надо вспахать почву, найти семя, зарыть его в землю и поливать. В нашем деле -- то же. Надо вспахать мысль, сердце артиста. Потом надо найти семя пьесы и роли, забросить его в душу артиста и потом поливать, чтобы не давать ему засохнуть.

-- Понимаю,-- вникал Ремеслов.

-- Семя, из которого созревает роль, семя, которое создает произведение поэта,-- это та исходная мысль, чувство, любимая мечта, которые заставили писателя взяться за перо, а артиста полюбить пьесу и увлечься своей ролью. Эту-то изюминку пьесы и роли, которую, к слову сказать, Творцов называет с_в_е_р_х_з_а_д_а_ч_е_й, надо прежде всего забросить в душу артиста для того, чтобы он, так сказать, забеременел от нее. Владимир Иванович Немирович-Данченко определяет этот творческий процесс евангельским изречением.

Слышно было, как Рассудов опять шуршал страницами своей "летописи", для того чтобы прочесть: "От Иоанна, глава XII, 24: "Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно, а если умрет, то принесет много плода".

-- По этому поводу Немирович-Данченко говорит: "Надо забросить в душу артиста згрно произведения драматурга, -- читал Рассудов записанные им мысли Немировича-Данченко,-- надо непременно, чтобы это зерно сгнило в душе актера совершенно так же, как семя растения сгнивает в земле. Сгнивши, зерно пустит корни, от которых вырастает в природе новое растение, а в искусстве -- новое его создание".

Дальше я не слушал ничего, что говорил Рассудов.

* * *

Наркоз рассудовской лекции оказывал свое действие. Я точно отклонялся назад, точно пятился, лежа на тахте, от стоявших предо мной предметов. Или, напротив, это они отходили от меня. Не разберу! Ни Рассудов, ни Ныров не существовали более. Лишь иногда влетали в голову какие-то фразы и отдельные слова из уборной Рассудова.

-- "Бессознательное через сознательное!" -- вот девиз нашего искусства, символ нашей веры, надпись для стяга.

Я тщетно пытался понять, что означает "бессознательное", я скоро забывал о нем, так как справа, из фойе артистов, влетела мне в ухо другая фраза:

-- Публика -- крысы. Чем сильнее свалка, тем больше лезут крысы на шум. То же и со зрителем. Чем многочисленнее толпа, тем больше желающих попасть на спектакль. Театр не должен вмещать всех желающих. Театр должен быть обязательно меньше потребности публики. Вот, честное слово! Ей-богу! Если бы у меня было только четыре тысячи рублей, я бы...

Бессознательное в виде какой-то серой пыли с мелкими световыми зайчиками протискивалось куда-то... Длинные худые люди в меховых шапках шли туда же бесконечной толпой... в узкую щель, вероятно, ныровекого театра... Происходила свалка, и я просыпался под аплодисменты и глупый смех Нырова. Кто-то утверждал, что девять десятых нашего творчества бессознательно, и лишь одна десятая -- сознательна. Другой голос, как будто Ремеслова, цитировал фразу какого-то ученого: "Девять десятых нашей умственной жизни протекает в -бессознании".

Мне это очень понравилось, и я старался запомнить афоризм. Я решил даже встать и записать его, но не встал и повернулся на другой бок. И опять: "бессознательное через сознательное"... слова: "для стяга"... "символ веры"... Б_е_с_с_о_з_н_а_т_е_л_ь_н_о_е ч_е_р_е_з с_о_з_н_а_т_е_л_ь_н_о_е -- вдруг ясно почувствовал я, проснувшись на минуту. Как это просто и как хорошо! "На чем вы строите вашу актерскую работу?" -- спросят нас. "На бессознании, на артистическом вдохновении",-- ответим мы без запинки. "Как, вдохновение?! Вы хотите его создавать по заказу?! Но ведь оно ниспосылается нам Аполлоном, нисходит свыше на головы гениев"... "Мы создаем не самое вдохновение, а лишь заготовляем ту благоприятную почву для него, то душевное состояние, при котором легче всего нисходит на нас вдохновение. Вот эта работа, то есть приготовление благотворной почвы для вдохновения, вполне доступна нашему сознанию и находится в нашей власти. Поэтому мы и говорим: "бессознательное через сознательное". Создайте с_о_з_н_а_т_е_л_ь_н_о благоприятное самочувствие артиста, и тогда б_е_с_с_о_з_н_а_т_е_л_ь_н_о_е, или п_о_д_с_о_з_н_а_т_е_л_ь_н_о_е, в_д_о_х_н_о_в_е_н_и_е будет чаще озарять вас свыше. Вот что проповедует Творцов. 1 Как просто! Понятно! А попробуйте спросите любого из квазизнатоков театра: "Как, по-вашему, Творцов и мы, его грешные последователи, принадлежим к разряду артистов интуиции! и вдохновения или ремесленной техники?" "Конечно, техники, -- закричат знатоки, -- Творцов до тонкостей разрабатывает; роль, значит, он техник".

"Кто же в таком случае артисты вдохновения? Те, кто сразу создают роль с двух-пяти репетиций? Халтурщики? Это их-то мгновенно озаряет свыше Аполлон?! Это они прозревают и сразу творят всю пьесу? Да ведь это же гнусное ремесло, поймите!"

"Полноте! -- важно возразят знатоки. -- Они подлинно краснеют и бледнеют, плачут и смеются".

"Да ведь это же актерские слезы! Они не соленые, а пресные".

"Полноте! Что вы! Они вдохновляются, искренне увлекаются", -- авторитетно возражают знатоки.

"И воду качать и дрова рубить можно с увлечением".

И что ни толкуйте этим тупицам, они будут твердить то, что наболтали им в уши однажды и навсегда бездарные критики маленьких газет: "Творцов --артист техники, а халтурщик-ремесленник с несдержанным животным темпераментом -- артист нутра и вдохновения". Тьфу! Какая тупость!

-- Как!!!-- кричал Рассудов рядом в уборной, точно вступаясь за меня.-- Шекспиру, Грибоедову, художнику Иванову, Томазо Сальвини потребовались годы и десятки лет для завершения процесса подлинного творчества для каждого из своих созданий, а вашему провинциальному гению Макарову-Землянскому довольно для завершения такого же процесса десяти репетиций!! Что-нибудь одно: или Макаров-Землянский гениальней Сальвини, или природа самого процесса творчества, которое совершает Макаров-Землянский, ничего не имеет общего с природой того процесса, который выполняется Сальвини.

-- Я не сравниваю Макарова-Землянского с Сальвини, а говорю только, что и у нас в провинции гениальные артисты творят скоро и не хуже, чем у вас в столице.

-- "О эти уродцы скороспелого творчества! -- часто восклицает наш главный режиссер Творцов, когда он видит такую ремесленную работу.-- Кому нужны эти выкидыши и недоноски!"

Сильный взрыв хохота с другой стороны, то есть за другой стеной моей уборной, заглушил споривших. Ныров рассказывал о своих антрепренерских похождениях: о том, как о" с одной и той же труппой в один и тот же вечер играл в двух городах. Часть труппы начинала спектакль в одном городе и ехала с той же пьесой в другой город. Одновременно с этим из второго города приезжала другая половина труппы со своей пьесой после того, как они отыграли ее в первом городе. На афише значилось: "Спектакль Шекспира: "Гамлет" и "Ромео" в один вечер. Двойная гастроль двух московских знаменитостей: Игралов -- Гамлет и Юнцов -- Ромео". Конечно, обе пьесы сокращены были до нескольких сцен.

"Юнцов!!! -- недоумевал я.-- Ученик второго курса школы при театре, никогда еще у нас не выступавший в ответственных ролях даже на экзаменах! И уже гастролер -- Ромео! Как же не стыдно нашему премьеру Игралову!"

-- Штука-то в том,-- хвастался Ныров,-- что как мы ни приноравливались, а все-таки приходилось делать один очень длинный антракт в обоих городах. Вот беда-то! По расписанию-поездов так выходило... иначе нельзя было обернуться. Пришлось заполнять время. Я в одном городе, то есть в К., а Сашка, который играл тень отца Гамлета, оставался в другом городе, то есть в С., понимаешь, не ехал в К., а работал в антрактах там... пел песни, показывал свои номера...

-- Постой,-- недоумевал кто-то,-- ты говоришь, что тень отца Гамлета осталась в С., а вся пьеса "Гамлет" приехала в К. Так, что ли?

-- Ну да, -- подтвердил Ныров.

-- Кто же играл тень отца Гамлета в К., раз что Сашка остался в С.? -- недоумевал расспрашивающий голос.

Послышался долгий глупый смех Нырова.

-- Кто? -- захлебывался он.-- Дьякон из соседнего города. Такая, братец ты мой, октава!! Прямо из недр земли, с того" света!!

-- Откуда же ты его взял?-- спрашивали Нырова.

-- В вагоне встретил. За четвертную выручил. Опять Ныров закатился длинным глупым смехом.

-- Такую ноту, братцы мои, хватил, точно "Многае лета...". "Прощай, прощай и помни обо мне-е-е-е!..". Вот это самое "обо мне" и рявкнул он по-протодьяконски. "Обо мне-е-е-е!.." -- передразнил он еще раз, заорав хриплым голосом высокую ноту, на которой кричат дьяконы в многолетии. -- Но тут вот какая беда произошла. Он-то орал, а тень ушла со сцены, понимаешь? Нота-то осталась, а актер ушел.

-- Какой актер?-- недоумевали все.

-- Да ведь дьякон-то был спрятан на сцене за пристановкой,-- пояснил Ныров,-- его нельзя было выпустить, он хромой да толстый.

-- А кто ж за него на сцену выходил?-- спрашивали Нырова.

-- Не скажу!.. -- захлебывался от смеха Ныров. -- Пожарный! Маршировал, как на параде! И под козырек взял, честь отдал Гамлету. Чесно слово, ей-богу! Как ни умоляли его не делать этого,-- не удержался.

За общим гулом нельзя было слышать дальше. Скоро громкий хохот стих, и в наступившей тишине ясно выделялись голоса Рассудова и Ремеслова.

* * *

Они спорили о Пушкине. В доказательство того, что Пушкин стоит не за правду, а за условность в искусстве, Ремеслов приводил в подтверждение своего мнения стихи, на которые всегда сносятся при таких спорах:

Тьмы низких истин нам дороже
Нас возвышающий обман!

а также:

Рассудов доказывал обратное, а именно, что Пушкин требует п_р_а_в_д_ы, но не той маленькой правды, которую он сам называет "тьмой низких истин", а иной, большой правды, правды чувства, заключенной в нас, артистах, и очищенной искусством. В подтверждение своих слов он цитировал другие слова того же Пушкина, которые почему-то обыкновенно забываются при таких спорах.

"Истина страстей, правдоподобие чувствований в предлагаемых обстоятельствах -- вот чего требует наш ум от драматического писателя"[12].

-- Вот основа всего нашего искусства,-- доказывал Рассудов,-- вот готовый намеченный план для работы артиста: создай прежде всего сознательно "предлагаемое обстоятельство", и сама собой явится сверхсознательно "истина страстей".

-- Вот это здорово, вот это хорошо! Ай да Пушкин! -- захлебывался от восторга чей-то голос. Это был Чувствов, который каким-то образом оказался в уборной Рассудова.

-- А что вы называете "правдоподобием чувства и истиной -страстей"? -- спросил Ремеслов,

-- Как же вы не понимаете! -- горячился Чувствов.-- Если "истина страстей" определяет полное, искреннее, непосредственное чувство и переживание роли, то "правдоподобие чувства" -- это не самое подлинное чувство и переживание, а близкое, похожее на него чувство, или, вернее, живое воспоминание о нем.

-- Творцов даже готов признать правдоподобием хорошую актерскую игру, представление под суфлерство чувства,-- пояснил Рассудов.

-- Нет, нет, не согласен! -- загорячился Чувствов, но потом, подумав, добавил: -- Хотя... впрочем... коли не можешь подлинно жить, переживать роль, то есть давать "истину страстей", то, пожалуй, чорт с тобой, представляй "правдоподобие чувства", но только не по-дурацки, как бог на душу положит, а тоже толково, верно, правдоподобно, под руководством и указанием своего живого чувства, постоянно имея в виду живую правду. Тогда получится что-то похожее на эту правду, так сказать, подобие правды -- правдоподобие.

-- Да ведь это же с ума можно сойти,-- продолжал восторгаться Чувствов.-- Мы-то ищем, ломаем себе головы, а Александр Сергеевич сто лет тому назад уже решил, что нам теперь следует делать и с чего мы должны начинать свою работу.

-- С чего же? -- спрашивал Ремеслов.

-- Как "с чего"?! С предлагаемых обстоятельств. Это я понимаю, душой чувствую. Истина страстей не придет, пока не познаешь предлагаемых обстоятельств,-- объяснял Чувствов.-- Вот и познавай в первую

очередь все, что относится к обстоятельствам жизни роли и пьесы. Пожалуйста, милости просим, принимаю -- говорите.

-- А что такое предлагаемые обстоятельства? -- приставал Ремеслов.

-- Да как же вы не понимаете,-- сердился Чувствов.

-- А все-таки,-- настаивал Ремеслов.

-- Предлагаемые обстоятельства -- это целая история пьесы, целая длинная цепь условий жизни роли,-- пояснил Рас-судов,-- то есть -- это комната, дом, быт, социальное положение, эпоха, обычаи, внешние условия жизни!

-- Пьесы и роли? -- допытывался Ремеслов. -- Так, что ль?

-- Все это пустяки. Есть гораздо более важные, внутренние обстоятельства. О, это тонкие обстоятельства! -- снова, как гастроном, смаковал афоризм Пушкина Чувствов.-- Тут и собственная жизнь своей души; тут и ощущение чужой души и жизни, например жизни жены, детей, брата, сестры, слуг, гостей, начальства, подчиненных, всего общества, всего мира! Все эти свои и чужие душевные токи, жизненные нити, идеалы, стремления сплетаются, сталкиваются, сходятся, расходятся, перепутываются, ссорятся, мирятся, и из всех этих невидимых нитей сплетается паутина, тончайшие душевные кружева, обстоятельства духовной жизни, которые окутывают актера.

-- Стало быть, это невидимые, бессознательные нити. Как же сознательно плести эту душевную паутину? -- недоумевал Ремеслов, очевидно, загоревшись от артистического экстаза Чувствова.

-- Как? -- торжественно вскричал Чувствов.-- А бессознательное через сознательное! Забыли! Вот и начинайте с сознательного: пусть мне как можно увлекательнее, красивее рассказывают о внешних обстоятельствах, предлагаемых Грибоедовым. Я буду внимательно слушать, вникать, увлекаться тем, что мне говорят. Я буду сравнивать эти обстоятельства жизни пьесы и роли со своими собственными, знакомыми мне по жизни, или с чужими обстоятельствами, которые пришлось видеть и наблюдать самому в жизни. От этого чужие обстоятельства будут становиться все более близкими, родными и в конце концов сольются между собой и станут моими собственными обстоятельствами. Когда я сживусь, переварю в себе обстоятельства, предложенные поэтом, пусть режиссер раскрывает мне свои режиссерские обстоятельства, дополняющие поэта. Они родились у него от задуманного им плана постановки. Я, артист, дополню их своими, еще более интересными для меня и красивыми обстоятельствами, взятыми из моей собственной реальной или воображаемой жизни. Давайте сюда и художника с его эскизами, декорациями, костюмами, давайте сюда и освещение, и постаановку, и бутафорию. Все это я приспособлю к себе, сделаю своим, сживусь, привыкну, переварю. Когда все эти обстоятельства сольются, сроднятся, тогда

они создадут те "предлагаемые обстоятельства", о которых говорит Пушкин. Из них-то и надо себе создать условия жизни роли, а создав их и поверив им, надо поместить себя в самый их центр. Вот когда почувствуешь себя, точно в ванне, в самой гуще всех этих внешних и внутренних обстоятельств, тут и начинается сверхсознательное творчество -- истина страстей.

-- Каким же образом? -- вновь заинтересовался Ремеслов.

-- В ту минуту, когда артист поверит созданным предлагаемым обстоятельствам, сама собой выскочит откуда-то "истина страстей". Мигнуть не успеешь, а она уж тут как тут. "Здравствуй, скажет, вот я какая!" -- "Здравствуй,-- ответишь ей,-- здравствуй, милая, желанная, радость безмерная!"

-- А что же делать мне, режиссеру, если это не та "истина страстей", которую мне нужно? -- упрямился Ремеслов.

-- Тогда вы закричите: "Не та, не та! Пришла живая, подлинная, да не та! Не та "истина страстей", которая нужна". Это вы вправе сказать, вам виднее со стороны. "Ах ты, горе какое! Значит, артист где-то промахнулся. В каких-то обстоятельствах произошла ошибка, чего-то не угадал, не доглядел, обчелся! Начинай все сначала. Меняй все. Комбинируй по-новому. Создавай новые условия, которые сами, естественным путем вызовут новую "истину страстей" или "правдоподобие чувства". Это трудная работа, пусть все мне помогают, чем кто может. Пусть режиссер вместе со мной ищет ошибку, а когда поймет, пусть тянет, увлекает меня в другую, более верную сторону.

-- Каким же образом? -- поинтересовался Ремеслов.

-- Каким? Только не лекцией,-- пояснил Чувствов. Пусть везет меня, дурака, в музей, в какой-нибудь особняк, чтоб я воздухом его подышал и сам, своим собственным носом, понюхал то, что надо режиссеру. Или пусть он мне принесет картинку, фотографию, книжку; пусть соврет или выдумает анекдот, факт, целую историю, которых никогда и не *было,* но которые могли быть и метко рисуют то, о чем он говорит.

-- Знаете, что я вам скажу,-- отчеканил Ремеслов,-- если вас послушает какой-нибудь провинциальный трагик из Бобруйска, не жить тогда нам, бедным режиссерам.

-- Не жить, не жить! -- точно обрадовался Чувствов.-- Верно, правильно говорите. Беда, если эти слова услышит ваш трагик. Ведь он всякий свой рев, всякое кривлянье, всякую судорогу, вывих примет за "истину страстей", за "правдоподобие чувства".

-- И он будет прав! -- добавил Ремеслов.-- Для трагика из Бобруйска актерское ломанье не вывих, а его естественное состояние. Поэтому он по-своему прав, называя свое ломанье "истиной страстей".

-- Он искренен в своем актерском ломанье. Ты помнишь любимый пример Творцова? -- обратился Рассудов к Чувствову.

-- Какой пример? -- заинтересовался тот.

-- Об умирающем актере,-- пояснил Рассудов.-- Как же... знакомый актер Творцова умирал в бедности в каком-то углу. Творцов пошел его проведать и застал его в агонии. И что же?.. Противно было смотреть, как умирающий по-актерски ломал трагедию перед смертью: и руку-то прижимал к сердцу, с красиво расставленными пальцами, как полагается "а сцене в костюмных ролях... И глаза-то он закатывал по-театральному... И обтирал горящий от жара лоб верхней частью кисти, как это когда-то делала Комиссаржевская. Он стонал, как это полагается трагикам в последнем акте перед смертью, чтобы усилить вызовы по окончании спектакля. Умирающий был прекрасный, верующий человек. Не мог же он ломаться в агонии. Но его мышцы от постоянного ломанья так привыкли к этому и так переродились, что неестественное актерское кривлянье стало для него раз и навсегда естественным и не покидало его в момент агонии[13].

* * *

Раздался первый звонок перед началом спектакля; через четверть часа надо было выходить на сцену, а я едва начал гримироваться, не наклеил еще бороды, усов, не надел парика, костюма, <не приготовился к спектаклю! Началась бешеная, спешка, во время которой, как всегда бывает в этих случаях, все валилось из рук, краска не ложилась, склянка с лаком проливалась, зря разбрасывались вещи, приготовленные в порядке, а когда нужно -- ни галстук, ни перчатки, ни башмаки не находились. В бреду, во время повышенной температуры, такое беспомощное состояние актера, опаздывающего к началу спектакля, кажется кошмаром. В действительности же я испытывал его впервые, так как славился своей аккуратностью. Но на этот раз я задержал спектакль на целых десять минут. Когда пошел занавес, у меня еще кружилась голова от волнения и спешки и я не мог заставить себя сосредоточиться, не мог унять сердцебиение, путал слова. Однако в конце концов я одолел волнение, привычка сделала свое дело: знакомое для роли самочувствие установилось, язык стал механически болтать давно забытые слова, уже потерявшие смысл; руки, ноги, все тело привычно действовали помимо сознания и воли. Я успокаивался и начинал уже думать о постороннем. В заигранной роли гораздо легче думать о постороннем, чем о той духовной сущности, которая скрыта под словами текста. Духовная сущность прие-

лась, наскучила, потеряла остроту и износилась за длинный ряд спектаклей. Надо уметь освежать ее каждый раз и при каждом повторении творчества. Для этого надо быть духовно внимательным, а это трудно. Кроме того, в те давно прошедшие блаженные дни артистической юности я думал, что актерская техника заключается в том, чтоб довести сценическую игру до механической приученности; я полагал, что раздвоение в момент игры является признаком актерского опыта, отличающего профессионала от любителя, беспомощно цепляющегося за слова, чувства, мысли, действия роли и ремарки автора.

Сцена, которую я в тот момент играл, располагала к посторонним мыслям. В ней было много моментов, во время которых я давал лишь реплики, а в остальное время молчал. Главная игра была на паузах, но ими я пользовался не для роли, а для себя, чтоб думать о том, что мне предстояло делать в антрактах и перерывах между последующими сценами. Помню, что в описываемый спектакль у меня было назначено деловое свидание с каким-то рецензентом из плохонькой газеты, а также я ждал одну старушку, мою поклонницу, назойливую даму, мнящую себя аристократкой. И то и другое свидания были скучны, и я ломал себе голову, как бы от них поскорее отделаться.

"Важное дело, о котором писала назойливая старуха,-- какой-нибудь пустяк",-- думал я и уже представлял себе, как она придет, рассядется, начнет снимать с себя полдюжины теплых платков; как она затянет длинное предисловие и, наконец, объявит прописную истину о том, что артист должен свято любить чистое искусство.

"И я люблю его,-- добавит она.-- Если б не высокое служебное положение моего мужа, я, наверное, была бы артисткой... и очень хорошей",-- похвалила бы она себя. Напоследок она попросит контрамарку на ближайшую генеральную репетицию.

Предвидя всю эту ненужную болтовню, я назначил ей для свидания самый короткий перерыв между сценами.

"Не засидится,-- мысленно ободрял я себя.-- От рецензента будет куда труднее избавиться,-- соображал я.-- Чувствую, что он придет для интервью".

"Какое ваше мнение о соборном творчестве?"[14] -- спросит он.

Какая пошлость!

Вдруг я остановился, так как слова роли точно иссякли, механическая лента памяти оборвалась, и я все сразу забыл: и то, что я должен был делать, и то, что я бессознательно говорил по набитой привычке, и даже самую пьесу, акт, роль, которую я играл. Огромное белое пятно образовалось в моей памяти, и все исчезло, растворилось в нем. Секунда панического ужаса охватила меня. Чтоб понять, где я находился и что я должен был делать, мне пришлось выдержать большую паузу, поскорее

разглядеть окружающую меня обстановку, вспомнить, какую пьесу и сцену в ней я играл; потом я должен был прислушаться к спасительному голосу суфлера, который уже шипел изо всех сил, стараясь привести меня в сознание. Одно подхваченное слово, один привычный жест, и все сразу наладилось, и снова механически приученная игра роли автоматически покатилась, точно по рельсам.

При первой новой паузе я задумался над случившимся и понял, что произошедшая пауза не была простой случайностью, а что это явление забывчивости стало для меня от времени нормальным. Мало того, я почувствовал, что и сама пауза, и привычка думать о предстоящих частных или домашних делах, и самая секунда паники уже давно, так сказать, "врепетировались" в самую роль. Это неожиданное открытие меня смутило, и я, выйдя со сцены, задумался над ним.

"Где же у меня "истина страстей", "правдоподобие чувствований"? Где "предлагаемые обстоятельства", о которых говорит сам Пушкин?!" В тот момент я почувствовал всю глубину и важность этих простых слов в нашем актерском искусстве. Я понял, что сам Пушкин обличал меня своим изречением. Сердце чуяло недоброе.

"Пусть рецензент и старушка подождут до следующего перерыва роли между сценами, -- думал я. -- А может быть, поскучают и сами уйдут". Я пошел в маленькую стеклянную комнату помощника режиссера, находившуюся на самой сцене. Предварительно я, конечно, предупредил того, кто вел спектакль, о месте моей засады.

Попробую проверить себя по свежим следам. К_а_к_и_м_и о_б_с_т_о_я_т_е_л_ь_с_т_в_а_м_и я жил сейчас, в только что сыгранной сцене? Вот, например, самое начало пьесы. Ведь я же притворялся, гримасничал! Вся моя забота сводилась к тому, чтобы придать голосу дрожащую, скорбную нотку, которая интригует зрителя и заставляет внимательно следить за мыслью монолога. А вот и другой момент, когда я вспоминал покойную жену того действующего лица, которого я играл. Ведь и в этом месте я ломался и гримасничал. И в этот момент вся моя забота; сводилась к тому, чтоб как можно пристальнее смотреть в од-^ ну точку, грустно напевать при этом все одни и те же несколько" тактов якобы любимой песни покойной. Оборвав пение, я старательно осматривался, делал вид, что не отдаю себе отчета в том, где я нахожусь. При этом я твердо помнил замечание, когда-тс? сделанное мне по поводу моей склонности к излишнему перетягиванию паузы. Далее, я ускорял темп речи, заставлял себя при этом беспричинно волноваться отвратительным, внешним, механическим, актерским волнением, идущим от простого животного темперамента и мышц. А ведь когда-то я остро чувствовал эту сцену и искренне переживал все ее живые обстоятельства, предложенные поэтом. Но впоследствии от времени актерское

ремесло, опыт выработали совсем иные "обстоятельства", ничего не имеющие общего с искусством. Таким образом, существуют разные обстоятельства, не только живые, человеческие, но и ремесленные, актерские.

"Надо будет сказать об этом",-- подумал я. Но хуже всего то, что я могу во время игры думать о рецензенте и о старушке,-- соображал я про себя.-- Нет, выдержка, уверенность и спокойствие профессионала не в том, чтоб уходить совсем от роли. Почему же я думал о постороннем во время пауз?! Но разве паузы прерывают внутреннее течение и развитие роли? Да неправда, я думал о своих делах не только во время пауз, я это делал и в момент произнесения словесного текста. Прежде, когда создавалась роль, у меня была в ней бесконечная линия живых моментов, а теперь... Куда же девались те прежние, живые, красивые, волнующие обстоятельства, которые когда-то увлекли и помогли мне найти "истину страстей" в прославившей меня моей лучшей роли? В тот момент я понял с чрезвычайной ясностью, что те прежние "живые обстоятельства", которые я испытывал при создании роли, рождали "истину страстей", подлинное чувство. А теперешние, актерские обстоятельства вызывают лишь бессмысленные механические актерские привычки. Я покраснел под гримом, когда понял, что мое "обстоятельство", которым я жил в моей лучшей роли, было совсем о_с_о_б_о_е обстоятельство, ничего общего не имеющее ни с поэтом, пьесу которого я играл, ни с живой жизнью человека, которого я изображал, ни, наконец, с самим искусством, которое я профанировал.

Я усомнился в себе самом.

Так вот какой я актер! Вот каким я кажусь оттуда, из зрительного зала?! А я-то думал, что я совсем другой -- оригинальный, смелый, искренний. Значит, в сотнях спектаклей этой и других пьес, в течение многих лет, изо дня в день, я показывался на сцене таким, каким я был сегодня!! И в то же время я с апломбом и сознанием своего превосходства осуждал других за такую же игру?! Как снисходительно я принимал похвалы, как заслуженную дань, от своих глупых поклонниц. Какие надписи я делал им на своих фотографиях и в альбомах?! Я вспомнил сцену, которая произошла в моей уборной за несколько дней до описываемого спектакля. Ко мне вбежала молодая девушка, некрасивая и вульгарная. Она, дрожа от волнения, пыталась что-то сказать, но не могла... вдруг... неожиданно для меня схватила мою руку, поцеловала ее и, как безумная, ринулась вон из комнаты. Когда я опомнился, ее след уже простыл, а я не мог удержать улыбки удовлетворения, так как я сознавал тогда свое величие!! Как мне стало стыдно в тот момент за свою прежнюю улыбку. Тут я с уважением вспомнил своих критиков и вра-

гов, которые меня всегда бранили за мою уверенность и за плохую игру, которую я так ясно сознал в тот памятный мне спектакль[15].

Помощник режиссера осторожно поцарапал в стекло конуры, в которой я сидел. Я пошел на сцену и играл не хуже и не лучше, чем всегда.

Да я бы и не мог играть ни хуже, ни лучше тоголкак я привык всегда играть эту роль; я бы не смог ничего изменить в своем исполнении -- так сильно вкоренилась во мне и в_р_е_п_е_т_и_р_о_в_а_л_а_с_ь механическая привычка. Однако под влиянием мыслей, которые я тогда пережил в короткий перерыв между сценами, я стал следить за своей игрой и критиковать свою дикцию, интонацию, движения, действия. А язык тем временем привычно болтал слова роли, а тело и мускулы повторяли заученные жесты.

"Ирина и ямы копались долго". Что это значит? Какие "ямы копались"? -- мысленно придирался я к себе. -- Я говорю бессмысленно. Надо сказать: "Ирина и я, -- мы копались долго", а я говорю: "Ирина и ямы копались долго". Я не умею даже правильно группировать слова, не соблюдаю логических пауз, делаю неверные ударения: я говорю не по-русски, а как иностранец. Пока я так размышлял, промелькнула другая безграмотная фраза: "Вотон праздник миройлюбви". Что это значит: "Вотон праздник"? При чем тут "Вотон"? Почему такая огромная остановка, а после нее -- едва слышное "миройлюбви"? Оказывается, что в эту безграмотную паузу врезалась какая-то совершенно нелепая механическая штучка.

"Нет, это не случайность,-- подумал я.-- Не только сегодня, а всегда я произносил эту фразу с такой же точно интонацией и так же безграмотно И это тоже врепетировалось в роль".

"А вот и жест! Что он такое обозначает? Я знаю его! Это отвратительное актерское кокетство! Я заигрываю со зрителем! И это я позволяю себе делать в тот момент, когда происходит глубокая драма в душе изображаемого лица".

"Еще и еще такие же бессмысленные кокетливые жесты!! Их и не перечтешь!"

"А эта игра с бумажкой, которую я складывал и мял пальцами от мнимого волнения и беспомощности! Когда-то это вышло само собой, случайно и было хорошо. А теперь? Во что это выродилось?! Какая пошлая и безвкусная актерская штучка! И с какой любовью я ее оттачиваю, выдвигаю на первый план, показываю!!

А чувство? Куда оно девалось, то чувство, которое когда-то вызвало самую игру с бумажкой? Я не находил в себе следов того прежнего подлинного творческого чувства".

"А вот и еще и еще актерские штучки! От одной я переход жу к другой. Вот линия, по которой направляется роль! Вот оно, мое сквозное действие и сверхзадача, как называет ее Творцов".

"Но довольно! Вон, прочь все эти штучки! Буду жить самим существом роли!" Я решил пропустить свою обычную игру с платком, чтоб лучше вместо этого сосредоточиться на чувстве, но я его не нашел в себе и чуть было не сбился с текста.

Я попробовал ради освежения роли изменить экспромтом мизансцену, но едва я начал это делать, как почувствовал, что слова текста зашатались. Оказывается, что я уже не мог тогда безнаказанно отклоняться от своих набитых актерских привычек и от линии сценических штучек, ставшей основной в роли. Еще менее я мог итти по прежней верной линии. Она утерялась, и ее след простыл. Нужна была новая творческая работа чувства, чтоб воскресить утерянное. А пока пришлось цепляться от одной штучки к другой и по ним вести линию роли. Беда усугублялась тем, что я потерял к ним всякий вкус, не мог уже более делать их с апломбом. Почва ускользала из-под моих ног, и я висел в воздухе без всякой опоры.

Потеряв устои на сцене, я почувствовал, что во мне образовалась тяга в зрительный зал. Точно меня пересадили на новый стержень, помещенный там, по ту сторону рампы, в зрительном зале. В самом деле: прежде я вращался среди чувств, мыслей, привычек, пусть даже актерских штучек, которые имели отношение к роли; круг, который охватывало мое внимание, был на сцене и только краями задевал зрительный зал. Теперь же центр этого круга переместился в зрительный зал. Я или рассматривал зрителей, или как бы вместе с ними смотрел из зала на самого себя. Что касается пьесы и роли, то они остались где-то там, за пределами круга, и я уже ничего не знал об их жизни. Пока я, механически играя роль, наблюдал за собой и критиковал каждый свой шаг, я, естественно, убивал непосредственность и вместе с тем, анализируя механическую бессознательность игры, тем самым делал ее сознательной. Другими словами, я рубил сук, на котором сидел, и расшатывал основы, на которых держалась роль; исчезли актерский апломб и уверенность, побледнели краски, штучки потеряли свою четкость. Я весь стал какой-то серый, неопределенный и чувствовал, что ушел со сцены так скромно и незаметно, точно после провала.

Старушка и рецензент, которых я ждал, не пришли, и я решил скоротать время до следующего моего выхода на сцену не один в своей уборной, а на народе, чтоб не слишком задумываться над происшедшим, пока шел спектакль. Я отправился в уборную Рассудова, откуда раздавались голоса.

Маленькая комната была переполнена артистами, сидевшими на подоконниках, на трубах отопления, друг у друга на коленях или стоявшими в дверях; другие опирались спинами в зеркальные шкафы. Сам Рассудов, как всегда, восседал на своем кресле. Чувствов сидел на ручке кресла. Перед ними отдельно, точно обвиняемый, сидел Ремеслов и от нервности через каждые несколько секунд поправлял пенсне на золотой цепочке[16].

* * *

-- И я говорю, что на сцене нужна жизнь человеческого духа,-- [оправдывался] Ремеслов.

-- В таком случае вы опять противоречите сами себе,-- [наступал на него] Рассудов.

-- Почему? -- недоумевал Ремеслов.

-- А потому, что жизнь духа,-- пояснял Рассудов,-- создается живым человеческим ощущением ее, то есть подлинным чувством и переживанием.

Но ведь вы не верите в возможность зарождения живого человеческого чувства на глазах тысячной толпы среди волнующих, рассеивающих условий публичного творчества. Вы сами сказали, что считаете это невозможным, и потому вы однажды и навсегда отреклись от такого переживания. Ваше отречение является отказом от подлинного живого чувства и признанием на сцене внешнего телесного актерского действия -- представления.

-- Да, представления, но им я представляю чувства роли,-- [доказывал] Ремеслов.-- Вот и Алексей Маркович говорит, что он тоже представляет образы и страсти роли.

-- Так Игралов и не отрицает переживания у себя дома, в кабинете,-- [возражал] Рассудов,-- а вы отрицаете даже и это. Вы имеете дело не с внутренним чувством, а лишь с его внешним результатом, не с душевным переживанием, а лишь с его физическим изображением, не с внутренней сутью, а с внешностью. Вы лишь передразниваете внешние результаты мнимого, несуществующего переживания.

-- Все актеры именно так делают,-- [утверждал] Ремеслов, -- но не хотят признаться в этом, и лишь гении иногда переживают.

-- Допустим, что это так, хоть я с вами и не согласен,-- [продолжал] Рассудов,-- но, чтобы передразнить чувство, вместо того чтоб естественно воплотить его, необходимо прежде подсмотреть в натуре, то

есть на себе самом или на ком-нибудь другом, самую форму естественного воплощения.

Где же взять такую модель для копии, такой оригинал, такую натуру? Нельзя же каждый раз, при всяком творчестве, рассчитывать увидеть в самой жизни все образцы, весь материал для творчества роли?

Остается одно средство -- самому пережить и естественно воплотить чувства роли.

Но вы однажды и навсегда отреклись от переживания.

Как же угадать внешнюю телесную форму мнимого чувства, не пережив его? Как познать результат несуществующего переживания? Для этого найден чрезвычайно простой выход.

-- Какой же?-- [заинтересовался] Ремеслов.

-- Актеры, о которых вы говорите,-- [отвечал] Рассудов,-- выработали определенные, однажды и навсегда зафиксированные приемы изображения всех без исключения чувств и страстей, всех случаев, всех ролей, могущих встретиться в сценической практике

Эти условные театральные приемы изображения говорят о внешних результатах несуществующего переживания.

-- О каких приемах вы говорите?- Откуда они взялись? Признаюсь вам, я ничего не понимаю,-- горячился Ремеслоз.

-- Одни из этих приемов, -- спокойно доказывал Рассудов,-- достались таким актерам по традиции от предшественников, другие взяты в готовом виде у более талантливых современников; третий созданы для себя самими актерами.

Благодаря вековой привычке театра к такого рода приемам артисты очень скоро усваивают их и у них создается механическая приученность игры. Язык научается болтать слова роли, руки, ноги и все тело -- двигаться по установленным мизансценам и режиссерским указаниям; усвоенная сценическая ситуация приводит к соответствующему привычному действию и так далее. И все эти механические приемы игры фиксируются упражненными актерскими мышцами и становятся второй натурой актера, которая вытесняет не только на сцене, но и в самой жизни его природную человеческую натуру.

Беда в том, что все эти раз и навсегда зафиксированные маски чувства скоро изнашиваются на сцене, выветриваются, теряют намек на внутреннюю жизнь, быть может, когда-то породившую их, и превращаются в простую механическую гимнастику, в простой актерский ш_т_а_м_п, ничего не имеющий общего с человеческим чувством, с жизнью нашего живого духа. Целый ряд таких штампов образует а_к_т_е_р_с_к_и_й и_з_о_б_р_а_з_и_т_е_л_ь_н_ы_й о_б_р_я_д, с_в_о_е_г_о р_о_д_а р_и_т_у_а_л а_к_т_е_р_с_к_о_г_о д_е_й_с_т_в_и_я, которым сопро-

вождается условный доклад роли. Штампы и ритуал актерского действия значительно упрощают задачу актера.

И в самой жизни сложились приемы и формы, упрощающие жизнь малодаровитым людям. Так, например, для тех, кто неспособен верить, установлены обряды; для тех, кто неспособен импонировать, придуман этикет; для тех, кто не умеет одеваться, созданы моды; для тех, кто неспособен творить, существуют условности и штампы. Вот почему государственные люди любят церемониал, священники -- обряды, мещане -- обычаи, щеголи -- моду, а актеры -- сценические условности, штампы и весь ритуал актерского действия. Ими полны опера, балет и особенно ложноклассическая трагедия, в которой тщетно хотят передать сложные и возвышенные переживания героев однажды и навсегда усвоенными штампами игры.

* * *

Тревожный звонок вывел меня из забытья. Этим звонком экстренно вызывали на сцену опоздавших исполнителей. Я должен был итти, чтоб продолжать делать опротивевшее ремесло.

--"Смейся, паяц". Ох, как стыдно выходить на сцену пустым! Как оскорбительно делать то, во что больше не веришь?

У входа на сцену меня ждал помощник режиссера.

-- Скоро ваш выход,-- сказал он строго, но тотчас же добавил мягко, почти нежно:-- Простите за то, что я звонил, но мне некого было послать, а уйти я не мог.

"Меня жалеют,-- думал я,-- стало быть, есть за что. Опекают! А давно ли я его опекал?! Рабочие и бутафоры, повиди-мому, тоже жалеют меня! Почему они так пристально смотрят?"

Горькое чувство разлилось во мне. Но это не было оскорбленное самолюбие. Это была поколебленная вера в себя.

Ошибка думать, что мы, актеры, болезненно самолюбивы. Конечно, есть и такие. Но большинство из нас пугливы и мало уверенны ib себе. Не обида, а просто страх заставляет нас настораживаться. Мы боимся, что не сможем выполнить то, чего от нас требуют. Мы боимся потерять веру в себя, а без веры страшно выступать перед тысячной толпой. Подобно тому как в холодную воду надо бросаться сразу, так и я в тот момент должен был выходить сразу, не думая. Быстро распахнув дверь павильона, я снова выскочил на сцену и наткнулся на черную дыру портала, которая, как пасть гигантского чудовища, зияла предо мной. Мне показалось, что я впервые почувствовал величину и глубину этой страш-

ной дыры, наполненной человеческими телами. Она тянула меня в свою бездонную пропасть; я не мог не смотреть в нее, у меня обострилось зрение и усилилась дальнозоркость. Удивительно, как далеко я мог видеть. Стоило кому-нибудь, даже в дальних рядах, пошевельнуться, или наклониться, или вынуть платок, или посмотреть в афишу, или отвернуться от сцены -- и я уже следил за ним, стараясь угадать причину его движения. Конечно, это отвлекало меня от того, что делалось на сцене, мне становилось не по себе, я ощущал себя не дома, а выставленным напоказ, обязанным во что бы то ни стало иметь успех.

Я попробовал играть по-новому, то есть создать предлагаемые обстоятельства, поверить подлинности чувства, превратить ложь в правду, но -- увы!-- то, что легко в теории, трудно на практике. Я не мог ничего найти в себе. Тогда я хотел вернуться к старому, не мудрствуя, не рассуждая, а просто механически, моторно, по набившейся от времени привычке, по актерским штучкам. Но и этого я не мог уже делать, так как механичность пропадает, когда начинаешь следить за собой и сознавать то, что было бессознательно.

Я понял тогда, как страшно и как трудно выходить на подмостки, держать в повиновении тысячную толпу. Может быть, я впервые почувствовал, как приятно уходить со сцены, тогда как раньше я гораздо больше любил выходить на нее.

И на этот раз я не решился остаться один, сам с собой, так как чувствовал приступ зарождающейся паники. Необходимость быть на людях опять загнала меня в уборную Рассудова...[17].

* * *

Кончали акт. Рассудов после своей единственной сцены уже переодевался в своей уборной. С измятым после грима и запудренным лицом, он своими близорукими глазами уставился на Ремеслова, держа пуховку и пудру в руке, и внимательно слушал своего собеседника.

-- Вы говорите, -- возражал Ремеслов, -- что ц_е_л_ь н_а_ш_е_г_о и_с_к_у_с_с_т_в_а -- с_о_з_д_а_н_и_е н_а с_ц_е_н_е ж_и_з_н_и ч_е_л_о_в_е_ч_е_с_к_о_г_о д_у_х_а и о_т_р_а_ж_е_н_и_е е_е в х_у_д_о_ж_е_с_т_в_е_н_н_о_й ф_о_р_м_е. Почему же только жизни духа, а не тела?

-- Потому что тело -- выразитель жизни духа, -- пояснил Рассудов, махая пуховкой и не замечая того, что он пудрит все кругом себя. -- Не в теле сущность творчества, ему принадлежит лишь служебная роль.

-- У тела своя жизнь, и притом очень интересная, -- спорил Ремеслов.

-- Не спорю. Пусть служит исключительно своей Мамоне, но в искусстве, за редким исключением, тело нам нужно постольку, поскольку оно красиво отражает жизнь нашего человеческого духа.

-- С этим можно не соглашаться, -- спорил Ремеслов.

-- Если так, -- заявил Рассудов, -- нам не о чем больше говорить. Пусть другие посвящают себя и свое искусство внешней красоте, не оправданной внутренней жизнью духа. Пусть создают на сцене для нашего тела красивые внешние эффектные зрелища, мы охотно пойдем любоваться ими. Но ни [Творцов][18], ни я, его последователь, не хотим отдавать такой внешней забаве ни одной минуты нашей жизни. Поэтому при разговоре с нами следует считать, что основное положение о "первенстве жизни человеческого духа на сцене -- conditio sine qua non {-- непременное условие *(лат.).*} [творцовской] теории.

-- А! Если так, то я умолкаю, -- уступил Ремеслов.-- Но известный киевский критик Иванов говорит...

-- Знаю! -- остановил его Рассудов. -- Вы можете забросать меня эффектными цитатами. Количество их несметно у Уайльда[19] и особенно у новейших деятелей театра.

Искусство, как всякая отвлеченная область, чрезвычайно удобно для щегольских афоризмов, смелых теорий, остроумных сравнений, дерзкой насмешки даже над самой природой, неожиданных выводов, глубокомысленных изречений, нужных не самому искусству, а тому, кто их говорит. Эффектные цитаты щекочут самолюбие, укрепляют самомнение, льстят [собеседнику] и превозносят самого говорящего, свидетельствуя об его. необыкновенном уме и утонченности. Эффектные теоретические цитаты об искусстве, как известно, производят большое впечатление на дилетантов, а говорящий эти фразы ничем не рискует. Кто будет его проверять на практике? А жаль. Если бы попробовали перенести на сцену все то, что говорится и пишется об искусстве, то разочарование оказалось бы полным. В этих изречениях больше красивых слов, чем практического смысла. Они засоряют голову, тормозят развитие искусства, а артистов сбивают с толку.

"Искусство не в природе, а в самом человеке", -- говорят утонченные эстеты, мнящие себя выше природы.

А что такое сам человек? -- спрошу я их. -- Человек и есть природа.

Человек, его душевный и физический творческий аппарат, его гений, творческое вдохновение и проч. и проч. являются высшим непостижимым проявлением и выразителем творческой силы природы. Человек подчинен ее непоколебимым законам.

Это подчинение особенно сильно в области, не доступной нашему сознанию; например, в области творческой интуиции, то есть артистической сверхсознательной работы. Что может сделать в этой области

утонченный эстет?! Немного. Он может не создавать, а лишь оценивать и применять то, что создает природа. Он может выбирать, с присущим ему от той же природы талантом, то, что уже создает его природа. Таким образом, нам, грешным, как и самонадеянному эстету, "надо прежде всего учиться смотреть и видеть прекрасное в природе, в себе, а других, в роли", -- говорит [Творцов], -- или, по завету [Щепкина], "учиться брать образцы из жизни"[20]. А еще что может сделать эстет?

Давать своей творческой природе интересные темы творчества и материал для него, выбирая их из реальной жизни и той же природы, как своей, так и нас окружающей...

Все, что мы можем сделать, -- это научиться не мешать и лишь до некоторой степени помогать природе в ее создании жизни человеческого духа.

Мы можем учиться понимать природу, смотреть и видеть в ней прекрасное, изучать ее законы, разлагать на составные элементы; брать это прекрасное из нее и переносить его на сцену в живом, а не замаринованном виде. Это чрезвычайно трудно, и дай бог, чтоб хватило на эту работу нашей артистической техники.

Где же нам создавать свою особую красоту утонченнее самой природы, где уж нам тягаться с ней! Нечего и брезгливо отворачиваться от естественного, от натурального.

[Творцов] именно тем и велик, что он дорос до того, что отлично понимает всемогущество природы и свое ничтожество. Вот почему он, оставив всякую мысль о соперничестве с природой, пытается создать для артиста такую внутреннюю (душевную) и внешнюю (телесную) технику, которые бы не сами творили, а лишь помогали бы природе в ее неисповедимой творческой работе.

Все то немногое, что может охватить в этой области наше сознание, [Творцов] разрабатывает с большой пытливостью. Во всем же остальном, что нашему сознанию недоступно, [Творцов] всецело полагается на природу. "Ей и книги в руки", -- говорит он.

[Творцов] находит смешными тех, кто не понимает этой простой истины.

-- Не желая быть смешным в его глазах, я не возражаю, хотя я мог бы очень многое сказать, -- [говорил Ремеслов].

-- В этой игре артистов только одна десятая творческой жизни на сцене сознательная, девять десятых бессознательны или сверхсознательны.

-- Как?-- недоумевал Ремеслов, -- и внешний образ рождается сам собой, бессознательно?

-- Да. Нередко он подсказывается изнутри, и тогда сами собой являются походка, движения, манеры, привычки, костюм, грим и весь общий облик...

Сценическое создание -- ж_и_в_о_е о_р_г_а_н_и_ч_е_с_к_о_е с_о_з_д_а_н_и_е, с_о_т_в_о_р_е_н_н_о_е п_о о_б_р_а_з_у и п_о_д_о_б_и_ю ч_е_л_о_в_е_к_а, а н_е м_е_р_т_в_о_г_о з_а_н_о_ш_е_н_н_о_г_о т_е_а_т_р_а_л_ь_н_о_г_о ш_а_б_л_о_н_а.

Игралов, который до того времени нервничал, ворочался в своем кресле, морщился, наконец не вытерпел и ввязался в спор.

-- Неужели вы серьезно верите, -- горячился он с легким театральным наигрышем, -- этому пресловутому подлинному, о_р_г_а_н_и_ч_е_с_к_о_м_у созданию на сцене? Ведь это же самообман, сказка, игра воображения!

Знаю, видел я ваше органическое переживание: стоит актер посреди сцены с глазами, направленными внутрь, себе в желудок, застыв от неподвижности, сдавив себя так, что ни говорить, ни двигаться не может, цедит по слову в минуту, так что в двух шагах не слышно, и уверяет всех, что он необыкновенно глубоко переживает.

-- Заставь дурака богу молиться -- он и лоб расшибет, -- ввернул Чувствов.

-- Я согласен с Алексеем Марковичем, подписываюсь!.. то есть присоединяюсь! -- воскликнул демонстративно Ремеслов. -- Какое органическое переживание! Никакого переживания, а просто потрудитесь хорошо играть.

-- Нет, позвольте, -- поспешил Игралов остановить своего непрошеного помощника. -- Переживание, и даже подлинное и даже, согласен, органическое, необходимо, но там, где оно возможно, в тиши кабинета, а не на глазах тысячной толпы, когда надо приносить результаты домашней работы и показывать, представлять их.

Творить надо дома, а на сцене показывать результат своей творческой работы.

Но допустим на минуту, -- продолжал Игралов, -- что подлинное переживание и естественное воплощение возможны на сцене в обстановке спектакля. И в этом случае не надо пользоваться ими, потому что они вредны для искусства.

-- Вредны? -- изумились многие.

-- Да, вредны, -- настаивал Игралов. -- Подлинное переживание и его естественное воплощение н_е_с_ц_е_н_и_ч_н_ы.

-- Как несценичны?

-- Они слишком тонки, неуловимы и мало заметны в большом пространстве театра.

Для того чтобы сделать сценичным переживание внутренних невидимых образов и страстей роли, надо, чтоб форма их воплощения была выпукла, ясна, заметна на большом расстоянии, отделяющем артистов от зрителей. Надо искусственно подчеркивать сценические приемы выявления, преувеличивать их, пояснять, показывать, наигрывать их ради большей их наглядности. Словом, необходима известная доля театральности, подрисовки, которую и дает искусство артиста. Подумайте, ведь речь идет не только о простой внешней фабуле, а о внутренней жизни человеческого духа, которую мы должны представлять на сцене, а если для изображения простой и понятной фабулы пьесы требуется ради большей ясности подчеркнутая игра артиста, то тем более она необходима там, где вопрос идет о душевных образах, страстях роли, которые нельзя ни видеть, ни слышать. Только через наглядную сценическую форму можно передать со сцены если не самое подлинное чувство, то его телесное проявление, подмеченное в момент переживания при подготовительной работе.

На сцене важно и нужно не самое переживание, а его наглядные результаты.

В моменты публичного творчества важно не то, как переживает и чувствует сам артист, а важно то, что чувствует смотрящий зритель[21]...

-- Сценическое создание должно быть убедительно, -- [возражал Рассудов], -- оно должно внушать веру в свое б_ы_т_и_е. Оно должно б_ы_т_ь, с_у_щ_е_с_т_в_о_в_а_т_ь в природе, ж_и_т_ь в нас и с нами, а не только к_а_з_а_т_ь_с_я, н_а_п_о_м_и_н_а_т_ь, п_р_е_д_с_т_а_в_л_я_т_ь_с_я с_у_щ_е_с_т_в_у_ю_щ_и_м.

-- "Б_ы_т_и_е"?! Странное выражение,-- придирался Ремеслов. -- "Существовать в природе", "представляться существующим". Это непонятно, неудачно отредактировано.

-- Не нахожу, -- защищался Рассудов.

От конфуза и волнения его лицо покрылось пятнами.

-- Гоголь хорошо говорит об этом в письме не то к Шуйскому, не то к Щепкину, -- почти прошептал, как бы извиняясь, Неволин. Он был очень смешон в момент конфуза, не знал, куда деваться, запускал всю пятерню глубоко за ворот и ворочал пальцы под воротником, точно поправляя его. Эту работу он производил с большим усилием, напряженным вниманием.

Рассудов строго посмотрел на Неволина и нетерпеливо спросил его:

-- Что же говорит Гоголь?

-- "Передразнить образ может каждый, а стать образом могут только таланты"[22]. -- Сказав цитату, Неволин тотчас же законфузился еще больше и стал от всего отрекаться. -- Впрочем, я, может быть, не то...

невпопад. А мне показалось, что это... как будто подходит, что ли... складно. Впрочем, простите...

Он спутался и замолчал, а Рассудов снова наклонился к рукописи и начал читать пониженным голосом, в котором звучала нотка недовольства.

* * *

Кто-то слегка дотронулся до моего плеча, это был артист Неволин. Он тоже играл в этот вечер и выходил на сцену вместе со мной. Неволин кивнул головой в сторону двери, как бы говоря этим, что пора итти. *У* меня екнуло, сердце, но я взял себя в руки.

-- Тебе нездоровится?-- спросил он мягко, пока мы шли на сцену.

-- Угорел, -- нехотя соврал я. -- "И он заметил!" -- подумал я.

Переступив порог сцены, я опять почувствовал себя одеревенелым и растворившимся в огромном пространстве театрального зала и сцены.

Кроме общего состояния, среди того, что было на сцене, на меня действовала и угнетала меня закулисная атмосфера и настроение декораций последнего действия. Дело в том, что мы, актеры, видим не только лицевую, но и обратную сторону каждой декорации, ее изнанку. Она имеет свои контуры, свою планировку, построение, весьма часто живописные и чрезвычайно неожиданные. Закулисное освещение разбрасывает во все стороны по причудливым углам световые пятна, которые еще сильнее выделяют тени. Все вместе и создает своеобразную закулисную атмосферу в каждом акте пьесы. В связи с выходом на сцену закулисное настроение каждого акта действует на артиста. Как на грех, изнанка декорации последнего акта, который мы тогда играли, напоминала мне о тяжелых минутах моей артистической жизни. В свое время при постановке пьесы последний акт мне не давался; я намучился с ним. Больше всего нервов и даже слез я оставил в великолепно обставленном коридоре, откуда я выходил. Один вид его навевал на меня тяжелые воспоминания и вызывал актерскую тревогу. Стены и вещи заговорили мне о прошлом.

"Недостает того, чтоб я забыл слова текста", -- подумал я и испугался своей мысли. Страшно оказаться несостоятельным в самом элементарном требовании актерской [профессии]. В этот момент я вспомнил и ощутил состояние беспомощности актера, потерявшего слова текста роли. За последние годы я отвык от такого состояния. Я поспешил проверить себя и мысленно начал говорить слова предстоящей сцены. К счастью, слова сами ложились на язык, и это успокоило меня.

Вдруг одно слово выпало, и бесконечная нить последующих слов оборвалась. Я искал в памяти утерянное слово, но от него осталось лишь ощущение ритма его произнесения. Я старался заменить слово другим -- однозвучащим, но, чтобы найти его, необходимо было вспомнить всю мысль в целом, а я забыл ее, Я хотел вернуться к тексту -- выше, чтобы захватить мысль с ее корня, но оказывается, что я забыл и самую мысль. Я стал вспоминать содержание всей сцены, чтобы таким образом добраться до мысли. Но я не смог сосредоточиться и чувствовал себя растворенным в пространстве, не в силах собрать себя. Я бросился к помощнику режиссера и упросил его одолжить мне экземпляр, по которому он вел спектакль и выпускал артистов. Он было дал мне его, но едва я открыл страницу, как он выхватил у меня книгу и почти насильно вытолкнул меня на сцену, где произошла заминка благодаря запоздалому выходу. Сознание образовавшейся дыры в словесном тексте роли пугало меня и настораживало мое внимание. Я усиленно следил за своим языком и произношением и тем, конечно, мешал ему.

Обыкновенно благодаря набившейся привычке я сразу точно выплевывал всю фразу и произносил ее одним взмахом, нередко захватывая по соседству и часть другой фразы. Но на этот раз, боясь за текст, я точно отгрызал каждое слово отдельно и, прежде чем сказать, цензуровал его. Все спуталось: механическая привычка была нарушена, а прежняя верная линия творческого чувства забыта. У меня не осталось никаких основ, на которые я мог бы опираться. Казалось, что какой-то посторонний наблюдатель спрятался внутри меня и придирчиво следит за каждой оговоркой.

Нельзя есть, когда смотрят в рот. Нельзя играть на биллиарде, когда говорят под руку. Нельзя произносить заученные слова роли, когда навязчивая мысль придирается, а внутренний голос не переставая шепчет: "Смотри, берегись, сейчас оговоришься! Вот, забыл". И действительно, в голове уже появилось роковое белое пятно, и брызги пота уже смочили шею и лоб. Но, к счастью, язык по привычной инерции перескочил через препятствие и понесся дальше, далеко впереди сознания и чувства, которые издали со страхом следили за храбрецом, еще не сознавшим опасности.

"Смотри, осторожнее, берегись, не споткнись!" -- кричали ему издали испуганные мысль и чувство.

Но вот -- остановка. Все спуталось! Белое пятно! Пустота! Паника! Я растерянно стоял и повторял несколько раз одну и ту же фразу. Видел, как суфлер надрывался, но не слышал его; не понимал и того, что подсказывали мне актеры; я слышал их шопот, но не разбирал слов. Не зная, как спастись, я стал почему-то снимать с лампы абажур. Я это делал от беспомощности, потому что не мог ничего придумать другого,

чтобы заполнить огромную пустую паузу. Спасибо помощнику режиссера, который ускорил выход новых действующих лиц. С их выходом пьеса опять покатилась как по рельсам. Я отошел в глубь сцены и старался овладеть собой. Мускулы всего тела напряглись, точно канаты, и мне казалось, что я сделан из дерева. Внимание разбежалось по всем направлениям театра. Опять портал сцены казался мне пропастью, страшной черной дырой. Опять через нее я видел тысячеглавую толпу зрителей. Мне чудилось, что они смеялись надо мной, показывали на меня пальцем, нагибались друг к другу, таинственно шептали, нарочно кашляли. А один из зрителей даже вышел из залы, демонстративно хлопнув дверью. Я почувствовал большую усталость, когда, обливаясь потом, вышел со сцены и вошел в свою уборную. Заперев дверь на ключ, ощупью найдя кушетку в темноте, я тяжело опустился на нее и застыл в случайной позе.

Долго я сидел так, не зная, за что приняться, точно выкинутый на необитаемый остров после кораблекрушения. Мне казалось, что я сразу потерял все, и чувствовал себя нищим, голым, принужденным заново строить всю жизнь, с позорным прошлым, о котором мне стыдно было вспомнить.

Рядом в уборной Рассудова продолжали спорить, но я не мог вникать в сущность их мыслей. Впрочем, я понял: там доказывали Ремеслову, что его искусство соответствует его фамилии, то есть что он проповедует не подлинное искусство, а лишь ремесло актера.

"Не только он, но и я, и вы, и мы все -- ремесленники, -- подумал я. -- Пусть на сцене остаются только гении да таланты, а всех остальных и меня первого -- вон со сцены! В контору, в магазин, в деревню, на полезную работу!"[23]

* * *

Я лег на кушетку, так как устал от всех пережитых волнений.

Мне надоело все, и я решил думать о чем-нибудь, не имеющем отношения к театру.

"Говорят, на луне нет теней и удельный вес тела легче? Можно подпрыгнуть и целую минуту висеть в воздухе... Приятно это или нет?"

Некоторое время я представлял себя ходящим по равнине без своего вечного спутника -- тени. Я мысленно перепрыгивал через пропасть.

Но это занятие мне скоро надоело. Тем не менее мои экскурсии на луну меня отвлекли, успокоили; я лежал, ни о чем не думая.

Потом я стал прислушиваться к спору в соседней уборной.

-- Что хорошо в одной плоскости -- совершенно нетерпимо в другой, -- [слышался голос Рассудова]. -- Например, в нашем театре при тех задачах и при том плане постановки, при том материале, который умеет давать [Творцов], не хватит ста, двухсот репетиций. И чем больше их, тем шире развертывается и самый план. И так до бесконечности. Нередко труднее всего вовремя остановиться и поставить точку. А что было бы, если бы провинциальной труппе, которая не умеет вырабатывать большого и широкого плана, предложить миллионы, с тем чтобы она сделала двести репетиций?

-- Спектакль не мог бы пойти, -- с гордостью заявил Ремеслов.

-- Вы правы. Хотел бы я посмотреть актеров после пятой или десятой репетиции. Считки сделаны, роли выучены, и даже почти без суфлера, места и все, что следует, срепетировано, седенький паричок с бачками заказан. Костюм -- известно, какой полагается! Нужна публика, подъем, а остальное сделает вдохновение!!! А тут впереди еще двести тридцать или двести сорок репетиций! Что же делать на этих репетициях?!! Повеситься можно от отчаяния.

-- Разбегутся, никакими деньгами их не удержишь, -- опять почти с гордостью заявил Ремеслов.

-- А мы-то... после двухсотой репетиции вздыхаем: вот, если б еще репетиций сто, тогда можно было бы добиться того, что напридумали режиссеры, -- [говорил] Чувствов.

-- Ведь это же ненормально, господа! Во что же обходится пьеса? Как же вести такое дело! -- возмущался Ремеслов.

-- Ничего, существуем, дивиденд такой выдаем, что скоро паи на бирже котироваться будут! -- поджигал Ныров. -- Антрепренеры завидуют.

-- Нет, воля ваша -- это ненормально, -- волновался Ремеслов. -- Нельзя так затаптывать пьесы и роли! Актер так создан, что ему необходимы в известный момент полный зал, подъем, волнение, вдохновение, оркестр, подношения.

-- Штоф водки, -- острил кто-то.

-- Да, да, и вино, и женщины!

-- На спектакле-то, бесстыдник! -- острил другой.

-- Позвольте, а Кин?.. -- настаивал Ремеслов.

-- Вот вы всегда так, провинциальные таланты! -- заметил Чувствов. -- Как только не можете ответить прямо, так начинаете восклицать общие слова, штампы, которые ничего не означают. Вино! женщины! порывы! вдохновение! Когда говорят об искусстве и артистах, полагается произносить эти слова. Как будто это кого-нибудь из нас убеждает!!! Вы отвечайте по существу: почему мы можем провести двести и триста репетиций, а вы не можете?

-- Почему мы не можем -- это я знаю, -- язвил Ремеслов, все нервнее и чаще поправляя пенсне на золотой цепочке. -- Но как вы выдерживаете это количество репетиций, -- не понимаю.

-- Я вам объясню, -- вмешался Рассудов. -- Секрет в том, что режиссеры и сами артисты так глубоко вскрывают душу пьесы и ролей и с каждой репетицией так расширяют план постановки, что и двухсот репетиций не хватит для того, чтобы перенести на сцену все то, что мерещится. Провинциальный же актер, который привык играть не пьесу, а роль, ищет g ней то, что у него хорошо удается, что подходит к его данным и приемам игры. Это всегда одно и то же, всегда то, что он в себе отлично знает, то, что само собой прилипает к нему в каждой роли. Он самим собой окрашивает каждую роль. Много ли времени нужно для того, чтобы отыскать этот материал и произвести подобную работу над пьесой? -- раз, другой внимательного чтения. Что касается плана -- он всегда один и тот же во всех ролях. В первых актах -- порезонировать, блеснуть дикцией, манерами, голосом. Где-нибудь в одном-двух местах дать нерв. Во втором акте сыграть одну сцену, а остальные -- на технике. В третьем акте пустить весь темперамент, все приемчики, все штампы, все обаяние, словом, все, что берет за сердце зрителей в самой главной, кульминационной сцене. В последнем акте подпустить сентиментальность и несколько слезинок. Далее, если первую сцену вели слева, на авансцене, где обыкновенно в светских пьесах ставится знаменитая "софа" и за ней "роскошные ширмы", то следующую сцену полагается играть справа, где "стол, стул", а потом можно провести сцену, стоя перед суфлерской будкой. Четвертую сцену можно уже опять играть на софе и т. д.

Для чего же нужны репетиции, когда все всем однажды и навсегда известно.

Вы хвастаетесь четырьмя репетициями в провинции, а я утверждаю, что больше одной некуда девать. Так что в результате не мы, а вы теряете время на три лишние репетиции и зря затаптываете пьесу.

Говорят, что для провинции необходимо двести новых пьес и постановок, иначе публика не пойдет в театр. А я искренне удивляюсь, как провинциальная публика высиживает один такой спектакль, состряпанный с двух репетиций. Я не выдерживаю и одного акта.

Говорят, что провинциальный зритель не будет смотреть несколько раз одну и ту же пьесу, даже если она идеально поставлена. А я знаю своих туляков, которые приезжали по десять раз в Москву специально для того, чтобы смотреть у нас в театре все одну и ту же пьесу, имевшую шумный успех. А я знаю, что хорошо срепетированный ансамбль приглашали в один и тот же маленький провинциальный город с одной и той же пьесой более пяти раз.

Я никогда не понимал и еще одного обстоятельства, а именно: почему оперу "Трубадур" или "Травиату" можно слушать сотни раз, а философскую трагедию Ибсена "Бранд" достаточно смотреть один раз. Скажут: "Помилуйте, музыка! не сразу прислушаешься!" А я на это скажу: "Помилуйте, сложнейшая мысль, глубочайшие чувства, не сразу их охватишь!.."

Но я понимаю Ивана Вавиловича [, -- продолжал Рассудов. --] При спешной провинциальной работе ремесло удобнее искусства. Мало того, только оно одно и возможно. Не до искусства там, где приходится ставить до двухсот пьес в сезон.

-- Больше пятидесяти пьес в сезон я не ставлю, -- протестовал Ремеслов.

-- Вы слышали? -- спокойно обратился к собранию Рассудов, чтобы подчеркнуть заявление своего оппонента. -- Шутка сказать?! Только пятьдесят постановок. Да, в ремесле количество играет главную роль, но в искусстве мы ценим исключительно качество. Чтобы стать гением и заслужить себе вечную славу, нужно создать не сотни хороших, а лишь одно гениальное произведение, будь то картина, книга, ноты, мрамор или роль. Грибоедов написал только одну гениальную пьесу, художник Иванов -- одну картину, Ольриджа, Таманьо да, наконец, Сальвини мы узнали по одной прославившей их роли -- Отелло. Всем им потребовались годы или десятки лет для творческой работы. Но какое нам до этого дело! Нам важно качество сделанного.

Таким образом, мы все говорим о качестве постановки, а Иван Вавилович все беспокоится о количестве. Мы в разных плоскостях -- ремесла и искусства...

* * *

Вдруг я вспомнил, что спектакль еще не кончен и что мне придется еще раз сегодня выходить на публику. Ужас охватил меня.

"Как бы хорошо, -- думал я, -- если б сейчас случился какой-нибудь скандал, все перепуталось бы и пришлось бы остановить спектакль! Или пожар! Или обвалился бы потолок! Тогда был бы естественный выход из моего безвыходного положения. На несколько дней прекратились бы спектакли, и я во время перерыва успел бы собраться с мыслями, ощупал бы новые основы для своего искусства.

Или захворать, чтоб долго не быть в состоянии работать! Пусть теперь другие поработают за меня, если я так плох", -- рассердился я, сам не зная на кого.

"Или лучше всего убежать и скрыться, как Лев Николаевич Толстой! Да, именно скрыться, назло всем. Пусть не я один, а все виновники моего падения помучаются без меня! Пусть бегают, ругаются, теряют голову, не зная, что делать, как я сам теряю ее теперь! Пусть поймут, кого они не оценили во-время.

Какой вздор! -- ловил я себя тут же на слове. -- Зачем искать виновного, когда он налицо. Виновник -- я один. Меня не только недооценили, меня переоценили в театре. Но я при первой неудаче обижаюсь, как старая дева, и ищу виновника, чтоб успокоить себя. Я дошел до того, что хочу катастрофы, оттого что я банкрот, оттого что я не в силах побороть страх. Ведь я же не притворяюсь!"

"Не пойду на сцену! -- решил я. -- Пусть штрафуют или выгоняют! Не все ли равно, раз я навсегда прощаюсь со сценой... Придется возвращать деньги публике!" -- вспомнил я.

"Пусть! Возьму убыток на себя...".

"Но у меня нет ничего, и, раз что я ухожу из театра, я лишаюсь возможности даже заработать необходимые деньги. Кроме того, что скажет Творцов? Товарищи? Весь театр, весь город?"

"Да полно, смогу ли еще я уйти из театра! Ведь я не в силах жить без него!.."

"Пустяки! отлично проживу. Скорее кончить сегодняшний проклятый и последний спектакль и начинать новую жизнь".

Мною овладело болезненное нетерпение скорее кончить пытку. Так истомленные болью ждут операции; так измученные угрызением совести ждут исповеди или какой-нибудь развязки. Меня уже терзало нетерпение, и я не мог далее дожидаться в темноте окончания мучения, вышел из уборной и поспешил на сцену. Переступив ее порог, я почувствовал себя еще более одеревенелым, чем при прежних выходах, и еще сильнее растворившимся в пространстве. Чувство беспомощного состояния человека, выставленного напоказ, обязанность нравиться и иметь успех угнетали меня с еще большей силой. Я готовился уже к выходу на сцену и вдруг вспомнил недавно испытанное ощущение беспомощности при потере слов, только что пережитое мною при последнем выходе на сцену. На этот раз я побоялся даже пробовать проверить текст. Вспомнил только, что я его не повторял с последнего спектакля, значит, мог его и забыть.

Что делать?! Я бросился из рокового коридора за кулисы, где ждал выхода, подбежал к бутафору, который случайно стоял поблизости, и с безумным лицом прошептал ему:

-- Голубчик! будьте другом! спасите! Бегите скорее к суфлеру и просите его подавать мне каждое слово! Скажите, что я захворал! Умоляю вас, спасите!

Вскоре я вышел на сцену. Опять я наткнулся на страшную черную дыру портала, ощутил в еще большей степени свою беспомощность и положился только на суфлера, к которому и направил умоляющий взгляд...

Ужас! Его не было в будке!!! Оказывается, что глупый бутафор вызвал его из будки ко мне на сцену, а суфлер, еще более глупый, поверил, побежал и, не найдя меня, бросился опять назад в будку. Но уже было поздно! Во второй раз в в моей жизни на меня нашло что-то страшное. Кошмар наяву, о котором и теперь я не могу вспомнить без внутренней дрожи.

Весь описываемый спектакль и, в частности, вызванный им кошмар имели важное значение в моей артистической карьере, и потому я должен остановиться на нем подробнее и вспомнить такое же ужасное состояние, которое на всю жизнь напугало меня при первых шагах моей артистической карьеры.

Это было давно. Еще юнцом я участвовал в большом концерте в память Пушкина, устраиваемом московскими литераторами[24]. Само собой разумеется, что я приехал в театр первым, задолго до начала концерта. Как обычно, начало задержалось больше чем на час. А я участвовал в третьем отделении. Весь вечер пришлось протолкаться за кулисами и томиться ожиданием. Той же участи подвергся и старый почтенный артист О., выступавший одним или двумя номерами раньше меня. Большую часть вечера я провел с ним, утешая его в постигшем его горе. Дело в том, что он потерял жену, молоденькую водевильную артистку. Бедняжка погибла трагической смертью незадолго до дня описываемого концерта. Ее нашли на полу мертвой, с подхватом от оконной драпировки на шее. Удивительно было то, что подхват не был натянут. Он болтался, а она повесилась. Быть может, у нее случился разрыв сердца от страха при первом прикосновении веревки к ее шее?! Старый артист вспоминал все мельчайшие подробности смерти и плакал. В этот момент его позвали на сцену, а я пошел за ним, чтобы послушать, как он будет читать, и чтобы самому приготовиться к выходу.

-- Вы утомлены и расстроены, -- говорил я ему. -- Возьмите лучше книгу.

-- Полноте, -- отвечал он. -- Я тысячу раз читал это стихотворение и могу говорить его во сне, -- успокоил он меня.

Старый артист вышел на сцену. Его встретили хорошо, как подобает бывшей знаменитости. Он начал читать с большим актерским подъемом так, как в прежнее время декламировали в провинции. Прочтя благополучно несколько первых строк, он остановился. Спокойно держа паузу, с хладнокровием опытного артиста, он вспоминал забытое слово, но не мог его припомнить. В зрительном зале притаились. Старый артист, не смущаясь, начал стихотворение сначала.

На роковом слове он опять остановился и... смутился. Подождав немного, он вернулся к предыдущей фразе в надежде, что забытое слово само собой скажется по инерции с разбегу. Опять на том же слове он остановился. Стихотворение Пушкина, которое он читал, было известно всем со школьной скамьи и потому в зрительном зале и за кулисами нашлось немало добровольцев-суфлеров, которые сначала шопотом, а потом и громко подавали выскочившее из стихотворения слово. Но старик уже не слышал ничего. Я просунул ему в дверь павильона книгу, раскрытую на той странице, на которой было напечатано стихотворение. Он почти грубо вырвал книгу из моих рук и при этом спутал страницу. Стоя на сцене перед замершей толпой, старый артист нервно перелистывал страницы. Шорох бумаги был слышен во всех углах театра.

Потеряв надежду найти то, что он искал, старый артист швырнул книгу на ближайший стул, принял торжественную позу и начал декламировать стих сначала.

На роковом слове он остановился, а по всей зале пронесся шорох. Бедный старик замолчал, вытер пот и ослабевшей походкой пошел к двери в противоположной стенке павильона. Дверь оказалась заколоченной гвоздем. Он резко толкнул ее. Павильон закачался, но дверь не отворилась. В публике засмеялись сдавленным смехом. Старый артист направился к портальному сукну и хотел пролезть за кулисы. Но щель оказалась настолько узкой, что он застрял в ней. Под громкий смех публики старик протискивался за кулисы, втягиваясь в темную щель.

-- Какое безобразие, -- возмущался чей-то голос рядом со мной. -- Почтенный старый артист, а приходит на концерт в таком виде.

Я хотел заступиться за беднягу, но в этот момент ко мне подбежали несколько литераторов, устроителей спектакля, и с чем-то поздравляли меня. Оказывается, что они только что получили разрешение на чтение целиком всего стихотворения Лермонтова на смерть Пушкина, то есть с последними строками, до того времени запрещенными цензурой для публичного чтения:

А вы, надменные потомки
Известной подлостью прославленных отцов...

-- Вы первый откроете им двери цензурной тюрьмы и выпустите на свободу гениального узника, -- радовались за меня устроители-литераторы.

Но я далеко не разделял их чувств и настроений. Напротив, я холодел от страха, так как не знал и не учил этих строк наизусть и помнил их лишь понаслышке.

-- Я не могу их читать, я не готовил их, -- как гимназист, отнекивался я.

Но либералы так насели на меня, что с моей стороны не последовало дальнейшего возражения. Я решил, что прочту последние строчки по книжке.

Не помню, что было дальше. Говорят, что я прочел стихи каким-то чудом прилично. Но то, что я пережил тогда, стало для меня на всю жизнь страшным кошмаром.

В злосчастном спектакле, который заставил меня вспомнить описанное происшествие, этот страшный кошмар повторился. От ужаса я не помню, что было, как я играл, как кончил спектакль и как закрылся занавес...

Повидимому что-то произошло, так как я был весь в поту и на меня все косились. Когда же мы, исполнители пьесы, столпились у выходной двери со сцены, я чувствовал, что мои товарищи актеры боялись, чтоб я не заговорил с ними. Они поспешно разбежались, лишь только мы все протиснулись через дверь, ведущую со сцены в уборные, и очутились в широком коридоре с лестницей наверх.

Никто даже не простился со мной. Я остался один.

"Уж не принимают ли они меня за сумасшедшего?!" -- мелькнуло у меня в голове.

Придя в уборную, я повалился на кресло перед гримировальным столом и почувствовал себя совсем разбитым.

Между тем, -- подумал я, -- это самая легкая из всех моих ролей, которую прежде я играл шутя.

Но, как бы то ни было, -- утешал я себя, -- мытарство кончено и "я отдохну, я отдохну!" -- процитировал я из "Дяди Вани" Чехова. Конец настал не данному спектаклю, а всей моей артистической карьере. Было ясно, что она кончена и что после только что пережитого падения у меня не хватит силы воли заставить себя переживать испытанное. Нет, лучше умереть. Я сорвал с себя парик, бороду, усы и швырнул их с негодованием на стол.

И это сделал я, который привык беречь малейшие атрибуты костюма, грима и всего относящегося к роли.

Сидя изможденный перед зеркалом, я смотрел на свое лицо, запачканное подготовительным для наклеек гримом. Предварительная загрунтовка и [обработка] лица дает в каждой роли свой особый грим. Иногда этот грим ничего не выражает, но в других случаях подготовительный грим дает лицу неожиданное выражение. Мое лицо понравилось мне.

"Бросать сцену с такими данными", -- подумал я.

Мне стало жаль самого себя. Сентиментальные струнки завибрировали в душе. Мы, актеры, любим играть интересные роли не только на

сцене, но и в жизни. А роль артиста, во цвете лет прощающегося со сценой, казалась мне интересной.

"Я в последний раз сижу за этим гримировальным столом, -- старался я растрогать себя.--Жизнь театра потечет теперь без меня, обо мне забудут. Или нет, напротив, обо мне будут всегда помнить, но я не вернусь сюда. Заменят одну роль, другую и тогда поймут, чем я был для театра".

У меня в глазах уже защекотало от мысленно создаваемой сентиментальной картины моей разбитой жизни. Предо мной раскрывалось бесконечное пространство свободного времени, которое прежде все целиком уходило на театр.

Конечно, завтра я еще приду на беседу. Нельзя же бросить дело, не повидав Творцова. Я поговорю с ним после беседы или напишу ему. Какое счастье, что я благодаря болезни Волина свободен целых пять дней. За это время я успею уладить все. Но успеют ли меня заменить?! Ну как мне придется еще несколько раз выходить на сцену и испытывать то, что я пережил сегодня?! Нет, это выше моих сил!

Я отыскал в столе список труппы и стал соображать, кто может меня скоро заменить. Оказалось, что меня никто не может заменить. Я незаменим?!

Это открытие мне было приятно и ободрило меня.

Я мог бы долго просидеть так в уборной со своими думами.

Но нетерпеливый электротехник вывел меня из задумчивости. Электрический свет замигал, напоминая мне о том, что я засиделся против правил театра, задерживал людей и зря жег свет.

Я заторопился, чтобы не остаться в темноте.

Ночной сторож, принявший уже театр на ночь, приотворил дверь моей уборной, буркнул что-то, осторожно закрыл дверь и долго возился около нее, заводя сторожевые часы ключом, который был приделан к стене рядом с дверью моей уборной.

Пока я шел домой, раздевался и ложился в постель, я старался понять: куда девалась прежняя радость, которая неизменно сопровождала каждое мое выступление на сцене.

Бывало, стоило мне почуять запах газа, которым прежде освещали сцену и театр, и я уже волновался.

Специфический запах гримировальных красок и лака действовал на меня магически.

Лежа в постели в темноте, я вспоминал свои сценические выступления.

Пятилетним ребенком я участвовал в живых картинах "Четыре времени года". Я изображал зиму со старческой бородой из ваты. Мне указывали позу, я держал ее, и все кругом удивлялись! Пока устанавливали других участвующих в картине, я уже забывал свою позу, которую мне

снова давали. Я снова держал ее, и снова все удивлялись. Наконец, в последнюю минуту предо мной зажгли свечу, изображавшую костер, и строго-настрого запретили трогать ее. Именно поэтому я ее тронул в тот момент, когда пошел занавес.

Вата вспыхнула, поднялся крик, меня куда-то потащили, потом долго бранили, а я горько плакал[25].

"Еще тогда судьба предсказывала мне мою горькую артистическую участь, -- подумал я. -- Сегодня предсказания сбываются".

Второй мой выход был также в живой картине -- "В цветах". Я изображал бабочку, целовавшую розу. В момент поднятия занавеса я повернулся лицом в публику и плутоватыми детскими глазками здоровался с сидевшими там братьями, тетями и бабушками. Это также имело шумный успех, и он был мне приятен.

Потом я живо вспомнил, как я в осенний дождливый день ехал гимназистом из Москвы в деревню со станции железной дороги и держал, обхватив руками, большой картон с париками, красками и другими гримировальными принадлежностями. Предстоящий спектакль сильно волновал меня...

Я вспомнил тесную комнату, заваленную костюмами, обувью, я которой гримировался весь мужской персонал нашей тогдашней юной домашней импровизированной труппы.

-- Неужели это ты! невозможно узнать?! -- удивлялись мы друг другу[26].

...Усталость пригнула меня к подушке, прежде чем я успел докончить обзор моей артистической жизни.

Проснувшись наутро и вспомнив то, что было накануне, я увидел, что мое отношение к событиям изменилось. Оно стало менее острым и безнадежным. Правда, мое решение оставить сцену не изменилось, но где-то в глубине души я чувствовал, что это временное решение и не стоит ему очень-то верить. Мне уже не казалось невозможным еще раз выйти на сцену. Во мне уже зарождалась какая-то уверенность в себе. Тем не менее я избегал думать о том, что меня пугало, зарождало панику.

Закинув руки за голову, я долго лежал в кровати и выбирал свою будущую карьеру.

А что если остаться в театре, но не в качестве актера? Им быть я не могу, это ясно, я не могу выходить на сцену. А что "ели взять такую должность, в которой не надо встречаться непосредственно с публикой?

Кем мне быть? Режиссером, -- решил я. -- Однако сразу им не сделаешься, надо быть сначала помощником, возиться с рабочими, с бутафорами, с конторой, с сотрудниками и статистами. Они манкируют. Надо их экстренно заменять, спасать спектакль, выкручиваться.

"Нет, эта должность не по мне, -- решил я. -- У меня нет для нее ни терпения, ни выдержки".

"Поступлю в контору", -- решил я. Но через минуту я уже почувствовал, как мне трудно будет сидеть за счетами, когда рядом на сцене будут репетировать новую и интересную пьесу, вроде "Горе от ума".

Уж лучше не иметь этой приманки и сидеть днем в конторе какой-нибудь другой, не театральной, а вечером ходить в театр на правах друга, советника и мецената.

"Беда в том, -- соображал я, -- что я не в ладу с цифрами. Есть люди, которые начнут делать выкладки, и все у них ладится, все выходит выгодно. Мои же калькуляции всегда убыточны. А если я ошибаюсь, то всегда не в свою пользу, я всегда обсчитываю себя".

"Лучше всего деревня, -- решаю я. -- Жить в природе, встречать весну, провожать осень, пользоваться летом".

"Да, да, в деревню, в природу!!-- решил я. -- Деревенская жизнь показалась мне раем. Физический труд днем, а вечером жизнь для себя, с хорошей женой, с семьей, вдали от всех, в неведении".

Мне было легко менять один [образ] жизни на другой, так как внутри я уже отлично понимал, что никуда не уйду из своего милого родного театра. Вероятно, под влиянием этого почти бессознательного решения я заторопился вставать, чтобы, сохрани бог, не опоздать на беседу по "Горе от ума"[27].

* * *

Когда я шел по улице из дома в театр, мне казалось, что на меня больше, чем когда-нибудь, смотрели прохожие, и я был уверен, что это происходило потому, что им известно все, что они жалеют меня, а может быть, и смеются надо мной. Я торопился и шел с опущенной головой. При этом мне вспомнился рассказ одной увядшей красавицы: "Прежде, в молодости, бывало, -- говорила она, -- наденешь новую шляпу, идешь по улице, все оглядываются, чувствуешь себя молодой, бодрой, и несешь высоко голову, и летишь, точно тебя подхлестывает сзади. А недавно надела я новую шляпу, иду, а все оглядывают. Уж не расстегнулось ли у меня что-нибудь сзади, уж не прилепил ли мне бумажку какой-нибудь уличный шалун! Я пустилась бежать со всех ног, точно кто меня сзади подхлестывал. Но только на этот раз не с поднятой, а с опущенной головой".

Так и я торопился в театр с опущенной головой, избегая взглядов прохожих.

Когда я вошел в театр и здоровался с товарищами, мне опять показалось, что на меня по-вчерашнему косятся, что меня жалеют и избегают. Я подошел к одному, к другому, чтобы проверить свои подозрения.

К сожалению, они подтвердились. Один из товарищей спросил меня даже:

-- Как твое здоровье сегодня?

Я так растерялся от этого вопроса, что ответил:

-- Благодарю, лучше.

Этим ответом я подтвердил его предположение.

Но вот кто-то из артистов приветливо поздоровался со мной. Я рванулся к нему, схватил его руку и долго тряс ее в знак благодарности за лестное внимание ко мне, всеми отверженному.

Я поздоровался с Чувствовым. Мне хотелось узнать, как он относится ко мне после вчерашнего. Но он не обратил на меня внимания, так как был занят разговором с учеником Юнцовым, недавно принятым в школу при театре.

-- Почему же не раздают ролей?-- беспокоился Юнцов.

-- Раздай, так никого и не будет на беседах, -- спокойно объяснял Чувствов, сося поднесенный ему леденец.

-- Почему?-- интересовался новичок.

-- А потому, что наш брат, актер, так создан. -- Как же?

-- Да так же, по-актерски. Давай им роль -- тогда и весь спектакль интересен и нужен; нет роли -- будет гулять по Кузнецкому. Вот проследите: теперь -- толпа народа, а как раздадут роли, только и останутся одни исполнители да небольшая группа не занятых в пьесе актеров, которые побездарнее.

-- Почему же только бездарные?

-- Только они и приносят жертвы искусству.

-- А таланты?

-- Таланты привыкли, чтоб им самим приносили жертвы.

-- Когда же начнут раздавать роли?-- беспокоится новичок.

-- Вот когда обговорят общими усилиями пьесу, заставят всех прослушать то, что потом пришлось бы объяснять каждому в одиночку, введут в общих чертах, так сказать, в курс намеченных работ.

-- Тогда и распределят роли? -- допытывается новичок.

-- Нет, роли-то у них давно распределены, они только не говорят.

-- И маленькие роли тоже распределены?-- продолжает допытываться нетерпеливый Юнцов.

-- И маленькие.

-- И статисты?

-- И статисты.

-- Ах! -- почти по-детски от нетерпения вздохнул ученик.

-- Что вы?

-- Очень уж долго.

-- Что долго-то?

-- Пока все беседы пройдут, -- признался Юнцов.

-- А вы ходите, слушайте и старайтесь помочь общей работе, сказать что-нибудь дельное, -- советовал ему кто-то из старших. -- Режиссура очень прислушивается к этому.

-- Да ведь все равно у них уж расписаны все роли.

-- Это ничего не значит. Нередко в последний момент меняют даже главных исполнителей.

-- Да ну?!-- настораживается Юнцов.

-- Бывали случаи, когда на беседах совершенно неожиданно наиболее интересно истолковывал роль такой артист, о котором и не думали. Тогда планы режиссера менялись, и ему передавали главную роль.

-- Вот как это делается?! -- изумился Юнцов. -- Так я пойду. Прощайте, спасибо.

И он побежал в фойе, куда уже собирали звонком артистов.

От Чувствова я узнал, что [Творцова] не ждали на репетицию, так как он все еще председательствовал на съезде, и что он приедет в театр не ранее четырех часов, то есть по окончании беседы. Я пошел в контору и написал там записку, в которой просил [Творцова] уделить мне непременно в этот же день полчаса времени по экстренному и чрезвычайно важному для меня делу.

Передав записку инспектору театра, я просил, чтобы ее вручили тотчас же по приезде [Творцова], так как дело мое к нему очень, очень важное.

Потом я пошел на беседу и скромно сел в тени, подальше от всех. Я ведь был уже почти посторонний театру. Народу было много, хотя значительно меньше, чем в прошлый раз. Мне бросилось в глаза то обстоятельство, что премьеры сидели не за большим столом, а в задних рядах, тогда как спереди, ближе к председательскому месту, то есть к Ремеслову, расположились сотрудники, ученики и вторые актеры.

-- Плохой знак для Ремеслова! -- подумал я.

После вчерашней беседы и после дебатов накануне в уборной Рассудова Ремеслов держался несравненно скромнее.

"Первый запал сбили",-- решил я.

В своем вступлении в начале беседы Ремеслов с горечью признался в том, что его программа энергичной работы не встретила сочувствия, и потому он уступает желанию большинства, но снимает с себя ответственность за продуктивность предстоящей беседы.

Опять начались вчерашние ненужные разговоры, речи, доклады. Становилось нестерпимо скучно. Актеры поодиночке стали выходить из

комнаты. Ремеслов торжествовал и нарочно не останавливал ораторов, когда они уклонялись в сторону от темы.

Но вот поспешно вошел Чувствов, а вскоре за ним на цыпочках, с утрированной, по-актерски сыгранной осторожностью вошел старый режиссер Бывалов и уселся поодаль, предварительно спросив разрешения присутствовать на беседе у "коллеги", то есть у Ремеслова, и это было сделано не без театральной рисовки. Мы любили толстую небольшую фигуру Бывалова, с жирным лицом, большой лысиной и слащавой улыбкой из-под коротких стриженых усов.

Пропустив двух-трех скучных ораторов, старик Бывалов попросил слова.

Артисты насторожились, готовясь внимательно слушать.

-- Боже мой, боже мой! -- заговорил Бывалов слащавым, немного театральным деланным тоном.

Сколько воспоминаний связано с "Горе от ума"! Мерещатся гимназические парты, учитель в грязном фраке с золотыми пуговицами, черная грифельная доска, захватанные гимназические книги с детскими нелепыми рисунками, точно иероглифами, на полях.

Вспоминаются утренние спектакли на праздниках в нашем дорогом седом Малом театре.

Люблю, люблю тебя, наивная прекрасная старина! Люблю тебя, моя Лиза, плутовочка с голубыми глазенками, в туфляшках на высоких каблуках! Милая француженка, субреточка, вострушка-щебетушка! Люблю и тебя, мой неугомонный скиталец Чацкий, оперный красавец с завитыми волосами, милы" театральный фат и Чайльд-Гарольд во фраке и бальных ботинках, прямо из дорожной кареты! Милая наивность! Люблю твое коленопреклонение Рауля де Нанси из "Гугенотов" перед Валентиной, графиней де Невер, с высоким до диезом [28]!

Лица актеров вытягивались и принимали понемногу все более и более удивленное выражение.

-- Что это, шутка?! Ирония?! Ораторский прием?! Доказательство от противного?! -- говорили они друг другу.

А старый режиссер тем временем предавался апологии отживших традиций и казался серьезным и искренним.

-- Милые, милые дети мои, Саша Чацкий и Соня Фамусова, -- пел он свои воспоминания, -- оставайтесь навсегда такими, какими я узнал вас в своем детстве. Люблю тебя...

-- Постой, постой! Передохни... -- остановил его один из товарищей артистов.

-- Со многим не согласен, а многое приветствую! --вдруг вовсе горло закричал Чувствов.

Признаюсь, что это заявление одного из самых талантливых артистов сбило с толку даже меня, несмотря на то, что я догадывался о каком-то заговоре.

Тут поднялся невообразимый крик: "Долой старое! Давайте новое! Долой Бывалова, долой Ремеслова!" Актеры повскакали со своих мест, спорили, убеждали, протестовали, окружив тесным кольцом Бывалова и Чувствова.

Я с трудом пробрался к ним.

-- Объясни мне, что такое, я ничего не понимаю! -- кричал я Чувствову в ухо.

-- Потрясай, потрясай основы! -- крикнул он мне в свою очередь в самое ухо. -- Расшевеливай маститых, -- добавил он.

-- Не понимаю! -- отвечал я.

-- Говори какую хочешь ересь! -- торопливо объяснил он, мне, выбравшись из толпы и отводя меня в сторону.

-- Зачем?-- недоумевал я.

-- Расшевеливай премьеров: пока они не заговорят, дело не двинется.

-- Браво! -- завопил он, отходя. -- Кричи: протестую! -- шепнул он, на минуту подбежав ко мне.

-- Протесту-у-у-ю! Долой Бывалова! -- заорал я.

Старый режиссер стоял в актерской позе среди галдевшей толпы и чувствовал себя, как на репетиции народной сцены, в своей настоящей сфере, руководителем большой театральной толпы, которую наконец он забрал в руки. Бывалов эффектно, с пафосом кричал на специально для народных сцен выработанной ноте.

-- Дети! Прошу слова! Дайте сказать!

С трудом удалось ему остановить разбушевавшихся актеров.

-- Что это значит?-- говорите вы себе. -- Как? Он, старик Бывалов, поседевший в боях, как старый наполеоновский капрал! Бывалов, всю жизнь искавший все нового и нового с фонарем Диогена! И вдруг он призывает нас назад, к милой седой старине?! Да, дети мои милые, призываю! Что же делать! Я таков! Значит, стал стар, не гожусь! Дети переросли меня. Судите меня, буйные сектанты, молодые бродилы-заводилы... строители новой жизни!

Все расселись по местам.

-- Вот я уже на скамье подсудимых! -- в шутку жаловался Бывалов. -- Говорю, да, люблю старые традиции... Я таков! -- продолжал он с почти женской сентиментальностью, слащаво и с пафосом декламируя свои восклицания.

Каждый из нас давно понял игру и замысел старого режиссера, но делал вид, что поддавался на удочку, понимая, что Бывалов старался для общей пользы и успеха дела.

-- Я слышал сейчас голос мудрости, опыта и благоразумия, и он оживил меня, -- заговорил Ремеслов, едва прекратились овации. -- От всего сердца благодарю коллегу за авторитетную поддержку. Господа! Да как же можно относиться к завоеваниям науки и искусства с такой беспощадностью, с такой... простите меня... с такой самоуверенностью и легкомыслием? Как? Целый ряд великих ученых и критиков изучили гениальные произведения. Смолоду, со школьной скамьи нам объясняли их ценность и красоты, лучшие таланты столиц и провинции, вроде Щепкина, Садовских, Милославского, Крамолова-Кравцова[29], навсегда запечатлели их в незабываемых образах. Все вместе общими усилиями создавали великие традиции, и вдруг приходят молодые люди, не спорю, очень способные, но еще ничем не проявившие себя в нашем искусстве, и одним взмахом сметают все то, что добыто веками.

Я говорю, конечно, о тех, кто высказывал свои смелые мнения на этих беседах, кто только что кричал: долой старое, давай новое. Но разве плохое новое лучше прекрасного старого? К сожалению, мы еще не слыхали ни одного заявления более старших и талантливых представителей, которые создали этот театр.

Я заговорил сейчас для того, чтобы подкрепить мнение моего почтенного коллеги, который по опыту знает значение в искусстве вековых традиций. Доверьтесь же опыту, господа. Ведь мы же не в первый, а, может быть, в сотый раз имеем дело с произведением нашего гения.

-- Вот это-то и плохо, -- проговорил кто-то.

-- Мы же знаем лучше, чем вы, как приступать к величайшему из созданий русской сцены.

Никто, кроме четы Играловых, не поддержал горячего воззвания Ремеслова. Да и Играловы похлопали в мягкие части ладоней, точно в подушку. Сам Ремеслов быстро, точно с разбегу, подошел к Бывалову и с пафосом потряс ему руку. Старый режиссер с сентиментальной и язвительной улыбочкой, с головой набок и сложенными на животе ручками потряс руку Ремеслова, а глаза его, хитро улыбаясь, продолжали говорить: "люблю, люблю вас, традиции".

Слова попросил Рассудов. Все приготовились слушать его со вниманием.

-- Я не согласен ни с одним словом Бывалова. "Горе от ума" моя любимая пьеса, -- начал Рассудов. -- Я смотрел ее во всех постановках, со всеми выдающимися исполнителями. Я расспрашивал у стариков и современников Щепкина о прежних постановках и утверждаю, что пьесе удивительно не повезло на русской сцене. Я утверждаю, что не было ни разу такой постановки, которая могла бы сколько-нибудь удовлетворить запросы культурного зрителя. В то время как пьесам Островского, Чехова повезло на русской сцене, нашим лучшим классикам -- Гоголю и

Грибоедову -- не удается показать себя во всей красоте, глубине и полноте. На них однажды и навсегда надеты мундиры, притом не по плечу им, не по мерке, совсем иного покроя, чем хотелось бы их создателям. Мундиры эти давно уже полезли по швам, так как они слишком узки, чтоб вмещать все большое содержание гения, в них заключаемое. Тем не менее никто не решается снять эти мундиры с Грибоедова и Гоголя, так как время и привычки их однажды и навсегда узаконили и нарекли традицией. Вспомним, какая постановка "Ревизора" стала традиционной. Именно та, которую заклеймил Гоголь в своем знаменитом письме после "Ревизора": "Ревизор сыгран, а на душе темно" [30]. Гоголь говорит в этом письме самым подробным образом о том, чего не следует делать исполнителям; и именно то, чего не следует делать, становится обязательным для всех и навсегда. Смешнее всего то, что эти вековые традиции, которые заклеймил Гоголь, и поныне оправдываются сносками на то самое письмо Гоголя, которое их однажды и навсегда заклеймило.

А попробуйте-ка изменить эту ложную традицию -- и все завопят: "Кощунство!" Мы хорошо знаем такие попытки и помним, как они были приняты.

А между тем сам Гоголь держался в вопросе о возобновлении старых пьес совсем иного мнения.

В его письме к [А. П. Толстому] вы найдете приблизительно такую мысль:

"Вы говорите, -- пишет Гоголь, -- что нет новых пьес, что нечего ставить?! Возьмите любую хорошую старую пьесу и поставьте ее по-новому так, как этого требует современный зритель... и получится новая пьеса"[31].

Сам Гоголь толкает нас на то, чтобы традиции не фиксировались однажды и навсегда, а наш почтенный режиссер подсовывает нам прежние ошибки.

Не забывайте, что Гоголю и "Ревизору" еще посчастливилось по сравнению с Грибоедовым и "Горе от ума". "Ревизор" видел отдельных гениальных исполнителей и приличный ансамбль. За него вступился сам автор.

Но Грибоедов умер раньше постановки всей своей пьесы. И после его смерти некому было заступиться за его осиротевшее детище.

Правда, и "Горе от ума" видело отдельных гениальных исполнителей, но не было ни разу достойного пьесы ансамбля и постановки.

Знаете ли вы, как ставили пьесу во времена наших бабушек и дедушек? Например, в сцене бала, в третьем акте, пока шла пьеса, музыканты собирались в оркестре, здоровались, чиркали серные спички и зажигали масляные лампы у пультов. Потом приходил сам дирижер, раскланивался с музыкантами, раздавал ноты и после слов Чацкого:

...[В чьей, по несчастью, голове
Пять, шесть найдется мыслей здравых,
И он осмелится их гласно объявлять,]
Глядь...

взмахивал палочкой, и на том самом балу, где, по утверждению Софьи, должны были бы танцевать "под фортепиано", раздавались громкие звуки театрального оркестра. В первой паре мазурки шла Софья с г. Н., известным в то время артистом Никифоровым[32]. На нем был мундир интендантского ведомства и на глазах синие очки. Далее шли несколько пар исполнителей пьесы, а за ними балет со всеми характерными для танцовщиков приемами и па. Они танцевали в "Горе от ума" совершенно так же, как накануне танцевали "Краковяк" в опере "Жизнь за царя". Так неожиданно врывался в драму импровизированный балетный дивертисмент. При этом, конечно, все забывали и о Чацком и о "миллионе терзаний" Грибоедова.

Бисам не было конца, Никифорова заставляли по десять раз повторять свой номер и доводили старика до изнеможения. Уж очень нравилось, как он в каком-то месте танца щелкал каблучками и выкидывал в сторону ножку.

Не хотят ли поклонники старых, отживших традиций, чтоб и мы устроили такой же импровизированный дивертисмент?

Вместо того чтобы оглядываться назад и итти под руку с отжившими традициями, не лучше ли взять под руку самого Грибоедова и своими собственными глазами повнимательнее, без старых очков взглянуть в душу гения и смело, наперекор всем традициям показать то вечное, что заложено в пьесе, но что еще ни разу не было показано нам, что оставалось скрытым под дырявым изношенным мундиром ложных традиций. Это будет самой неожиданной новостью, которую от нас и ждут. Долой старый мундир, освободите гениального узника и шейте ему новые свободные красивые одежды по его вкусу и заказу.

Бурные аплодисменты, крики, рукопожатия наградили оратора.

Бывалов тоже встал и, коварно улыбаясь, пожал руку Рассудову, но опять его лицо, сложенные на животе пухлые руки, склоненная набок голова, сентиментально-виноватая улыбка продолжали говорить без слов: "Ну что же, судите меня, дети мои милые, буйные сектанты... Я таков. Люблю тебя..." и т. д.

Слово было предоставлено другу театра, известному меценату, присутствующему на репетициях в качестве консультанта. Это был чрезвычайно изящный, образованный эстет, хорошо знакомый с литературой; он сам писал стихи, прозу, статьи по философии искусства. В старину

он много играл на любительских светских спектаклях, в свое время был известным юристом, защитником по уголовным процессам.

-- Каюсь, -- начал он. -- Я неисправимый старый театрал и люблю традиции. Я люблю их и в "Горе от ума".

В наше время любители итальянской оперы приезжали к последнему акту только для того, чтоб услышать ut bêmol Тамберлика, Станио, Нодена или Мазини и после ехать обратно в Английский клуб кончать партию в пикет[33].

И я способен теперь приехать в театр только для одного или двух мастерски сказанных монологов Фамусова, Чацкого и после уехать, -- так нежно я люблю стихи Грибоедова и его самого, хотя я еще не удостоился закадычной дружбы с ним.

-- Я тоже заступлюсь за многие прежние традиции, красивые условности, установившиеся приемы, интонации, ударения, ставшие традиционными, -- заговорил [премьер труппы] своим мягким тенором. -- Стихи нельзя говорить, как прозу, а "Горе от ума" не реальная драма, а театральная пьеса со всеми условностями театра, и было бы напрасно их скрывать.

-- В архив! -- загудели опять [голоса].

Реплика премьера еще больше обострила страсти. Все заговорили сразу, бросились в бой. Режиссер едва удерживал порядок.

-- Дайте говорить, не перебивайте, -- кричал он, держась за звонок, точно за руль в опасном месте при надвигающемся шквале.

-- Я хочу слышать со сцены мелодию стиха Грибоедова. Я хочу любоваться его звучностью, как арией в итальянской опере!

-- Грибоедов и итальянская опера!-- горячился другой маститый. -- А "миллион терзаний" Чацкого не нужен?

-- Я не говорю, что мне не важны идеи Грибоедова, -- спокойно возражал премьер, -- я говорю о стихе и музыке, которые я люблю в театре.

(Премьер говорил всегда не то, что он думал, да так, чтобы ему возражали, говорили то, что ему интересно.)

-- В таком случае, по-твоему, Грибоедову дороже всего были его звучные рифмы? и ради них он сел писать пьесу?-- допрашивал его кто-то из артистов.

-- Я не знаю, что именно заставило писать Грибоедова, но знаю, что и рифмы были ему тоже дороги, -- необыкновенно спокойно заявлял премьер.

-- "Тоже" -- не значит "прежде всего", "в первую очередь"?-- допытывался допрашивающий артист. -- Но кроме рифмы и музыки стиха что ты любишь в "Горе от ума"?

-- Свободный дух Грибоедова, -- заметил премьер.

-- Прекрасно. Теперь скажи по правде -- ты видел в какой-нибудь из постановок, чтобы этот свободный дух Грибоедова был передан на сцене должным образом?..

-- Отчего же, были прекрасные исполнители, -- заявил премьер.

-- Кто? Назови их имена.

-- Самарин, Щепкин, Ленский, Шуйский.

-- Ты их видел?

-- Нет.

-- И я их тоже не видал. Значит, они ке в счет..

-- Я видел моего милого Сашу Ленского, -- опять запел свои воспоминания старый режиссер. -- Превосходно играл! Превосходно!

-- И он по-настоящему передавал все дорогие Грибоедову мысли, идеи, оттенки и, главное, чувства? -- допытывался допрашивающий.

-- А кто знает, какие мысли, идеи и чувства ему были дороги?-- незаметно наводил старый режиссер спор на главную тему.

-- Как "кто знает", разве ты не умеешь читать между строками?

-- Нет.

-- Так я тебе прочту.

-- Прочти.

-- Ну, попробую -- любовь к России.

-- Все Чацкие любят Россию и громят ее врагов, да еще как! -- дразнил старый режиссер.

-- Разве любовь только в этом и состоит, чтоб громить других?

-- По-моему, да. А по-твоему, в чем? -- невинно спрашивал старый режиссер, притворяясь дурачком.

-- В заботе, в страдании о дикости и неустройстве отечества, -- подсказывает кто-то.

-- Понимаю, -- соглашается старый режиссер. -- А еще?

-- В желании образумить тех, кто мешает прогрессу, убедить их в ошибках, сделать их лучше, -- дополняет кто-то из молодых сотрудниц.

-- Тоже понимаю, голубоглазая блондинка, -- поощрял старый режиссер.

-- Вот в этом-то и закорючка, -- говорит мой любимец. -- Все Чацкие орут, грызут землю, рвут страсть в клочки, но они не любят России. Ты не ори, а люби, вот тогда я тебе поверю, что ты Александр Грибоедов или Александр Чацкий.

-- Чего же вы еще требуете от моего друга Саши Чацкого? -- выпытывал режиссер.

Все понимали его режиссерский маневр, но притворялись непонимающими и помогали поставить на правильные рельсы налаживающуюся беседу.

Я должен был уйти до конца беседы...

* * *

[Меня позвали в комнату правления.][34]

-- На какой же срок вы просите отпустить вас? -- обратился ко мне с мертвым лицом и сонной интонацией председатель Рублев.

-- Пока до конца сезона, -- ответил я.

-- До конца сезона... вот как-с, -- повторил он, -- пониманье.

-- Ах, тезка, тезка! Красавец! Не ожидал! Мы вас так любим, а вы... -- [восклицал присутствовавший при нашей беседе старый актер].

-- Валерий Осипович! -- остановил его председатель.

-- Извиняюсь.

-- Какие мотивы побуждают вас обращаться с просьбой об отпуске в самый разгар сезона?-- допрашивал председатель.

-- Мотивы?!.. Несчастье, катастрофа! -- ответил я с дрожью в голосе. -- Я сломал себе ногу, упал в люк, и у меня сделалось сотрясение мозга. Схватил тиф со всевозможными осложнениями!!!..

-- Вот как-с, понимаю-с! Однако вы ходите и, слава богу, бодры, полны сил, -- обратился он ко мне, сонно улыбаясь.

-- Я хожу ногами, но моя душа замерла на месте. Поймите!.. Моя душа получила ужасное сотрясение. У меня душевный тиф с сорокаградусной температурой! Неужели вся важность болезни и катастрофы в том, что глаз видит поломы и физические страдания? Но душевные страдания, болезнь и катастрофа во сто раз опаснее и хуже, особенно для нас, артистов, которые играют на сцене не ногами, а душой. Будь у меня сломана нога, меня вынесли бы на сцену на носилках, и я мог бы говорить. Но с больной и потрясенной душой я не могу выходить и играть на сцене.

-- Тезка! Тезка! Родной! Радость наша! -- заныл Валерий Осипович. -- А как же Лизавета Николаевна?.. -- восклицал он, оглядываясь на сидящего невдалеке режиссера Бывалова, приемы которого копировал Валерий Осипович.

-- Я призываю... -- бесстрастно замямлил председатель, обращаясь к нему.

-- Извиняюсь, извиняюсь, -- галантно поклонился Валерий Осипович, важно откинувшись на спинку стула и закатывая глаза...

-- Вы поймите, -- снова начал я, обращаясь к председателю, -- дело не в том, что я не хочу играть. Напротив, я бы очень хотел. Мне ведь нелегко переживать то, что я переживаю, и просить то, что я прошу. Я не н_е х_о_ч_у играть -- я н_е м_о_г_у, нравственно, духовно не могу. Если б я физически не мог, то и разговоров бы не было. Я прислал бы вам

короткую записку: "Сломал, мол, себе ногу, в течение шести месяцев играть не могу". Но беда в том, что я внутренне, духовно, невидимо не могу, и раз что невидимо, то и не убедительно, и никто не верит. Ведь вот что ужасно!

-- По части невидимых мотивов я как человек практики не большой знаток. По этому делу следует обратиться к специалисту.

-- Ваше мнение? -- обратился председатель к заведующему труппой М. -- Что вы скажете об отпуске артиста Фантасова? -- передал он слово мрачно сидевшему заведующему труппой.

-- Валерий Николаевич слишком большая фигура в нашем театре, -- начал он, -- чтобы его болезнь могла пройти без серьезных последствий для дела, -- польстил он мне. И эта лесть, покаюсь вам, не была мне неприятна. Но это не помешало мне воспользоваться случаем, чтобы свести некоторые старые актерские счеты.

-- Вероятно, поэтому вы и назначаете меня дублировать Игралову, когда ему неугодно себя беспокоить для неинтересных ролей, -- упрекнул я его.

-- Дублеров назначаю не я, а режиссер, -- ощетинился М.

-- Я призываю вас... -- тихо замямлил председатель, не отрываясь от бумаги, которую он читал. -- Итак, что вы предлагаете? -- повторил он свой вопрос.

-- Нам ничего не остается, как заменить Валерия Николаевича в спешном порядке во всех ролях. Эта работа очень большая, так как он несет сейчас на своих плечах весь репертуар; На ближайшей же неделе, пока будут происходить репетиции, надо будет возобновлять также в спешном порядке все пьесы *с* Играловым.

-- Они не сделают сборов, так как слишком заиграны, -- замети/ кто-то.

-- Это делается не для сборов, -- пояснил заведующий труппой, -- а для того, чтобы не закрывать театра. Будь налицо Волин, можно было бы возобновить его пьесы. Но он еще не вернулся из отпуска, и наше положение безвыходно[35].

* * *

-- Как видите, моя судьба зависит не от специалиста, а от вас, человека практики, -- обратился я к председателю, теряя терпение.

-- Понимаю-с, -- замямлил председатель, -- пусть практика и, отвечает за меня. Каково положение счетов?-- обратился он к главному бухгалтеру.

-- На 28-е расходов 501 270, приход 308 274, итого минус 192996.

-- Долг на мне? -- спрашивал председатель.

-- Вся сумма аванса забрана, и даже с излишком.

-- Забрана... -- повторил председатель, -- вот как-с, пони-маю-с... Другие ресурсы театра?

-- Какие же ресурсы? Председатель -- вот наш единственный ресурс.

-- Обо мне пока нужно забыть.

-- Тезка! Тезка! Финально скажу, -- взволновался Валерий Осипович...

-- Я призываю...

-- Извиняюсь!

* * *

-- Роль Генриха я предлагаю передать Игралову, -- соображал М. -- Ему же отдать и роль Ростанева[36].

-- Что?.. Ростанев -- Игралов?!.. Откуда же он возьмет нерв для роли? Темперамент, ритм, добродушие, детскость, весь образ?! Лучше совсем снять пьесу с репертуара, чем ее калечить.

-- Конечно, лучше бы совсем снять с репертуара, -- искренне соглашался М., -- да нельзя...

Как?! Игралов, этот красивый, самовлюбленный холодный резонер, техник, представляльщик! И вдруг -- наивный ребенок, правдолюбец Ростанев!! В тех местах, где он, не помня себя, бешено мчится к правде, Игралов будет кокетничать, позировать, показывать не самую роль, а с_е_б_я в роли. Но больше всего обидно мне то, что я должен хладнокровно смотреть, как распоряжаются моими собственными созданиями, в которых течет моя кровь, бьется мой пульс, живет мой дух. У матери отнимают ее собственного ребенка и тут же на глазах отдают сопернице, которая не умеет, не будет и не может любить ее дитя.

Это насилие приводило меня в бешенство.

-- Вы уже ревнуете? -- поймал меня Д., давно уже следивший за мной.

-- Нет. Я не ревную, а я глубоко оскорблен отношением ко мне театра.

-- Каким же отношением?-- спокойно допрашивал он.

-- Как "каким"! Берут мои роли и на глазах у меня делят их между собой.

-- Да, они с удивительной готовностью торопятся исполнить ваше желание.

-- Мое? -- недоумевал я.

-- А чье же? Разве не вы просили отпустить вас на весь сезон? А чтоб это сделать, надо предварительно заменить вас во всех ролях.

Я осекся.

-- Как вы думаете, весело им портить ансамбль лучших пьес репертуара и брать на себя скучнейшую работу по спешной замене главного исполнителя? Шутка сказать, перерепетировать шесть старых набивших оскомину пьес.

-- Как глупо! -- негодовал я сам на себя. -- Я единственный виновник всего происшедшего и своих собственных теперешних волнений, и я же обвиняю других, ни в чем не повинных.

-- Беда, когда заведутся дублеры! -- продолжал гипнотизировать меня Д. -- А если триблеры, то еще хуже! Я слышал одним ухом, что режиссеры находят необходимым на роль Генриха вводить сразу двух исполнителей.

-- Двух?! --переспросил я с тоской.

-- Да, -- подтверждал Д., -- иначе Игралову придется выступать ежедневно.

-- Ежедневно! -- переспросил я с чувством большой обиды за театр.

-- Да, ежедневно, -- спокойно добивал меня Д. -- Когда вы вернетесь назад в театр, вам придется играть уже ваши роли не каждый раз, не каждую неделю, а через каждые два раза, то есть по разу в три недели. Это неприятно, так как после длинного перерыва роль играется не свободно, с увлечением, а с оглядкой, точно с тормозами, которые мешают отдаваться целиком творчеству.

-- Да, вы правы, -- согласился я.

В это время старик режиссер Бывалов очень громко, вероятно, чтоб я слышал, закричал:

-- Из сюртука Фантасова можно сделать не один, а два костюма, сразу для обоих дублеров, и останется еще на жилетку для триблера.

При этом он утрированно театрально смеялся, топтался на месте и корчился как бы от распирающего его толстый живот смеха.

Признаюсь, я не предвидел, что мои костюмы будут перешиваться. А как же мои муки, которые я пережил, когда часами простаивал перед зеркалом, ища линии и складки, передававшие задуманный внешний образ роли? То подтянешь в плечах, то в спине, то подберешь фалду, то спустишь один бок панталон, то приподымешь другой. Вот мелькнула и снова исчезла линия, которая так долго чудилась... И снова ищешь ее... закалываешь... Но глупый портной, который всегда и все лучше знает, приноровил мои требования к своему трафарету, и стало еще хуже, чем было... И снова стоишь перед зеркалом или сам берешься за иглу. А если находишь то, что искал!!! Боже, какая это радость! Как бережешь найденное! И вдруг теперь в благодарность за все мои страдания на моих глазах спокойно раздирают мои ризы и мечут между собой жребий, кому они достанутся! Ведь костюм артиста -- это та же картина художника. Мы тоже ищем линии и краски! И вдруг берут картину и режут ее!

Почему? Да потому, что картина слишком велика для рамки! Какое варварство, кощунство! Да нет, этого быть не может, Вывалов дразнит меня!!!

Мо меня ждало еще большее испытание. Около меня уже стоял У. По его равнодушно-грустному лицу видно было, что он заранее готов принять терпеливо самые резкие выходки с моей стороны. Я знал это выражение его лица и сразу насторожился, предчувствуя недоброе.

-- Вы разрешите Игралову пользоваться вашими музейными вещами?-- спросил он безнадежно-индифферентно, точно-граммофон, повторяющий не свои, а чужие слова.

-- Какими вещами? -- переспросил я почти резко.

-- Музейными, -- пояснил У. увядшим, бесстрастным голосом.

-- Например? -- выпытывал я.

-- Древним германским поясом, который вы надеваете в роли Генриха, мечом из "Цезаря".

-- Как? Игралову передать и роль Антония? Это назло-мне, что ли?

Я не мог сдержать румянца, который залил все мое лицо, шею и затылок.

"Неужели я в течение нескольких лет таскался по грязным лавкам антиквариев, рылся во всяком хламе и тряпье для того, чтоб угодить господину Игралову?!-- думал я про себя, задерживая ответом У. -- В руках моего соперника мои чудесные старинные вещи примелькаются зрителям и сделаются привычными, банальными".

-- Музейных вещей я никому не даю и сам ими редко пользуюсь, '-- точно отрезал я ножом.

-- Хорошо, не дадите -- так не дадите. Я так и передам, -- проговорил необыкновенно спокойно бедный У., пожимая плечами и тихо, бесстрастно отходя от меня.

-- Да полноте терзать себя, -- ласково, точно любуясь моей актерской ревностью, прошептал мне Д., обнимая меня сзади. -- Играйте сами все старые роли, а от Чацкого, так и быть уж, откажитесь.

-- От какого Чацкого? ! -- так и вцепился я в Д.

-- От грибоедовского! -- спокойно подтвердил Д.

-- Разве он назначен мне? -- с дрожью в голосе допрашивал я.

-- Да, он вам назначен.

Это известие было так неожиданно, лестно и радостно для меня, что я готов был простить театру и режиссерам все их обиды.

Давно я не играл молодой роли. Пора. После предыдущих успехов -- это хорошо...

Чуть свет уж на ногах! и я у ваших ног.

Это будет иметь успех! -- соображал я, мысленно примеряя новую роль на себя.

-- Ну, прощайте!-- протянул мне руку Д. -- Так и поступите... А Чацкого пусть отдают Игралову... У дам он пройдет первым номером.

До этой коварной реплики Д. чашки весов точно сравнялись: мне так же трудно было решиться играть старые роли, как и отказаться от них. Но теперь, когда Чацкий точно свалился ко мне с неба, одна из чашек сразу перевесила.

Пусть решает Творцов. Как он скажет, так и поступлю...

Но Творцова уже не было... и в театре. Спектакль кончился, и в актерской передней я встретил Игралова, Рассудова и Ремеслова, которые надевали шубы, чтобы итти вместе ужинать. Они пригласили и меня. Я согласился.

* * *

-- В сущности говоря, меня надо поставить в угол, а вас -- высечь, -- почти строго и уже совершенно для меня неожиданно сказал мне Творцов, когда я на следующий день зашел к нему в его кабинет-уборную.

-- За что? -- недоумевал я.

-- За вчерашнее, -- горячился Творцов. -- Какой же вы артист, коли не можете справиться с собой? Вся наша техника в том и состоит, чтоб ровно в восемь часов выходить на сцену и увлекаться пьесой, которая объявлена на афише. А вы хотите сидеть у моря и ждать погоды. Посчастливится -- урвете кусочек вдохновения, тогда сделаетесь Мочаловым или Сальвини на две с половиной секунды. Вы -- трагик 29-го февраля.

-- Что же делать, я такой: придет вдохновение -- и я живу; нет вдохновения -- я пуст.

-- Так имеют право рассуждать художники, писатели, композиторы. Они могут творить у себя дома и притом тогда, когда им заблагорассудится. А мы -- раз, два, три! Что-то сделали с собой, о чем-то подумали, что-то вспомнили и заплакали настоящими слезами или засмеялись подлинным смехом, искренне, честно, без подделки, и притом не для того, чтобы плакать и смеяться вообще, беспричинно, механически, а потому, что обстоятельства жизни роли помимо нашей воли заставляют нас плакать или смеяться.

-- Не умею по заказу! -- упрямился я.

-- Знаю, что не умеете... Так учитесь.

-- Этому нельзя научиться.

-- Что??-- сразу ощетинился Творцов. -- Повторите, что вы сказали, и я перестану с вами кланяться. Дилетант вы. а не артист. Как вам не стыдно так унижать ваше искусство!

-- Какое же тут унижение?

-- А вы. воображаете, что это честь искусству, когда у него отнимается всякая техника, всякое умение, всякая работа? Не существует искусства без виртуозности, без упражнения, без техники. И чем крупнее талант, тем больше они нужны. Отрицание техники у вас, дилетантов, происходит не от сознательного убеждения, а от лени, от распущенности. А искусство -- прежде всего порядок, гармония, дисциплина души и тела. Как же вы, артист, не знаете этого, когда даже ребенок, школьник или простой солдат, и те понимают значение дисциплины.

-- Школьник, солдат -- это одно, а артист...

-- А артист, по-вашему, должен целый день гулять по пассажам, в цилиндре и лайковых перчатках? Или сидеть в кофейной с барышней, а вечером жить возвышенными чувствами гениального Гамлета, которого в течение десяти лет денно и нощно создавал еще более гениальный Шекспир. Но Фантасов, оказывается, гениальнее их обоих. Ему не надо десяти лет, ему не надо и работать, не надо думать, даже готовиться кроли. Достаточно посидеть с барышней в кондитерской и съесть побольше пирожков... И вдохновение готово! Непостижимо! Пробыть несколько лет в школе, прослужить столько же в театре и не понимать значения систематической работы и артистической, творческой дисциплины! В солдаты вас определить! Там вас заставят понять дисциплину!

-- Солдат и создан для того, чтоб его муштровали.

-- Неправда, он создан, чтоб сражаться, брать в плен врагов. Вот для чего ему нужна дисциплина! И какая!!.. Сильнее самого страха смерти. Потому что, если у него не будет именно такой, более, чем страх смерти, сильной дисциплины и выправки, он не решится, не сможет итти на смерть, побороть в себе страх. А дисциплина против его воли механически толкает его на врага. То же и в искусстве. Если бы у вас была артистическая дисциплина, выправка... Да какая! Несравненно более сильная, чем страх публики, и не только сознательная, а доведенная до подсознания, до механической приученности, то, во-первых, с вами никогда не случилось бы того, что было третьего дня, а во-вторых, вам бы и в голову не пришло отказываться, как вчера, от ваших обязанностей, от нравственного долга перед театром, от честного слова артиста; которое сильнее всякого контракта. Все это -- распущенность, отсутствие дисциплины, а без нее нельзя завоевать зрителя, нельзя брать в плен тысячную толпу, совершенно так же, как без дисциплины нельзя быть солдатом и брать в плен неприятеля.

-- И у меня есть дисциплина, и техника, и все, что нужно артисту, когда я чувствую вдохновение. Главное в искусстве -- почувствовать, тогда все приходит само собой.

-- Что-о-о? -- закричал Творцов, вскочив со стула и выпрямившись во весь рост.

-- Я говорю, что все дело в том, чтобы переживать, чувствовать роль, и тогда...

-- Ка-ра-ул!!! -- во все горло на весь дом завопил Творцов.

Даже сторож подбежал к двери и долго стоял у нее, прислушиваясь к тому, что у нас происходит. Но сразу все затихло, так как Творцов отошел в противоположный угол комнаты; там он тяжело опустился на кресло и молча старался успокоиться. А я так поражен был его неожиданной выходкой, что остолбенел от удивления и тоже молчал и не двигался. Наконец, успокоившись, Творцов подошел к столу, около которого я сидел, не. смотря на меня, подал мне руку и сухо проговорил:

-- Прощайте. Больше нам говорить не о чем.

-- Что же я сделал? -- недоумевал я.

-- Не стоит объяснять. Все равно не поймете, -- упрямился Творцов.

-- А все-таки... -- настаивал я.

-- Когда специалист своего дела говорит другому специалисту, что весь секрет искусства только в том, чтоб почувствовать, пережить роль, и что тогда придет и техника и все... -- я умолкаю; в недоумении и с грустью развожу руками. Вы бы лучше сказали: "чтоб хорошо играть, надо хорошо играть" или "чтоб ходить, надо только ходить", "чтоб говорить глупости, надо говорить глупости", "чтоб вдохновиться, надо только вдохновиться"!! Для чего же нужна внутренняя техника, как не для того, чтоб возбудить чувство и вызвать переживание, а за ним, быть может, и само вдохновение? Другие, вроде вас, говорят мне: "Чтоб почувствовать, надо только пережить роль". Есть и такие, которые говорят: "Все дело в том, чтоб схватить главную суть" или: "Только бы зажить, и все придет само собой". По-вашему, нужно сначала переживание, а потом уж техника. А по-моему, раз вы правильно зажили, то тогда не надо никакой техники. Все само собой пойдет.

-- Я же и говорю это, -- торопился я оправдаться.

-- Нет. Вы говорите совсем другое. Вы ждете случайного переживания и вдохновения. Оно бывает, но 29 февраля, а в остальные дни надо уметь естественно вызывать переживание, каждый раз и при каждом повторении творчества. Вот для этого-то и нужна внутренняя техника. Сперва техника, а потом переживание, а не наоборот, как у вас. Техника -- для переживания, а не переживание -- для техники. Когда роль пережита, девяносто девять сотых творчества уже сделано, довольно одной сотой, чтобы выявить пережитое.

Но вначале, когда еще нет пережитого, надо девяносто девять сотых техники и лишь одну сотую переживания.

-- В таком случае я не гожусь ни в солдаты, ни в артисты. И тем более мне надо уходить.

Честное слово, я шел с самыми лучшими намерениями, чтоб остаться, согласиться на все, не только на старые роли, но и на Чацкого; но потому ли, что я не выношу Творцова в таком состоянии, или потому, что я не терплю, когда меня ругают, во мне что-то закаменело. Вероятно, это упрямство, которое стоит колом в душе, как одеревеневший сосуд у склеротика. Может быть, это от актерского самолюбия, следы сильной артистической избалованности, самовлюбленности?..

Но и Творцов упрям в своей ненависти к актеру-дилетанту в дурном смысле слова. Раз попав на линию борьбы с ним, он неумолим, настойчив и жесток.

"Нашла коса на камень", и наша встреча не сулила ничего доброго. Я это чувствовал, но что-то внутри подталкивало и обостряло нашу обоюдную непримиримость. В таком состоянии можно наговорить друг другу таких вещей, о которых будешь сожалеть месяцы. В таком состоянии надо просто разойтись.

Но расходиться не хочется. А хочется дразнить свое недоброе чувство, излить побольше желчи -- это облегчает[37].

* * *

[Творцов] приотворил дверь уборной, позвал сторожа и приказал ему никого не принимать. Потом он запер дверь на ключ, подошел ко мне сзади, обнял, поцеловал меня в затылок и сказал:

-- Не скрывайте от меня ваших слез, плачьте вволю.

И я, конечно, заплакал. Потом мы крепко обнялись, причем *я* ему смочил щеку своими слезами, и он их не вытер.

Я уверен, что, если бы его спросили, почему он так поступил, то он ответил бы:

-- Это слезы -- особенные, чистые, святые, артистические!

Творцов посадил меня на свое кресло, а сам сел рядом на стул и терпеливо ждал, пока я оправился и начал говорить. Я рассказал ему о том, как я всегда имел успех, как я радовался каждому выступлению и постепенно дошел до вчерашнего кошмарного спектакля, который являлся последним в моей артистической карьере, так как, не находя сил подвергать себя новым пыткам, я решил навсегда оставить сцену.

[Творцов] слушал меня так, как только он один умел слушать.

-- Ну, слава богу, кризис наступил. Теперь все пойдет прекрасно, -- заключил он мою исповедь.

Признаюсь, я не ожидал такого результата моей исповеди *к* смотрел на [Творцова] удивленными глазами.

-- Вы удивлены? -- продолжал он, нежно смотря на меня. -- Я вам объясню, чему я радуюсь. Видите ли, в чем дело: прежде, когда вы имели успех у мамаш и тетушек, у гимназистов, у женщин и, наконец, у самого себя, вы были простым любителем, который забавлялся искусством. Потом, поступив в театр и встретившись с профессиональными трудностями нашего дела, вы ловко применились к ним и выработали себе для облегчения актерского дела сценические приемы игры и благодаря этому добились максимума актерского успеха при затрате минимума творческих сил. И тогда вы продолжали нравиться психопаткам и себе самому. Вчера, наконец, искусство дало вам жестокий урок. Оно мстительно и не прощает. Теперь вы поняли, что искусством нельзя забавляться, нельзя и эксплуатировать его; ему нужно только молиться и приносить жертвы. Вот этому искусству вы и начнете теперь учиться. Наступает новый период вашей артистической жизни. Вы превращаетесь в истинного артиста, с серьезными, а не любительскими запросами к себе. Вы будете л_ю_б_и_т_ь н_е с_е_б_я в и_с_к_у_с_с_т_в_е, а, наоборот, самое и_с_к_у_с_с_т_в_о в с_е_б_е. Вам будет труднее удовлетворить себя, но зато вы будете нравиться больше, чем раньше, серьезной части публики. Такое превращение не может совершиться безболезненно, и вам предстоят мучения; мало того, вам предстоит научиться любить ваши муки творчества, так как они приносят сладкие плоды.

-- Что же я должен теперь делать? -- обратился я к [Творцову].

-- Вот что, дружочек, -- подхватил он мое обращение. -- Прежде всего я буду хлопотать о том, чтобы вам был дан отпуск, но не для отдыха, а, напротив, для усиленной работы. Вы будете работать, с одной стороны, на репетициях "Горе от ума", где вам придется пробовать Чацкого (сердце у меня екнуло), а с другой стороны -- в школе, под моим непосредственным руководством. Там я как раз только что начал читать весь курс сначала; всего две лекции прочел. Чтобы догнать, я их повторю вам как-нибудь с глазу на глаз. Хотите сегодня вечером?

Конечно, я согласился.

-- Таким образом, в школе вы будете работать н_а_д с_а_м_и_м с_о_б_о_й. Там мы будем устанавливать правильное сценическое самочувствие, при котором только возможна творческая работа. А в театре на репетициях вы будете работать н_а_д р_о_л_ь_ю. Здесь я научу вас, как подходить к ней, как искать в пьесе и в себе духовный материал для создания внутреннего, образа роли; я объясню вам на практике законы и природу творческого процесса. Вы удивитесь тому, как быстро к вам

будет возвращаться уверенность, но на этот раз крепкая, непоколебимая, обоснованная. Через месяц-полтора усиленной работы вы уже попроситесь на сцену.

-- А как вы думаете, дадут мне отпуск? -- выпытывал я у него.

-- Это самое сложное из всех моих забот, -- признался [Творцов]. -- Беда в том, что ваш отпуск бьет по карману. Придется снять на месяц несколько пьес с вашим участием. Чем, мотивировать такую меру? Вашим теперешним состоянием? Они не поймут его и скажут, что я размяк и, как всегда, балую актера. Только истинный артист поймет то, что с вами происходит, а где у нас истинные артисты: Чувствов, вы да, пожалуй, отчасти Рассудов, но он больше понимает, чем чувствует.

-- Таким образом, приходится переучивать все сначала, -- не без горечи заключил я.

-- Нет, надо только продолжать учиться.

-- Почему же вы раньше не говорили мне, что я иду не по, правильному пути?

-- Потому что вы меня об этом не спрашивали, -- спокойно заявил [Творцов]. -- Есть вопросы, о которых не стоит говорить с актером, пока он сам о них не спросит. Было время, когда я на всех перекрестках читал лекции. И что же? Все разбегались от меня, как от чумы. Теперь я стал умнее и решил молчать, пока сам актер не дорастет до потребности спросить.

-- И что же? Неужели, кроме меня, никто еще не спросил? -- приставал я.

-- Рассудов постоянно спрашивает, но ведь он больше для "летописи", чем для искусства.

-- А Чувствов?-- любопытствовал я.

-- Он еще дозревает, но уже начинает ходить вокруг меня и прислушиваться. Он еще только кандидат.

-- А еще кто?-- продолжал я допрос.

-- Больше никто, -- отвечал равнодушно [Творцов].

-- А ученики?

-- Спрашивают, но ведь они умеют только слушать, но еще не умеют слышать. Это очень трудное искусство: уметь смотреть и видеть, уметь слушать и слышать.

-- А вне театра у вас есть ученики? -- допрашивал я.

-- Учеников нет, но есть интересующиеся моими исканиями. Я их держу в курсе моих работ, -- объяснял [Творцов]. -- Они мне помогают, делают опыты, выписки из научных книг.

-- Кто же эти люди -- актеры?

-- О нет, любители.

-- Почему же вы замахали руками, точно я сказал ересь?

-- Вы лучше меня знаете, что актеры невнимательны и меньше всех любят свое искусство; они не говорят, не философствуют о нем, не изучают его. Мало того, они гордятся тем, что у них нет никакого искусства, а есть только одно вдохновение. Это делает их особенными людьми.

-- Почему же это так? -- сконфуженно допытывался я.

-- Потому что актеры учат роли, интересуются только ими одними. Покажите им, как играется такая-то роль, они возьмут из показанного одну тысячную, разбавят этот чужой материал своими актерскими штучками, приемчиками. Получится роль, с которой можно иметь успех. Из нескольких таких ролей создается репертуар, который можно пускать в оборот. Актеры ищут в искусстве легкого успеха, приятную жизнь, ремесло, скоро находят их и... успокаиваются однажды и навсегда.

В это время [Творцову] принесли из дома обед, так как он должен был остаться в театре для заседания дирекции, на котором он надеялся провести мое дело.

Я захотел узнать в тот же день результаты его хлопот и потому решил остаться в театре, закусив в театральном буфете вместо обеда...[38].

## [О ЛОЖНОМ НОВАТОРСТВЕ]

-- Дело в том, что театр собирает под своим кровом многих творцов из области литературы, живописи, музыки, пластических, драматического, вокального и других сценических искусств. Среди них наше -- актерское -- является наиболее отсталым, не имеющим прочных, выработанных основ. Вот почему часто мы оказываемся позади, в хвосте, в услужении у других наших сотворцов спектакля.

В большом коллективном хоре людей, работающих над созданием сценического представления, главный голос ведет тот, кто наиболее силен и талантлив. Если это литератор, то его линия преобладает, если это режиссер или художник, то они дают тон всему спектаклю и т. д.

Нередко литератор, художник, композитор, музыкант, дирижер относятся к театру и к актерам свысока. Они снисходят до нас, не интересуются, не знают нашего искусства и приходят к нам не для коллективного творчества, а для показа себя одних.

Многие драматурги пользуются актером не как сотворцом, а лишь как простым докладчиком текста своих произведений.

Некоторым художникам нужен портал сцены как рама для их картин -- декораций. Они пользуются тем, что в театре собираются ежедневно, в

течение всего года, многочисленные толпы зрителей, которых они не могут получить на обычных передвижных, сезонных и случайных выставках картин.

Что же касается бедного артиста, то он нужен таким художникам лишь для того, чтоб надевать на него чудесные костюмы, сделанные по великолепным эскизам живописца.

Многим композиторам и дирижерам нужен артист на сцене как певец с хорошим голосом, наподобие инструмента в оркестре.

Даже многие режиссеры пользуются сценой и актерами не для создания коллективного творчества и ансамбля, а для показа себя самих, для наглядных демонстраций "новых принципов", "новых законов творчества" и даже целых "новых искусств", якобы открытых ими.

Такие "режиссеры" пользуются актером не как творящей силой, а как пешкой и переставляют его с места на место, не требуя при этом внутреннего оправдания того, что они заставляют актера проделывать на сцене.

Я не сомневаюсь в том, что подлинный, талантливый художник, писавший раньше или пишущий тетерь по принципам импрессионизма, кубизма, футуризма, беспредметности, неореализма, делает это не зря, не ради эксцентричности или эпатирования. Он дошел до утрированной остроты своего письма путем долгих исканий, творческих мук, отрицаний и признаний, провалов и достижений, очарований и разочарований. Он постоянно меняет старое, когда его опережают новые требования вечно ищущего и стремящегося вперед воображения.

Но наше искусство актера не ушло так далеко, чтобы мы могли итти в ногу с другими искусствами и, в частности, с искусством подлинного художника левого толка. Мы не нашли еще на сцене даже истинного реализма, могущего стать на один уровень с давно отжившим и забытым в живописи "передвижничеством"[1].

Но до этого нет дела другим творцам спектакля. Художник, так точно как и литератор, музыкант, приходит к нам в театр со всем своим багажом и не хочет пятиться назад из-за отсталости нашего искусства.

Многие из них творят свои создания, не справляясь с нуждами и условиями, необходимыми для нашего, чисто актерского дела. Они требуют от нас точного выполнения того, что важно не для нашего сценического, а для их живописного, музыкального, литературного искусств, стоящих на значительно более высокой ступени развития, чем наше -- актерское.

Как же быть и что делать актеру?

Раз что художник не желает спускаться до нас, волей-неволей актерам приходится, против силы и возможности, тянуться и карабкаться вверх к художнику.

В области п_о_д_л_и_н_н_ы_х и_с_к_у_с_с_т_в п_е_р_е_ж_и_в_а_н_и_я и п_р_е_д_с_т_а_в_л_е_н_и_я нам никак не удается выполнить требуемого от нас художником, потому что именно они-то, эти требования, и убивают и_с_к_у_с_с_т_в_о, так как насилием уничтожают п_е_р_е_ж_и_в_а_н_и_е, без которого не может быть п_о_д_л_и_н_н_о_г_о т_в_о_р_ч_е_с_т_в_а.

Ничего не остается, как спускаться ниже в плоскость ремесла и там без зазрения совести внешне копировать, передразнивать, наигрывать внешнюю форму, данную художником, не заботясь об ее внутреннем обосновании. Таким образом, актеру приходится отказаться от оправдывания своих действий на сцене, что является одним из главных процессов во всем творчестве. Этот насильственный отказ происходит потому, что мы не умеем и не можем создать предлагаемые обстоятельства и магическое "если б", которые заставили бы нас поверить и почувствовать условные, вычурные, неестественные живописные, литературные и другие формы эскиза художника левого толка. Непосильные требования передового живописного искусства и наша отсталость заставляют актера стать ремесленником[2].

Тут в критический момент к нам, и к художнику, и к другим творцам спектакля приходит на помощь услужливый, хорошо приспособляющийся, ловкий режиссер псевдолевого направления.

Его левизна совсем не от того, что он опередил нас в области подлинного искусства актера и сцены. Нет. Он отрекся от старых, вечных основ подлинного творчества, то есть от переживания, от естественности, от правды только потому, что они. ему не даются. Взамен он измышляет то, что ему по силам. Придуманное ставится в основу якобы н_о_в_о_г_о и_с_к_у_с_с_т_в_а к_р_а_й_н_е_г_о л_е_в_о_г_о т_о_л_к_а.

Пятясь назад, он объявляет себя передовым.

Для того чтоб замаскировать свой маневр, такой режиссер" псевдолевого направления витиевато читает ряд туманных лекций на самые замысловатые темы, в которых сам не всегда разбирается. Ему помогают модные лозунги, которые, как панцырь и броня, защищают от ударов противников. Благодаря таким выступлениям псевдоноватор приобретает себе многочисленных адептов из числа зеленой молодежи и неудачников, которые еще не знают или навсегда забыли основы п_о_д_л_и_н_н_о_г_о в_е_ч_н_о_г_о и_с_к_у_с_с_т_в_а.

Нередко художник и другие наши сотворцы принимают красивые фразы и эффектные лозунги псевдоноваторов режиссеров" за чистую монету, так как сами ничего не понимают в актерском и режиссерском делах. Рука об руку подлинный живописец, литератор и псевдоноватор

режиссер принимаются за обработку актеров, которые становятся наиболее страдающими и истязуемыми лицами.

Раньше, не так еще давно, художник писал нам на своих эскизах длинные руки, ноги и шеи, скошенные плечи, бледные, худые, узкие, сплюснутые лица, стильные позы, почти не выполнимые в действительности. Режиссеры псевдоноваторы с помощью ваты, картона и каркасов пытались переделывать по эскизу живые тела актеров, превращая их в мертвые, бездушные куклы. Ко всему этому нас заставляли принимать самые невероятные позы. Потом ради "беспредметности" нас учили оставаться в течение всей пьесы неподвижными, в одной застывшей позе, и забывать о своем теле ради лучшего выявления произведения и слов поэта. Но такое насилие не помогало, а, "апротив, мешало переживанию.

Потом нашим телам старались придать кубистические формы, и мы думали только о том, чтоб казаться квадратными. Но и такая геометрия не помогла искусству актера.

Нас заставляют лазить по подмосткам и по лестницам, бегать по мостам, прыгать с высоты. Нам рисовали на лицах несколько пар бровей, а на щеках треугольники и круглые пятна разных цветов согласно манере нового письма в живописи[3].

Почему актер не запротестовал тогда, почему он не сказал: "Дайте мне прежде научиться хорошо играть свои роли с дву-:мя бровями. А когда их окажется недостаточно для выражения зародившейся внутри духовной сущности, поговорим о третьей брови.

Тогда мы сами скажем вам: "Мы готовы и так сильно внутренне насыщены, что нам мало двух бровей для передачи пережитого! Давайте дюжину!!"

В этот момент эскиз художника крайнего левого толка не сбудет насиловать нашей природы, а, напротив, сослужит нам добрую службу.

Но четыре брови на чужом лице не по внутренней необходимости, а ради успеха художника и псевдорежиссера?.. Нет, извините, -- протестую!"

Проделанное с актерами насилие в конечном результате совершенно остановило правильное, нормальное, естественное и постепенное развитие нашего ч_и_с_т_о а_к_т_е_р_с_к_о_г_о и_с_к_у_с_с_т_в_а. Мало того, преждевременная и насильственная левизна отбросила нас на много лет назад. Она искалечила немало молодых актеров. Многие из них приходят ко мне в отчаянии за советом. Но переродившегося тела и вывихнутой души не исправишь.

Это естественно и понятно, так как всякое насилие кончается штампом, и чем сильнее насилие, тем хуже, старее, изношеннее штамп и тем больше он вывихивает актера. В новейших костюмах мы заиграли са-

мыми отжившими приемами времен наших бабушек. И чем сильнее левели приносимые на сцену живописное и другие искусства, тем больше вправо шел актер при выполнении невыполнимого.

До сих пор я говорил о талантливом художнике, который иногда дает тон всему спектаклю.

Гораздо чаще к нам в театр приходят новаторы в кавычках, которые пишут большие полотна декораций потому, что им совсем не удаются маленькие полотна картин. Они делают макеты декораций потому, что не умеют писать эскизов.

Одному из таких "художников" я предложил срисовать мне с картины лицо самого обыкновенного человека с двумя бровями и одним носом. "Художник" не сумел этого сделать. Я сделал это лучше его.

При коноводстве таких людей все описанное мною обостряется во много раз, и результаты для артиста и для его искусства становятся еще хуже и опаснее.

К счастью, "новые веяния", до которых мы не доросли, так; же скоро проходили, как и приходили. Это понятно. Они не являлись естественной эволюцией в актерском деле. Это лишь искусственно привитая мода. Она недолговечна.

За последнее время во многих театрах, считающих себя передовыми, утвердился так называемый "гротеск". Заметьте, что я ставлю это название в кавычках, так как считаю модное явление л_ж_е_г_р_о_т_е_с_к_о_м, в отличие от подлинного гротеска, о котором речь впереди.

Люди с притупившимся вкусом набросились с жадностью" на лжегротеск. Они поставили его краеугольным камнем своего искусства. Для них игра актеров с подлинной жизненной правдой кажется слишком волнительной; они боятся верить тому, что происходит на сцене, и предпочитают развлекаться в театре, не заглядывая глубоко в души ролей и их исполнителей" Кроме того, подлинное переживание кажется им пресным нетрудным. Как пресыщенные гурманы, которые приправляют всякую принимаемую пищу перцем, пиканом, пряностями и соусами, любители лжегротеска считают недопустимым для порядочного человека и для "нового актера" подходить к роли естественным путем. Им нужны сдвиги, изломы, оправдываемые витиеватыми словами лекций, научными теориями помудренее и позапутаннее. Лжегротеск породил целый ряд театров. Они играют все без исключения пьесы своими утрированными приемами, вывихивающими чувство правды артистов и зрителей.

Для того чтобы вы поняли степень опасности, которая скрыта в лжегротеске, я вместо объяснения расскажу вам, что такое

п_о_д_л_и_н_н_ы_й г_р_о_т_е_с_к. Сравните его с лжегротеском, и вы поймете, о какой опасности идет речь.

Подлинный гротеск -- это п_о_л_н_о_е, я_р_к_о_е, м_е_т_к_о_е, т_и_п_и_ч_н_о_е, в_с_е_и_с_ч_е_р_п_ы_в_а_ю_щ_е_е, н_а_и_б_о_л_е_е п_р_о_с_т_о_е в_н_е_ш_н_е_е в_ы_р_а_ж_е_н_и_е б_о_л_ь_ш_о_г_о, г_л_у_б_о_к_о_г_о и х_о_р_о_ш_о п_е_р_е_ж_и_т_о_г_о в_н_у_т_р_е_н_н_е_г_о с_о_д_е_р_ж_а_н_и_я р_о_л_и и т_в_о_р_ч_е_с_т_в_а а_р_т_и_с_т_а. В таком переживании и воплощении нет ничего лишнего, а только самое необходимое.

Для гротеска надо не только почувствовать и пережить человеческие страсти во всех их составных элементах -- надо еще сгустить и сделать выявление их наиболее наглядным, неотразимым по выразительности, дерзким и смелым, граничащим с преувеличением и даже подчас с шаржем. Гротеск не может быть непонятен, с вопросительным знаком. Гротеск до наглости определенен и ясен. Беда, если при создании гротеска зритель будет спрашивать:

"Скажите, пожалуйста, а что означают четыре брови и красный треугольник на щеке у артистов?"

Беда, если вам придется объяснять после этого:

"Это, видите ли, художник хотел изобразить острый глаз. А так как симметрия успокаивает, то он и ввел сдвиг" и т. д.

Здесь могила всякого гротеска. Он умирает, а на его ме-"то рождается простой ребус, совершенно такой же глупый и наивный, какие задают своим читателям иллюстрированные журналы.

Какое мне дело, сколько бровей и носов у актера?! Пусть у "его будет четыре брови, два носа, дюжина глаз, раз что они оправданны, а внутреннее содержание актера так велико, что ему не хватает двух бровей, одного носа, двух глаз для его выполнения. Но если четыре брови не вызваны необходимостью, если они остаются неоправданными, гротеск только умаляет, а вовсе не раздувает ту маленькую сущность, ради которой "синица зажгла море". Раздувать то. чего нет, раздувать пустоту! -- такое занятие напоминает мне делание мыльных пузырей. Когда форма больше и сильнее сущности, последняя неизбежно остается незамеченной в огромном раздутом пространстве чрезмерно великой для нее формы. Это -- грудной ребенок в шинели гренадера.

Вот если сущность будет больше формы, тогда гротеск... Но стоит ли заботиться и волноваться о том, чего, к сожалению, на самом деле почти нет, что является редчайшим исключением в нашем искусстве?! В самом деле, часто ли приходилось вам видеть сценическое создание, в котором было бы всеобъемлющее, исчерпывающее содержание, повелительно нуждающееся для своего выражения в утрированной, раздутой форме гротеска? Все равно где: в драме, в комедии или в фарсе. Где тот

артист, который может и смеет дойти до подлинного, а не лжегротеска (мечтать о нем никому не возбраняется)?

Видели ли вы в течение вашей жизни п_о_д_л_и_н_н_ы_й т_р_а_г_и_ч_е_с_к_и_й г_р_о_т_е_с_к? Я видел один -- лучший, который может дать человек. Это Отелло -- Сальвини.

Я видел и комический гротеск, или, вернее, человека, который от природы создан таким. Это покойный артист К. А. Варламов.

Я слышал немало рассказов и о другом таком природном гротеске -- В. И. Живокини. Он выходил на сцену и говорил присутствующим: "Здравствуйте, господа!" В этой актерской вольности проявлялся его всеисчерпывающий, безграничный комизм. В этом шарже сказывалось и добродушие тогдашнего русского человека, а может быть, и всечеловеческое добродушие.

Но как часто приходится видеть вместо подлинного гротеска большую, как мыльный пузырь, раздутую форму внешнего, придуманного лжегротеска при полном, как у мыльного пузыря, отсутствии внутреннего содержания. Ведь это пирог без начинки, бутылка без вина, тело без души.

Таков и появившийся у нас теперь лжегротеск, без создающего его изнутри духовного содержания. Такой гротеск -- кривлянье.

В заключение, чтоб дополнить и досказать то, что мною уже объяснено вам о подлинном и лжегротеске, я опишу недавний случай, происшедший со мной. Дело в том, что меня пригласили на спектакль учеников школы Н. Он, как известно, мнит себя представителем самого крайнего левого направления в нашем искусстве.

Вечер был посвящен ни более ни менее как А. С. Пушкину.

Исполнялись его короткие, но всеисчерпывающие по содержанию сцены: "Скупой рыцарь", "Моцарт и Сальери" и "Пир во время чумы".

Спектаклю предшествовала длинная, многословная и пустая по содержанию речь самого Н.

Не буду описывать того, что я слышал и видел на этом вечере. Лучше расскажу вам то, что я говорил директору школы и преподавателям, когда мы остались наедине после спектакля.

-- Вы находите, -- сказал я им, -- что Пушкина надо играть в XX веке совсем иначе, исчерпывающе, как он и написан. В противном же случае созданные им образы измельчают до простого частного или до исторического лица бытового типа? Вы говорите далее, что Пушкин может быть представлен только как трагический, а Мольер как трагикомический гротеск. Вы хотите эту высшую степень нашего искусства, к которой, поверьте мне, я всю жизнь стремился, совершенно так же, как, вероятно, я вы и другие новаторы, вы хотите такие совершенные художественные создания называть гротеском. Согласен! Но вот что меня при-

водит в полное недоумение. Вы, повидимому, искренне верите тому, что этот подлинный гротеск способны выполнить ваши ученики, ничем себя не проявившие, ничего исключительного в своей природе не таящие, абсолютно никакой техники не имеющие, ни одним боком к искусству не примыкающие, не умеющие даже говорить так, чтобы чувствовалась внутренняя суть фразы или слова, идущая из тех глубин, которые могут выражать общечеловеческие мысли и чувства, ученики, которые не умеют внутренне ощущать движение своего тела, которые получили лишь внешнюю развязность от уроков танцев и пластики. И эти-то очаровательные "щенята" с еще слипшимися глазами лепечут о гротеске?! Нет, это смешное заблуждение! Нельзя же проделывать с начинающими такие опасные опыты! Они ведь не крысы и не кролики для опытов! Насилие приводит к лжегротеску, к ремеслу и к штампу!

Призывайте лучше ваших учеников к п_о_д_л_и_н_н_о_м_у г_р_о_т_е_с_к_у. В нем передовые аванпосты прогрессивного направления. Ведите молодежь не по мнимому, а по п_о_д_л_и_н_н_о_м_у п_е_р_е_д_о_в_о_м_у н_а_п_р_а_в_л_е_н_и_ю. Этот путь прямой, определенный, ясный, хотя и очень трудный. Он не уклоняется и не прячется ни в правые, ни в левые загибы и тупики. А если и заходит на минутку в них, то лишь ради рекогносцировки, ради проверки правильности избранного направления. Не пора ли бросить игру в жонглирование словами "левое" и "правое" искусство? Как то, так и другое определяют не качество искусства, не правильность его пути, а, напротив, ошибочное уклонение от него. Правда посередине. Правда в прямом пути вперед и вперед... Заменим же лучше отжившие слова, которые служат многим ширмами, другими, более правильными эпитетами, а именно -- п_л_о_х_о_е и х_о_р_о_ш_е_е и_с_к_у_с_с_т_в_о.

Л_ж_е_г_р_о_т_е_с_к -- это самое плохое, а п_о_д_л_и_н_н_ы_й г_р_о_т_е_с_к -- самое лучшее искусство.

Пусть ваши ученики никогда не достигнут последнего, но одно стремление к глубокому переживанию самой сущности произведения и к яркому, простому выражению его в выпуклой всеисчерпывающей форме, доведенной до границы преувеличения, является тем идеалом, к которому можно стремиться всю жизнь ради своего артистического совершенства.

Вот здесь, в этом стремлении ваши ученики обретут н_е п_с_е_в_д_о-, а п_о_д_л_и_н_н_о_е, н_е л_е_в_о_е и н_е п_р_а_в_о_е, а в_е_р_н_о_е, в_с_е_г_д_а и_д_у_щ_е_е в_п_е_р_е_д б_е_з з_а_г_и_б_о_в, н_е м_о_д_н_о_е, в_р_е_м_е_н_н_о_е, а в_е_ч_н_о_е п_е_р_е_д_о_в_о_е и_с_к_у_с_с_т_в_о. Оно очень трудно и потому у него мало приверженцев, тогда как у п_с_е_в_д_о_л_е_в_о_г_о направления с его

л_ж_е_г_р_о_т_е_с_к_о_м толпы адептов, так как оно очень доступно для малодаровитых людей.

Ломаться и кривляться может всякий.

И вы пуще огня бойтесь л_ж_е_г_р_о_т_е_с_к_а и всеми побуждениями, всегда стремитесь к п_о_д_л_и_н_н_о_м_у г_р_о_т_е_с_к_у. Умейте различать один от другого. Это тем более необходимо, что л_ж_е_г_р_о_т_е_с_к м_н_о_г_и_м_и с_ч_и_т_а_е_т_с_я т_е_п_е_р_ь о_д_н_о_й и_з р_а_з_н_о_в_и_д_н_о_с_т_е_й а_к_т_е_р_с_к_о_й х_а_р_а_к_т_е_р_н_о_с_т_и н_е т_о_л_ь_к_о п_е_р_е_д_а_в_а_е_м_о_й р_о_л_и, н_о и в_с_е_г_о с_т_и_л_я с_п_е_к_т_а_к_л_я.

Но это опасное заблуждение, ловушка. Л_ж_е_г_р_о_т_е_с_к н_е х_а_р_а_к_т_е_р_н_о_с_т_ь, а п_р_о_с_т_о_е л_о_м_а_н_ь_е. О_б э_т_о_м_я и_с_ч_е_л с_в_о_и_м_д_о_л_г_о_м п_р_е_д_у_п_р_е_д_и_т_ь в_а_с_н_а с_е_г_о_д_н_я_ш_н_е_м у_р_о_к_е.

Что же касается п_о_д_л_и_н_н_о_г_о г_р_о_т_е_с_к_а, то он гораздо больше, чем простая х_а_р_а_к_т_е_р_н_о_с_т_ь. Это не частность, а все искусство в целом, доведенное до всеисчерпывающего воплощения всеобъемлющего содержания творимого.

Подлинный гротеск -- идеал нашего сценического творчества.

## [О СОЗНАТЕЛЬНОМ И БЕССОЗНАТЕЛЬНОМ В ТВОРЧЕСТВЕ]

### 1

Помощь нашему артистическому бессознанию во время творчества может быть оказана в смысле общего направляющего руководства им.

Наряду с тем, что в работе артиста многое должно оставаться не освещенным сознанием, есть область, где работа сознания важна и необходима. Так, например, главные вехи пьесы, основные действенные задачи должны быть осознаны, утверждены и оставаться незыблемыми однажды и навсегда... При поисках этих задач, из которых сознательно создается партитура роли, бессознание сыграло свою важную и большую роль. Лучше всего, когда оно интуитивно найдет и непосредственно подскажет эти составные задачи. Но после осознания их, после сверки их с намерением поэта и других сотворцов спектакля задачи однажды и навсегда фиксируются и остаются навсегда неизменными, наподобие вех на пути. Они указывают творчеству правильное направление. Но то, к_а_к выполняются установленные задачи, то, что происходит в проме-

жутках между основными вехами, то есть как оправдываются предлагаемые обстоятельства, аффективные воспоминания, характер хотений и стремлений, форма общения, приспособления и проч., может варьироваться каждый раз и подсказываться бессознанием... В тех случаях, когда к_а_к принимает однажды и навсегда постоянную и неизменяемую форму, является опасность набить от частого повторения штамп, трафарет актерской игры, которые отходят от внутренней линии роли и перерождаются в механическое, моторное играние, то есть в ремесло... Экспромты, бессознание в выполнении к_а_к каждый раз и при каждом повторении творчества гарантируют роль от застывания. Они освежают, дают жизнь и непосредственность нашему творчеству. Вот почему бессознательность к_а_к во время выполнения повторного творчества роли весьма желательна.

Есть немало актеров, которые легко забывают сознательные вехи роли. Они идут не по этой линии партитуры. Их гораздо больше интересует, к_а-к выполняется или играется то или другое место роли. Это к_а_к они доводят до виртуозности, до сознательного и однажды и навсегда зафиксированного трюка. Недаром таких актеров называют на нашем жаргоне "трюкачами". Линия их творчества указывается трюком. У таких актеров бессознание проявляется лишь в том или другом оттенке и детали их вечно повторяемых трюков.

Тем, кто хочет избежать такой участи, надо рекомендовать как раз обратный путь творчества: пусть они в момент творчества думают только об основных задачах, указующих творческий путь вехах (ч_т_о). Остальное (к_а_к) придет само собой, бессознательно, и именно от этой бессознательности выполнение партитуры роли будет всегда ярко, сочно, непосредственно.

Ч_т_о -- сознательно, к_а_к -- бессознательно. Вот самый лучший прием для охранения творческого бессознания и помощи ему; не думая о к_а_к, а лишь направляя все внимание на ч_т_о, мы отвлекаем наше сознание от той области роли, которая требует участия бессознательного в творчестве.

## 2

Пришло время сделать признание. Дело в том, что я до сих пор почти исключительно говорил о чувстве и переживании. Все сводилось к ним. Все манки и техника были направлены на их возбуждение.

Значит ли это, что я не признаю в творчестве огромной, важной роли других элементов и человеческих способностей, вроде

и_н_т_е_л_л_е_к_т_а (ума) или в_о_л_и, что я отрицаю их участие и значение в процессе творчества?

Я не только не отрицаю, а, напротив, считаю их равноценными, одинаково важными с чувством. Я не умею даже разделять их функции. Они неотделимы от чувства.

Однако что же заставляло меня до сих пор быть пристрастным к последнему, отдавать ему больше внимания, чем другим его сподвижникам, посвящать чувству почти целиком все учебное время? На это много причин. Вот они:

1. Я не верю, чтоб были люди, которые бы искренне (не из корыстных или других личных целей) верили тому, что наша убогая актерская техника (и тем более актерски условная) или надуманный принцип, метод сценического творчества могут В какой-либо мере тягаться с органическим, непосредственным, интуитивным, подсознательным творчеством самой величайшей художницы -- природы.

Такое творчество непосредственно и неотразимо воздействует на живые организмы зрителей всех национальностей и возрастов.

Можно возражать и опасаться того, что такое подсознательное- творчество без контроля сознания может отклониться от верного пути и что поэтому нужны направляющие его интеллектуальные или иные указания.

Никто, и я в том числе, против этого возражать не будет.

Можно также опасаться, что такое подсознательное творчество у малоталантливых от природы актеров с слабыми внутренними и внешними данными окажется бледным, хотя и верным, хотя и убедительным. Конечно, можно жалеть об этом. Однако некоторые будут утверждать, что такое творчество надо усилять условными актерскими приемами игры, но я не согласен с таким мнением и предпочитаю слабое, но подлинное, органическое творчество более тонкому, рафинированному, но искусственному, условному, актерскому.

Почему?

По той же причине, по которой я предпочитаю свои собственные, данные мне природой, хотя бы и посредственные, нос, глаза, уши таковым же прекрасным, но искусственным, и собственные, хотя и плохие, руки и ноги прекрасным механическим протезам.

Но как же быть, скажут мне, когда у актера нет способности и умения к переживанию?

-- Я скажу: такому актеру нечего делать в театре.

-- Значит, вы не признаете искусства представления? -- спросят меня снова.

-- Нет, я признаю всякое искусство, а в том числе и искусство представления, именно потому, что оно не может существовать без процесса переживания

-- Вы не признаете ремесла? -- спросят меня вновь.

-- Не признаю и предпочитаю хорошему ремесленнику самого посредственного актера, работающего на основе природы. С ремесленником мне делать нечего. Мы разные люди.

2. Чувство, как вам известно, наиболее капризно, неуловимо. Трудно воздействовать на него непосредственно. Нужны косвенные пути, и главные из этих путей направляются через интеллект (ум), через хотение (волю).

С чувством трудно иметь дело. Поэтому приемы воздействия на него менее или, вернее, совсем не изведаны. Вот почему в первую очередь я считаю необходимым заняться чувством и поставить его в необходимые ему условия.

До сих пор эта брешь в технике нашего искусства прикрывалась разными общими громкими, ничего не скрывающими в себе, пустыми словами, вроде: "играть нутром", "вдохновение свыше", "истинный талант обладает творческим чутьем, интуицией, трагическим пафосом...".

Все эти слова на практике означали лишь простой актерский наигрыш, пыжание, крик, ложный пафос (за исключением отдельных гениальных актеров и актрис, вроде М. Н. Ермоловой).

К ним веками приучали зрителя. Под видом подлинных чувств их прививали ученикам в школах, считали необходимыми, обязательными в театре. Уверяли, что сцена и искусство требуют условностей даже и в области переживания. Но в реальной жизни не принимают театральных условностей! Их не терпят, над ними смеются, считают неискренними, фальшивыми, "театральными" в дурном смысле. В результате создались два чувства, две правды, две лжи -- жизненная и сценическая.

Однако почему же надо верить лжи в театре, изгоняя ее из жизни? Не потому ли, что это легче? Не потому ли, что зритель уже привык к лжи и условностям?

На этот счет существует много замысловатых теорий, оправдывающих ложь на сцене. Они достаточно известны, чтоб их напоминать.

Однако это не мешает зрителям приходить в восторг, получать незабываемые художественные впечатления и даже потрясения от подлинного, верного, правдивого жизненного переживания на сцене. Оно ценится ими выше всего, оно предпочитается всему другому поддельному.

Мы видим из практики, что труппы начинающих молодых актеров; работающих на основах правды чувства и переживания, успешно боролись и даже побеждали давно прославленные театры, основанные на актерской лжи.

Не удивительно, что никакие условности, никакая философия, никакие новые изобретаемые тезисы не сравнятся с творчеством органической природы, и тот, кто может и умеет творить на сцене по основе органической природы, тот окажется сильнее других, которые этого делать не умеют и потому уходят в условности.

Не насилуйте же природы!

Идите по указанным ею путям. Их-то я и исследую.

Они в том, что ум, воля, чувство составляют неделимый триумвират, каждый член которого одинаково важен в процессе творчества. В одних случаях перевешивает один из них, в других -- другой.

Но этот закон нещадно нарушали в театре (за исключением отдельных случаев).

Рассудочное творчество, в большинстве случаев не согретое изнутри чувством, не поддержанное волей, преобладало на сцене, так сказать, в сухом, холодном виде, поддерживаемое лишь, актерским опытом и условными приемами техники.

Это самый скучный и плохой вид сценического искусства, и вот почему я перенес все свое внимание на эмоцию (чувство), на хотение, задачи (волю).

Надо сравнять их права, подогнав тех членов триумвирата, которые отстали.

В первую очередь прихожу на помощь чувству, а во вторую -- воле.

Вот первая причина, почему до сих пор я почти совсем умалчивал о роли интеллекта (ума) в творчестве.

Да, я утверждаю, что творчество, не освещенное, не оправданное изнутри подлинным чувством и переживанием, не имеет никакой цены и не нужно искусству.

Я утверждаю, что непосредственное, интуитивное переживание, подсознательно направляемое самой природой, наиболее ценно и не может быть сравниваемо ни с каким другим творчеством. Но вместе с тем я утверждаю, что в других случаях пережитое чувство, не проверенное, не оцененное, не подсказанное или не направленное интеллектом и волей, может быть" ошибочно, неправильно.

И только то творчество, в котором на равных правах, чередуясь в первенстве, участвуют все три члена триумвирата, нужно и ценно в нашем искусстве.

Никакие ухищрения, дающие перевес одному из членов, триумвирата в ущерб другому, не проходят в нашем деле безнаказанно. Искусство мстит за насилие над ним.

Вот почему я очень боюсь и скептически отношусь ко всякому придуманному, искусственно измышленному творческому принципу, как бы хитро, глубокомысленно и витиевато ни оправдывали его эффектными

фразами и словами. Они останутся только фразами без внутреннего содержания, которые способны временно увлечь в сторону от верного пути вечного искусства.

Вот почему я и каюсь теперь в том, что отдал умышленно перевес в этой книге в сторону чувства и переживания. Но реабилитация их теперь -- в век увлечения разумом -- оправдает мой поступок, если мне удастся подогнать технику чувства.

## [ВЫТЕСНЕНИЕ ШТАМПА]

-- Знаете ли вы, что проделанный нами сейчас процесс по. проверке линии физических действий, который я сравнил с протаптыванием заросшей тропинки, является не случайной работой актера при создании им своей роли? Э_т_о с_а_м_о_с_т_о_я_т_е_л_ь_н_ы_й и в_а_ж_н_ы_й а_к_т в о_б_щ_е_м т_в_о_р_ч_е_с_к_о_м п_р_о_ц_е_с_с_е, к_о_т_о_р_ы_й н_у_ж_н_о о_д_н_а_ж_д_ы и н_а_в_с_е_г_д_а у_з_а_к_о_н_и_т_ь.

Жизнь -- движение, действие.

Если их непрерывная линия не создается в роли сама собой, естественно, интуитивно, приходится вырабатывать эту линию на сцене. Эта работа производится с помощью ч_у_в_с_т_в_а п_р_а_в_д_ы, при постоянной оглядке на физическую жизнь своей собственной, органической, человеческой природы.

Вы знаете теперь по собственному опыту, в чем состоит эта работа, так как мы только что сейчас проделали ее. Этот процесс называется на нашем актерском языке в_ы_т_е_с_н_е_н_и_е_м ш_т_а_м_п_а. Почему? Откуда это название и при чем тут штамп?

Знайте, что почти каждая роль начинается у нас, актеров, с самого закоренелого, изношенного, въевшегося в нас штампа. Это -- закон, а отклонение от него -- редчайшее исключение.

Знайте еще, что мы, актеры, тайно, часто сами того не ведая, любим штамп и инстинктивно тянемся к нему.

Он удобен, он легок, всегда под рукой; он ведет по пути наименьшего сопротивления; он привычен, а, как известно, привычка -- вторая натура человека.

Наше чувство правды настолько вывихнуто от неправильной работы и злоупотребления штампами, что мы привыкаем и охотно верим лжи своего актерского наигрыша. К сожалению, дурные привычки вкореняются глубоко и прочно.

Вот причина, почему штамп актерской игры является нашим неизменным спутником, особенно в самой начальной стадии создания роли.

Почему штамп особенно услужлив в эту пору творчества -- понятно. Вначале, когда еще не протоптана тропинка, по которой должен итти артист, нетрудно заблудиться и попасть на ложный путь штампа, который, как проезжая дорога, хорошо утоптан долгим временем и практикой.

Попав на линию штампов, актер чувствует себя куда лучше, чем в незнакомой и неизведанной области новой роли. Штамп привычен, знаком, близок. Но эта близость и родство с ним не по крови и чувству, а лишь по внешней механической привычке. Под эгидой хорошо набитого штампа чувствуешь себя на сцене в новой роли, как дома. Удивительнее всего, что эту "привычность" мы легко и охотно приписываем даже вдохновению.

Тем больше наше удивление, когда по окончании первой пробы игры новой роли мы не получаем ожидаемых нами похвал и восторгов. Вместо них режиссеру приходится долго и настойчиво объяснять нам разницу между подлинным переживанием и простым наигрышем, между вдохновением и простой "привычностью" штампа.

Главная беда такого вывиха в том, что засевшие в новую роль штампы заполняют собой все места роли, предназначенные для подлинного живого человеческого чувства творящего артиста. Как очистить заполненные штампами места? Выдернуть их? Но на освободившуюся пустоту сядет другой, быть может, еще худший штамп. Это будет именно так хотя бы потому, что у актера в начальной стадии творчества еще не припасено того, что нужно роли. Когда он наживет подлинные живые чувства и действия, когда он создаст подлинную правду и веру в них, тогда засевшие штампы сами собой вытеснятся изнутри, совершенно так же, как старый, гнилой зуб вытесняется растущим под ним молодым зубом. Процесс вытеснения штампов заслуживает нашего особого внимания. Он заслуживает даже плаката и демонстрации Ивана Платоновича, -- пошутил Аркадий Николаевич.

Поэтому следующий урок я посвящу работе по более подробному изучению этого важного процесса.

## [ОПРАВДАНИЕ ДЕЙСТВИЙ]

-- Я вношу такое предложение, -- заговорил Аркадий Николаевич:-- для создания того или другого самочувствия нужне какое-то действие, этюд, упражнение. Самочувствие не создается без всего, само по себе, в

пространстве, "вообще". Нужно что-то реальное, действенное... Возьмите для этого все самые элементарные физические действия пьесы и выполняйте их. Например, допустим, что изображаемое Названовым лицо входит в мало-летковскую гостиную, в которой сидит Шустов. Вы умеете входить в комнату?

-- Конечно.

-- Вот вы и войдите.

Я ушел за кулисы и через некоторое время вернулся назад, на сцену, поздоровался с Шустовым и не знал, что делать дальше...

-- Нет, я вам не поверил, -- сказал Торцов. -- Вы вошли на сцену, а в комнату входят как-то иначе.

-- Как же?

-- Не знаю. Что-то соображают, к чему-то присматриваются, стараются понять настроение живущих, более аккуратно затворяют дверь за собой, более пытливо смотрят на объект. Все это зависит от того, к кому и для чего вы пришли.

-- А к кому и для чего я пришел?

-- Почем же я знаю. Это ваше дело.

-- Я сам, Названов, пришел к Паше Шустову, который живет в такой квартире, как малолетковская.

-- Это хорошо, что вы идете от своего лица и от действительности, вас окружающей. Всегда надо начинать именно с этого, -- одобрил Торцов. -- Для чего же вы пришли к Шустову?

-- Не знаю.

-- Вот отчего у вас и получился бесцельный, бессмысленный выход, а не деловой приход. Решите, для чего вы пришли...[1].

Так постепенно, расспрашивая Аркадия Николаевича, мы придумали целую историю моего прихода. Были намечены и сверхзадача и сквозное действие, были разложены на составные части большие действия; были найдены в них логика и последовательность. Все это напоминало жизнь, правду, она вызвала моменты веры* Найденная линия физических действий была многократно повторена, хорошо прикатана. Когда мы стали играть начисто, то я думал о больших задачах, о сверхзадаче, о сквозном действии. Забыл подумать только о том, как надо выходить на сцену и другие физические действия, чтоб они были естественны. Это выходило само собой, помимо воли, подсознательно.

-- Заметили ли вы, что я не навязывал вам свои режиссерские [мнения], а, напротив, я заставлял вас расспрашивать и отвечать на собственные вопросы. Вы искали то, что вам нужно для физических действий, и то, что находили, попадало сразу на место, на свою полку, на вешалку. Ничего лишнего у вас не застревало в голове, только то, что

необходимо. Это важное условие для свободного, естественного творчества. Надо возбудить в артисте аппетит к роли.

## ИЗ ИНСЦЕНИРОВКИ ПРОГРАММЫ ОПЕРНО-ДРАМАТИЧЕСКОЙ СТУДИИ

Применяем все до сих пор пройденное к работе над пьесой.

### Этюд No ...

*на физические действия*

### "В_и_ш_н_е_в_ы_й с_а_д" (Произвольные действия, произвольные слова)

I. Этюды на п_р_о_ш_л_о_е:
а) Поездка в Париж (Аня и Шарлотта).
б) Встреча с матерью в Париже.
в) Путешествие в Москву.
Подъезжают к имению.
г) Встреча на полустанке.
д) Приезд, осмотр комнат.
II. Этюд на н_а_с_т_о_я_щ_е_е:
Несколько сцен первого акта. Действия, слова, мизансцены произвольны.

*Темнота. Появляется стол, как для заседаний. Свет.*

### Этюд No ...

*Все ученики сидят за столом.*

П_р_е_п_о_д_а_в_а_т_е_л_ь. Вы прошли в виде этюдов физические действия в оправданных предлагаемых обстоятельствах в пьесе "Вишневый сад" (I акт).

Вы создали необходимое для ваших ролей прошлое (путешествие в Париж, встреча там, возвращение, приезд).

Вы сыграли настоящее пьесы, то есть первый акт по его физическим действиям, по линии видений (предлагаемым обстоятельствам), со случайными словами.

Теперь проведите мне линию мысли. Для этого к следующему разу вы запомните все мысли, как они в соответствии с физическим действием чередуются. Эту линию я вам сейчас продиктую.

Начну с первой сцены.

Лопахин вбегает. Проспал поезд. Чтоб понять, что ему делать, необходимо знать: а) который час, б) значит, проспал, в) зачем не разбудили (реакция: досада на себя).

(Линия мысли идет параллельно с линией в_*и*_д_е_н_и_я. Одна облегчает запоминание другой.)

<Как же остановить механическое словоговорение? Надо подчинить текст и речь главной цели творчества, то есть>[1] сверхзадаче и сквозному действию пьесы и роли. Надо, чтобы сценическая речь артиста стала действием, вместо того чтоб быть придатком к актерской игре. Этой простой и естественной задаче приходится посвящать огромный труд и долгую психофизическую работу.

Этюд No ...

*Чтение пьесы по линии мыслей за столом.*

П_р_е_п_о_д_а_в_а_т_е_л_ь. Чтоб укрепить линию мысли, проиграйте за столом весь первый акт "Вишневого сада". Вам придется, сидя на месте на своих собственных руках, [пользоваться] одними словами, интонацией голоса, мимикой, шеей, туловищем и прочим, что возможно при сидячем положении.

Нет, вы не передали, что скрыто в тексте автора и что вы сами вскрыли в подтексте слов, что вложили в него от себя, из своей души.

Причина в том, что ваша речь и интонации не были свободны, а были скованы, зажаты условностью. А условность явилась потому, что вы

слишком прислушивались к себе самому, к тому, ч_т_о и к_а_к вы говорите.

При механическом словоговорении не только самый текст ложится на мускул, но и интонация становится в полную зависимость от голосового аппарата и механически однообразно повторяется.

Эта сцепка слова с интонацией так сильна, что ее не разъединит никакое усилие техники.

Плохо то, что при таком неестественном порабощении диапазон голоса суживается до предела квинты. Нехорошо "вешать нос на квинту", но еще хуже доводить до квинты диапазон голоса при речи.

В этом случае слово мечется в узком пространстве, точно зверь в маленькой клетке, не находя желаемого выхода. Лишь изредка на отдельных слогах звук выскакивает за пределы суженного диапазона, точно лапа зверя, просунутая из клетки и стремящаяся на свободу. Но через секунду звук уходит назад, в узкий диапазон квинты, и там снова слова мечутся в тисках, не находя выхода.

Как освободить слово от навязчивой интонации и дать каждому из них свободу?

В этом процессе нам оказывает помощь прием так называемого "тататирования"[2].

Его труднее объяснить, чем показать на деле. Поэтому, Петров и Сидорова, "протататируйте" нам первый диалог Лопахина с Дуняшей из первого акта "Вишневого сада".

Этюд No ...

*Тататирование I акта "Вишневого сада" по линии мысли. Чтение за столом.*

Когда я отнял у вас текст, заметили ли вы, как ожила голосовая интонация, как она заработала за себя и за слово? Какую свободу она получила, как расширила свой диапазон, какие неожиданные, тонкие и чудесные детали она ежесекундно находила? Протататируйте так пьесу десятки раз по ролям за столом по линии мысли, и вы забудете прежние условные, деланные и фальшивые интонации. Ощупав широкий диапазон голоса, вы не помиритесь с меньшим; найдя интонацию для тонких и важных оттенков мысли, вы не захотите их грубить и суживать, когда вам вернут слово. Вы забудете и возненавидите старые интонации, а новые потянут вас по линии правды и жизни. Тогда ваша речь и текст не будут произноситься, а начнут действовать.

Как видите, овладение текстом роли без вывиха -- важная и трудная задача в нашем творчестве, требующая большой осторожности. В противном случае рискуем разладить естественную связь, существующую между внутренним чувством, мыслью и между их словесным воплощением.

Как же избежать порабощения слова мускульным аппаратом? Как удержать внутреннюю линию подтекста? Как сделать эту линию основной, ведущей во все моменты творчества?

Мы вам продемонстрируем сейчас, как создаются на практике линии мысли, видений и словесного действия.

Для этого ученики сыграют вам сценку из первого акта "Вишневого сада".

Напоминаю, что исполнители еще не читали пьесы и потому слов ее они не знают, а будут продолжать говорить экспромтом.

Кроме того, вам надо знать, что с ними пройден первый акт по линии физических действий, а также и по линии высказываемых в этом акте мыслей, равно как и по линии внутренних видений.

Из сказанного ясно, что у тех, кто сейчас будет играть, уже создан необходимый запас иллюстрированных предлагаемых обстоятельств за пределами того, что происходит на подмостках. Что касается сцены и ее декораций, где развертывается самое действие, то они должны стать для исполнителей самой действительностью.

Как создается обстановка комнаты первого акта "Вишневого сада", я не знаю, так как ни определенная планировка декорации, ни мизансцена умышленно еще не установлены. Они будут случайны. Вот эти случайные собственные мизансцены исполнители должны принимать за реальную действительность.

Прошлое и будущее роли ими уже созданы. Остается досоздать настоящее. В этой работе будет много экспромта, которым мы чрезвычайно дорожим[3].

Этюд No ...

*Почему дорожим экспромтом в творчестве.*

Сказать: самое страшное -- попасть и утвердиться на линии внешней мизансцены, или на линии трюков, или на штампованных мизансценах и проч.

При фиксировании этих неправильных линий сами собой уходят правильные, то есть линии видений (нельзя видеть штампы), правильные

линии мысли (в штампах не может быть мысли), правильные линии физических и словесных действий (штампы не могут быть действиями). В штампах не может быть и сверхзадачи и сквозного действия. Чтобы избежать ложных путей, надо, с одной стороны, пресечь их и не давать возможности развиваться, а с другой стороны, надо утверждать как можно сильнее и крепче верный путь.

Чтоб пресечь неверный путь мизансцен, уничтожается сама мизансцена. Для этого репетируют пьесу в четырех стенах. Исполнители, выходя на сцену, не знают на каждом спектакле, какая стена будет повернута и открыта публике. Это уничтожает возможность основывать роль на линии мизансцены и привыкать итти по ней. Надо будет каждый раз думать о новой мизансцене сегодняшнего дня и вновь создавать линию, ведущую артиста каждый раз на каждом спектакле. Эта работа и создаваемая линия захватывают почти все внимание артиста. Линия трюков также отпадает. Не до них, когда надо думать о том, чтоб не сбиться и не остановиться. Механическое слово-говорение тоже непригодно. В болтании слов нет мысли, а линия мысли, как мы уже сказали, одна из самых устойчивых. Надо за нее хвататься так точно, как и за еще более устойчивую линию физических действий. На них надо строить свою ведущую линию на каждом спектакле. Но физические действия и линия мысли роли невозможны без предлагаемых обстоятельств, а предлагаемые обстоятельства, в свою очередь, не обходятся без линии внутренних видений.

После того как намеченные линии видений, мыслей, физических и словесных действий соединятся через сквозное действие и сверхзадачу и переплетутся от частого повторения начерно налаживаемой пьесы и ролей "Вишневого сада", ученикам впервые читают текст пьесы по авторскому экземпляру.

Благодаря подтексту, подготовленному для восприятия слов, отражающих внутреннюю линию артисто-роли, ее текст оказывается близким душе исполнителя образа.

Если б вы видели, с каким восторгом, стремительностью и увлечением ученики накидываются при этом первом чтении сначала на отдельные слова, на отдельные фразы, а потом на целые мысли и куски! Ученики умоляют разрешить им записать поразившие их или понадобившиеся им слова. Им это разрешается.

На следующей же репетиции эти записанные слова, фразы, периоды включаются в вольный текст словесного экспромта исполнителей.

Проходит еще ряд репетиций, после которых чтение повторяется. Записываются новые слова, фразы, куски, которые, в свою очередь, включаются в свой, произвольный текст.

Так постепенно вытесняется словесный экспромт и заменяется лучшими, наиболее выразительными словами, приглянувшимися исполнителям ролей.

Скоро слова автора начинают превалировать. Остаются лишь пробелы для своих слов. Их легко пополнить недосказанными словами автора, которые сами укладываются на заготовленное им место. Этому помогает чувство фразы, ощущение стиля языка автора.

## КОММЕНТАРИИ

### РАБОТА НАД РОЛЬЮ ["ГОРЕ ОТ УМА"]

В архиве Музея МХАТ хранятся одиннадцать тетрадей -- рукописей Станиславского, которые по первоначальному замыслу автора предназначались для книги "Работа актера над ролью". Первые три тетради, озаглавленные "Ремесло представления", "Искусство представления", "Искусство переживания" (Музей МХАТ, КС, No 705--707 {При дальнейших ссылках на материалы, хранящиеся в литературном архиве К. С. Станиславского в Музее МХАТ, будет указываться только инвентарный номер документа.}), должны были составить теоретическую часть книги -- своего рода введение в работу актера над ролью.

Вторая часть книги, начиная с IV и кончая XI тетрадью (No 571--580), названа Станиславским "Практика". Она посвящена анализу творческого процесса работы актера над ролью на материале "Горя от ума".

Работа над первым, теоретическим разделом книги проходила в течение многих лет. В процессе работы не раз менялись планы и замыслы Станиславского в отношении его будущих трудов. Вначале он предполагал написать самостоятельный труд, посвященный общим вопросам театра и основным, господствующим в нем направлениям. Об этом свидетельствуют сохранившиеся в его архиве многочисленные варианты и редакции соответствующих разделов книги: "Театр", "Ремесло", "Искусство представления", "Искусство переживания", "Литературный театр", "Театр, где преобладает художник" и др.

Первые наброски мыслей по этим вопросам встречаются в записках и дневниках, относящихся к началу 900-х годов. Одним из ранних вариантов задуманного Станиславским большого труда об искусстве театра является рукопись "Направление в искусстве", написанная им во Фран-

ции, в Виши и Сен-Люнере, и датированная августом 1909 года. Имеется также большое количество других редакций и вариантов рукописей о трех направлениях в театре, относящихся к 1910-м и к началу 1920-х годов.

В период работы над публикуемой рукописью Станиславский включил материал о трех направлениях в сценическом искусстве в переработанном виде в книгу "Работа актера над ролью" в качестве вступления.

На основании ряда косвенных данных вторая часть книги -- "Практика" -- ориентировочно датируется нами 1917--1918 годами. В тексте рукописи имеется упоминание о недавней постановке "Горя от ума" в Художественном театре; повидимому, Станиславский имеет в виду возобновление спектакля в 1914 году, в котором он точно так же, как и в первой постановке "Горя от ума" в 1906 году, исполнял роль Фамусова. Однако к работе над рукописью Станиславский приступил не сразу после возобновления "Горя от ума". Вначале он пытался изложить процесс работы актера над ролью на материале только что сыгранной им роли Сальери в Пушкинском спектакле (1915). В его архиве сохранился незаконченный черновой набросок рукописи, озаглавленный "История одной роли. (О работе над ролью Сальери)" (No 675). Кроме того, имеется рукопись, датированная Станиславским 1916--1917 годами, один из разделов которой является первоначальным вариантом первого раздела публикуемой рукописи (No 1409).

По замыслу Станиславского вторая часть книги ("Практика") должна была состоять из четырех больших разделов, соответствующих определенным периодам работы актера над ролью, -- периодам познавания, переживания, воплощения и воздействия. Из четырех разделов Станиславским вчерне написаны первые три. От четвертого раздела (период воздействия) сохранился лишь черновой конспект и отдельные наброски.

Среди подготовительных материалов ко второй части книги "Работа актера над ролью" имеются также четыре толстые тетради, на которых рукой Станиславского написано "Экстракт" и поставлена дата -- "июнь 1919 г." (No 583). Текст этих тетрадей представляет собой переработку первых двух разделов рукописи "Практика" (познавания и переживания). Он существенным образом отличается от первой редакции. В "Экстракте" сделаны значительные сокращения, написаны новые куски, произведены композиционные изменения и т. д.

В начале 20-х годов Станиславский заново перерабатывает текст рукописи "Практика" (раздел "Познавание" и отдельные фрагменты разделов "Переживание" и "Воплощение") и создает, таким образом, третью известную нам редакцию "Работы над ролью" на материале "Горя от ума".

Эта редакция представляет собой рукопись, написанную мелким убористым почерком на отдельных карточках. Сравнение третьей редакции с первой и второй редакциями рукописи позволяет установить характер сделанных Станиславским изменений. Эти изменения связаны не только с дальнейшим литературным совершенствованием текста, но главным образом с поисками более точных путей и приемов работы актера над ролью и формы изложения материала. В третьей редакции рукописи метод отвлеченного фантазирования по поводу роли и пьесы все более уступает место конкретному анализу закономерностей творческого процесса. В ней более четко показана роль физических и элементарно-психологических задач в творчестве, разработана линия зарождающихся в актере внутренних позывов к действию и самое действие, подтекст роли и т. д.

Работа Станиславского над рукописью осталась незавершенной. В тексте встречаются пропуски, отсутствуют многие примеры, в ряде случаев отдельные разделы и куски рукописи даются в черновой, конспективной записи и т. д. Станиславский предполагал вернуться к незаконченным частям рукописи. Об этом свидетельствуют имеющиеся в тексте многочисленные пометки, как, например: "Объяснить на примерах", "Оставить страницу свободную" или "Допишу, когда получу дополнительные материалы" и др.

"Работа над ролью" на материале "Горя от ума" печатается по третьей редакции рукописи, хранящейся в Музее МХАТ. Фрагменты из первой редакции этого сочинения были опубликованы под названием "Оживление внешних обстоятельств жизни пьесы и роли" в "Ежегоднике МХТ" за 1945 год, т. I. Полностью рукопись публикуется впервые.

Вводная теоретическая часть этого труда -- о трех направлениях в сценическом искусстве -- опускается нами на том основании, что сам Станиславский впоследствии отказался от включения ее в книгу "Работа актера над ролью". Этот материал в переработанном виде частично был использован им в статье "Ремесло" (см. журнал "Культура театра", 1921, No5,6), в "Истории одной постановки. (Педагогический роман)" и в главе "Сценическое искусство и сценическое ремесло" в книге "Работа над собой в творческом процессе переживания" (см. Собр. соч., т. 2).

Материалы о трех направлениях печатаются в пятом и шестом томах Собрания сочинений.

[1] Печатается по рукописям No 679--682, 684.

[2] В рукописи против этой фразы имеется следующая приписка Станиславского: "Противоречие: актеру не надо говорить о своей роли, но... если все будут говорить с другими о чужих ролях, то неизбежно с актером будут говорить о его роли".

[3] "Аффективная память" -- один из ранних терминов "системы", заимствованный Станиславским из трудов известного французского ученого, представителя экспериментальной психологии Т. Рибо (1839--1916). В Музее МХАТ хранится книга Т. Рибо "Аффективная память" с пометками Станиславского (изд. редакции журнала "Образование", Спб., 1899, 2-е, исправленное издание).

Аффективной памятью Станиславский называл "память на пережитые в жизни чувствования". В отличие от зрительной, слуховой и иной памяти она "запечатлевает не самые факты и обстановку, а душевные чувства и физические ощущения, их сопровождающие" (No 677, л. 81).

По мнению Станиславского, актер может жить в роли не чужими, а только своими собственными чувствами. С помощью аффективной памяти актер вызывает в себе нужные ему по ходу действия пьесы переживания, испытанные им когда-то в жизни при соответствующих обстоятельствах.

Такой прием заставлял актера в поисках нужного ему для создания сценического образа материала все "время обращаться к жизни, к своему личному опыту, искать в нем знакомые ему чувствования, аналогичные с переживаниями действующего лица пьесы. Станиславский всегда считал жизненный опыт актера шире и интереснее его актерского опыта. Поэтому вслед за Щепкиным он требовал от актера в работе над ролью "итти от жизни", а не от привычных условностей сцены, толкающих на путь ремесленного изображения действительности.

Однако на первом этапе развития "системы" Станиславский сильно переоценивал значение аффективной памяти в творчестве актера. Он считал ее основой творчества актера, главным "манком" чувств; отсюда он делал ошибочный вывод о том, что все переживания актера на сцене носят исключительно повторный характер.

Не отрицая значения аффективной памяти как одного из элементов "системы", Станиславский пересмотрел в дальнейшем роль этого элемента в творчестве актера. Он пришел к выводу, что более совершенным, чем аффективная память, средством воздействия на чувство является логика физических действий, направленная на осуществление линии сквозного действия и сверхзадачи пьесы и роли. В отличие от аффективной памяти, имеющей дело с капризным и неуловимым чувством, логика физических действий роли более определенна, доступна, материально ощутима, легко фиксируема, поддается контролю и воздействию со стороны сознания. За нею легче всего следить актеру. Вместе с тем она тесно связана с внутренней жизнью роли.

"...В действии, -- пишет Станиславский, -- передается душа роли -- и переживание артиста и внутренний мир пьесы; по действиям и поступ-

кам мы судим о людях, изображаемых на сцене, и понимаем, кто они" (см. Собр. соч., т. 2, стр. 64).

В начале 30-х годов термин "аффективная память" был заменен Станиславским термином "эмоциональная память", как более точно выражающим это понятие.

[4] К таким произведениям со сложным и глубоко скрытым психологическим содержанием Станиславский относил многие пьесы Г. Ибсена и М. Метерлинка.

[5] См. примечание 6.

[6] В противоположность различным рационалистическим теориям в сценическом искусстве Станиславский придавал большое значение области бессознательного в творчестве актера. К области бессознательной, или подсознательной, он относил те моменты творческой деятельности артиста, которые связаны с непроизвольным возникновением чувств на сцене и их внешних физических проявлений.

С точки зрения Станиславского, лежащее в основе актерского искусства сценическое действие всегда мотивировано и целенаправлено, следовательно, всегда сознательно. Но сознательный характер сценического действия не исключает непроизвольного, подсознательного, автоматического протекания отдельных движений, приспособлений, посредством которых осуществляется это действие. Балетный артист, исполняющий танец, или акробат, крутящий сальто, не задумываются в этот момент о тех сложных движениях, которые проделывают их руки, ноги, все тело. Эти движения осуществляются ими автоматически, без участия сознания. "Если акробат начнет раздумывать в момент исполнения номера, -- говорит Станиславский, -- он может сломать себе шею".

Без участия нашего сознания, как правило, осуществляются и все выразительные движения, в которых проявляются чувства. Например, мимика, жесты, интонация и т. п. непроизвольны, если актер, конечно, искренне переживает, а не подделывает, не представляет своих чувств.

Область бессознательной деятельности артиста охватывает сравнительно большое число компонентов творчества, особенно в моменты вдохновения, при котором, как известно, мало осознается протекание самого творческого процесса.

Чрезмерная сознательность в выполнении всех мельчайших задач, движений, в воспроизведении чувств приводит, по мнению Станиславского, к излишней рассудочности творчества, при которой теряется живая связь с партнером, нарушается органичность действия и переживания и актер попадает на путь внешнего изображения образа.

Более того, сознательное осуществление каждого чувства, жеста, интонации, движения отвлекает внимание актера от главной творческой цели и, наоборот, бессознательность многих компонентов творчества

является условием его наибольшей сознательности. Благодаря тому, что значительная часть элементов творчества осуществляется бессознательно, сознание получает возможность сосредоточиться на наиболее важных, решающих сторонах творчества, на мотивах и целях действия, на его содержании, на том, что Станиславский называл "ч т о" в отличие от "к а к", от формы, от способов выполнения действия.

"Наряду с тем, что в работе артиста многое должно оставаться не освещенным сознанием, -- писал он, -- есть область, где работа сознания важна и необходима. Так, например, главные вехи пьесы, основные действенные задачи должны быть осознаны, утверждены и оставаться незыблемыми однажды и навсегда... Они указывают творчеству правильное направление. Но то, как выполняются установленные задачи, то, что происходит в промежутках между основными вехами, то есть как оправдываются предлагаемые обстоятельства, аффективные воспоминания, характер хотений и стремлений, форма общения, приспособления и проч., может варьироваться каждый раз и подсказываться бессознанием" (см. настоящий том, стр. 458).

Борясь против холодного, рассудочного искусства, Станиславский правильно подчеркивает важную роль "подсознательного" в творчестве актера. Вместе с тем он высказывает в этой рукописи ряд ошибочных мыслей, некритически заимствованных из современных ему идеалистических источников по психологии художественного творчества. Таковы, например, его утверждения о том, что "в искусстве творит чувство, а не ум", что "девять десятых всей жизни человека или роли, да притом наиболее важная ее часть", протекают бессознательно.

Следует отметить, что подобное противопоставление эмоции сознанию и отрицание роли ума в творчестве актера противоречит основным положениям "системы" и, в частности, учению Станиславского об уме, воле и чувстве как главных двигателях психической жизни артиста-роли, о первенствующем значении сквозного действия и сверхзадачи в сценическом творчестве.

Станиславский считал, что "творчество есть прежде всего *полная сосредоточенность всей духовной и физической природы.* Она захватывает не только зрение и слух, но все пять чувств человека. Она захватывает кроме того и тело, и мысль, и ум, и волю, и чувство, и память, и воображение" (см. Собр. соч., т. 1, стр. 302).

В публикуемой рукописи, говоря об исключительном значении ума, воли и чувства в процессе творчества, Станиславский подчеркивает тесную связь и взаимозависимость членов триумвирата (ум, воля, чувство). "...Нельзя говорить об одном из двигателей вашей духовной (психической) жизни, -- пишет он, -- не имея при этом в виду остальных двух. Они "едины в трех лицах", они неразъединимы".

О термине "сверхсознание" см. примечание 71 на стр. 495.

[7] Умение найти в самом артисте творческий материал, родственный душе роли, -- одна из важнейших особенностей режиссуры Станиславского. Создание сценического образа, основанное на законах органической природы и естественного переживания, возможно только при условии максимального использования в момент творчества личных человеческих качеств самого артиста, которые сообщают жизнь и индивидуальную неповторимость сценическому образу.

По образному выражению Станиславского" режиссер, подобно садовнику, должен уметь "привить душу роли к душе артиста". Поэтому при составлении режиссерского плана постановки Станиславский отталкивался от глубокого изучения не только произведения драматурга, но и конкретного "человеческого материала" артистов, призванных воплотить роли пьесы. Примером тому может служить его режиссерский план постановки "Отелло", составленный с учетом индивидуальных данных исполнителей главных ролей: Л. М. Леонидова, А. Л. Вишневского, Н. П. Баталова (в спектакле роль Яго вместо Н. П. Баталова исполнял В. А. Синицын) и других.

Станиславский вел решительную борьбу с приемами деспотической режиссуры, которая не считается с творческими возможностями артистов и смотрит на них лишь как на материал воплощения своего режиссерского замысла. Такой режиссер навязывает актеру готовый план постановки и свое видение образа, мало считаясь с индивидуальными возможностями и внутренними стремлениями самого актера. В письме от 14 февраля 1925 года к С. Д. Балухатому, редактору режиссерской партитуры "Чайки", Станиславский писал по этому поводу: "Имейте в виду, что мизансцены "Чайки" были сделаны по старым, теперь уже совсем отвергнутым приемам насильственного навязывания актеру своих личных чувств, а не по новому методу предварительного изучения актера, его данных, материала для роли, для создания соответствующей и нужной ему мизансцены. Другими словами, этот метод старых мизансцен принадлежит режиссеру-деспоту, с которым я веду борьбу теперь, а новые мизансцены делаются режиссером, находящимся в зависимости от актера" (см. "Чайка" в постановке Московского Художественного театра. Режиссерская партитура К. С. Станиславского", Л.-- М. 1938, стр. 4).

[8] Эта классическая формула реализма, взятая Станиславским из незаконченной статьи Пушкина о народной драме и драме "Марфа Посадница" М. Погодина, была положена им в основу "системы" с той только разницей, что вместо пушкинского определения "п_р_е_д_п_о_л_а_г_а_е_м_ы_е о_б_с_т_о_я_т_е_л_ь_с_т_в_а" Станиславский употребляет термин "п_р_е_д_л_а_г_а_е_м_ы_е о_б_с_т_о_я_т_е_л_ь_с_т_в_а". "...Обстоятельства, которые для писате-

ля являются предполагаемыми, -- пишет Станиславский, -- для нас, артистов, будут уже готовыми -- предлагаемыми... В нашей практической работе укрепился термин "предлагаемые обстоятельства", которым мы и пользуемся" (см. Собр. соч., т. 2, стр. 61).

[9] Творчески используя "систему", то есть знание объективных законов сценического искусства, артист получает возможность управлять своей органической природой, сознательно вызывать ее подсознательную деятельность, без которой не может быть искусства переживания. В этом заключается наиболее общий смысл слов Станиславского: "Б_е_с_с_о_з_н_а_т_е_л_ь_н_о_е_ч_е_р_е_з_с_о_з_н_а_т_е_л_ь_н_о_е_-_в_о_т_д_е_в_и_з_н_а_ш_е_г_о_и_с_к_у_с_с_т_в_а_и_е_г_о_т_е_х_н_и_к_и". Девиз этот получает свое научное обоснование в свете современной психологии, выясняющей нервные механизмы психических явлений.

Каковы же нервные механизмы бессознательной деятельности?

Одним из важнейших законов высшей нервной деятельности является, как известно, закон индукции нервных процессов, по которому всякий возникающий в коре мозга очаг возбуждения вызывает торможение окружающих участков. В сложной мозаике коры обычно есть один какой-нибудь участок, который в данный момент обладает оптимальной возбудимостью. С этой особенностью работы мозга связана наиболее ясная работа сознания, наиболее активное внимание. Сознательная деятельность и представляет собой нервную деятельность определенного участка коры больших полушарий, обладающего в данный момент и при данных условиях известной оптимальной возбудимостью. В участке с оптимальной возбудимостью легко образуются новые временные связи, производится наиболее точный анализ и синтез. И. П. Павлов называл этот участок коры "творческим отделом больших полушарий".

Понятно, что активная работа сознания творящего артиста также связана с определенным участком коры, обладающим оптимальной возбудимостью. Но в каждый данный момент в коре больших полушарий возможен только один такой участок. А так как он занят осознанием мотивов и целей действия, другие элементы творчества и действия могут протекать и осуществляться почти без непосредственного участия сознания или совсем бессознательно.

"Если бы можно было видеть сквозь черепную крышку и если бы место больших полушарий с оптимальной возбудимостью светилось, -- писал Павлов, -- то мы увидали бы на думающем сознательном человеке, как по его большим полушариям передвигается постепенно изменяющееся в форме и величине причудливо неправильных очертаний светлое пятно, окруженное на всем остальном пространстве полушарий бо-

лее или менее значительной тенью" (И. П. Павлов, Поли, собр. соч., т. III, кн. 1, М.--Л., 1951, стр. 248).

Пространство, находящееся в "тени", представляет собой приторможенные участки полушарий. В этих участках с пониженной возбудимостью затруднена выработка новых связей и аналитико-синтетическая деятельность. Но и приторможенные в данный момент отделы больших полушарий отнюдь не бездействуют. Они осуществляют "ранее выработанные рефлексы, стереотипно возникающие при наличности соответствующих раздражителей. Деятельность этих отделов есть то, что мы субъективно называем бессознательной, автоматической деятельностью" (И. П. Павлов, там же).

Таким образом, все те многочисленные движения, которые артист как действующее лицо совершает, не осознавая их, бессознательно, представляют собой продукт деятельности отделов больших полушарий с пониженной в данный момент возбудимостью.

Важно заметить, что в этих отделах больших полушарий могут также образовываться временные связи и может происходить аналитико-синтети-ческая деятельность. Но, совершаясь вне очага с оптимальной возбудимостью, эти корковые акты не осознаются и представляются возникшими "неизвестно как и откуда".

Этой особенностью работы мозга объясняется характерное для вдохновения сочетание наибольшей ясности и остроты сознания, полной его сосредоточенности на предмете творчества, с малой осознанностью артистом того, как протекают у него некоторые процессы творчества, например процессы мышления, воображения и т. п.

Чувство, будучи в значительной степени связанным с деятельностью подкорковых образований мозга, не может быть вызвано непосредственно усилиями сознательной воли. Но подкорка подчинена коре, которая "держит в своем ведении все явления, происходящие в теле" (И. П. Павло в). Имея свое представительство в коре, подкорковые центры связаны деятельностью обеих сигнальных систем. Следовательно, всякое человеческое чувство связано с представлением конкретной ситуации, вызвавшей это чувство, с сознанием данной ситуации и своего отношения к ней.

Поэтому совместная работа мышления и воображения, как говорил Станиславский, может оживить так называемую эмоциональную память актера и, выманивая из ее тайников элементы когда-то испытанных чувств, по-новому организовать их в соответствии с возникающими у артиста образами. Наиболее же сильным средством активизации мышления и воображения творящего артиста является действие.

Отсюда известное положение Станиславского: "Не думайте о чувстве, а действуйте в данных предлагаемых обстоятельствах. И, действуя ло-

гично,. вы не заметите, как придут к вам нужные чувства, явится образ". Поскольку действие актера в роли является глубоко сознательным актом, ведущим к непроизвольному, подсознательному, по выражению Станиславского, возникновению чувств роли, то это положение "системы" реализует требование искусства переживания: "от сознательного к подсознательному".

Чем активнее и целеустремленнее действует артист в роли, тем больше отдельных компонентов его действия и творчества протекает бессознательно, тем органичнее поведение действующего лица, тем сознательнее само творчество артиста. Вот почему Станиславский говорил, что основной лозунг искусства переживания -- "о_т с_о_з_н_а_т_е_л_ь_н_о_г_о к б_е_с_с_о_з_н_а_т_е_л_ь_н_о_м_у, к т_в_о_р_ч_е_с_т_в_у с_а_м_о_й п_р_и_р_о_д_ы". Главным средством реализации этого тезиса он считал действие, идущее по линии сквозного действия и подчиненное сверхзадаче произведения.

[10] В подготовительных материалах к "Работе актера над ролью" говорится о том, как поступать в том случае, когда пьеса неполноценна и не доставляет актерам творческой радости. Приводим это высказывание:

"Однако не всегда произведения поэта скрывают в себе художественные ценности -- источник артистических радостей. Как же быть тогда, когда красивая форма лишена своей сердцевины, то есть духовных красот, возбуждающих глубокие чувства?

В этих случаях ничто не мешает артисту увлечься красотой внешней формы и тем возбудить в себе творчество. Но увлечение внешностью -- поверхностно и скоро проходимо, да и не все произведения поэтов обладают художественной красотой формы. Многие пьесы и роли лишены даже этого источника художественных возбуждений. Тогда артисту приходится доделывать то, что оказалось не по силам самому автору, то есть ему приходится создавать симфонию чувств на плохое либретто поэта, приходится незаметно подменять душу роли, не трогая ее словесной оболочки, приходится исправлять автора и самому для себя создавать художественные увлечения, необходимые для творчества. И эта неблагодарная, трудная, не всегда удающаяся работа нуждается в художественном анализе. Он помогает прощупать если не самые элементы художественной красоты, сокрытые в пьесе, то хотя бы их следы, которые можно развить в настоящие моменты истинного артистического увлечения и переживания.

Таким образом, анализ нужен как для определения присутствия, так и для определения отсутствия в произведении поэта художественных элементов. Анализ нужен также и для того, чтоб находить в своей душе и обогащать роль новыми, недостающими ей душевными элементами и. художественными красотами" (No 676, лл. 97--98).

[11] О делении пьесы на плоскости и наслоения см. вступительную статью, стр. 20--21.

[12] В этом месте рукопись обрывается. На карточке имеется пометка Станиславского: "Неокончено". Станиславский предполагал дописать "плоскость личных творческих ощущений артиста", однако это его намерение осталось неосуществленным. Из других подготовительных материалов видно, что, говоря о плоскости личных творческих ощущений артиста, Станиславский имел в виду три следующих момента работы над ролью:

"Во-первых, а_н_а_л_и_з т_в_о_р_ч_е_с_к_о_г_о с_а_м_о_ч_у_в_с_т_в_и_я а_р_т_и_с_т_а, и_л_и с_а_м_о_а_н_а_л_и_з, то есть проверка нового душевного отношения артиста к своей роли, после целого ряда подготовительных анализов ее.

Во-вторых, а_н_а_л_и_з р_о_л_и н_а о_с_н_о_в_а_н_и_и н_о_в_ы_х о_щ_у_щ_е_н_и_й с_а_м_о_г_о т_в_о_р_я_щ_е_го а_р_т_и_с_т_а, то есть деление роли на отдельные творческие хотения.

В-третьих... с_о_ч_е_т_а_н_и_е д_у_ш_е_в_н_ы_х о_щ_у_щ_е_н_и_й а_р_т_и_с_т_а с т_р_е_б_о_в_а_н_и_я_м_и р_о_л_и, то есть гармоническое распределение хотений самого артиста применительно к душевному складу действующего лица" (No 676, л. 105).

В другом месте, отмечая служебную, подготовительную роль анализа художественной, литературной, исторической, философской, бытовой плоскостей пьесы, Станиславский пишет: "Другие анализы имеют решающее значение при создании внутреннего плана изображаемого образа. Таковым решающим анализом следует признать изучение ощущений самого артиста в момент творчества, то есть самоанализ. Он определяет и фиксирует душевные приемы и технику, вызывающие бессознательные творческие порывы. Таким образом, ряд подготовительных анализов приводит артиста к самостоятельному взгляду на произведение поэта.

Новое, хорошо прочувствованное отношение к роли делает ее, эту чужую, поэтом созданную тему творчества, своим собственным созданием, близким душе самого артиста. Это важный момент в нашем искусстве переживания, основанный на душевном творчестве артиста. И поэтому вполне понятно, что внутренний психофизиологический анализ приобретает окончательное и первенствующее значение.

Чтобы быть последовательным, надо начать с рассмотрения целого ряда подготовительных анализов, начиная с художественного, литературного, бытового, исторического, кончая физиологическим и психологическим анализом самой роли, а потом уже переходить к анализу творческого самочувствия артиста" (No 676, лл. 94--95).

Придавая в дальнейшем все большее значение анализу творческого самочувствия актера, Станиславский внес существенные коррективы в метод работы над ролью. Он рекомендовал актерам начинать работу над пьесой не с застольного, умозрительного изучения эпохи, быта, стиля произведения, психологии действующих лиц, а с самоанализа, то есть с внешнего и внутреннего изучения себя самого в условиях жизни пьесы и роли.

Для этого актер должен "не только мысленно представить себе, но и физически выполнить свои действия, аналогичные с ролью, в .аналогичных с нею предлагаемых обстоятельствах". Такой анализ, производимый не одним только рассудком, но и всеми пятью органами чувств, помогает актеру "почувствовать себя в роли и роль в себе".

"Со временем, когда роль углубится, -- писал Станиславский, -- я самбуду просить много, очень много самых разнообразных сведений о пьесе. Но в первое время при подходе к роли, пока не создана какая-то база, на. которой можно прочно удержаться, я боюсь лишнего, что сбивает с толку* что преимущественно усложняет работу".

[13] О сверхсознании см. примечание 71 на стр. 495.

[14] Здесь Станиславский предполагал дать перечень фактов, характеризующих прошлую жизнь героев комедии "Горе от ума". Поскольку в рукописи отсутствует этот перечень, мы опускаем относящуюся к нему фразу: "Что же говорит о прошлом сам Грибоедов. (Выписка фактов прошлого) ".

В своей практической работе с актерами Станиславский пользовался каждым намеком автора для воссоздания прошлой жизни действующих лиц, комедии. Так, например, на занятиях в Оперно-драматической студии в 1935 году с первых же слов Лизы он обращал внимание исполнительницы на обстоятельства, которые заставили Лизу всю ночь провести у дверей комнаты Софьи :

"Вчера просилась спать: -- отказ..." и т. д.

Из реплики Софьи выяснялись подробности ее ночного свидания с Молчалиным:

"Возьмет он руку, к сердцу жмет,
Из глубины души вздохнет,
Ни слова вольного, и так вся ночь проходит,
Рука с рукой, и глаз с меня не сводит".

В монологах Чацкого выясняются не только события ближайшего, но и отдаленного прошлого роли. Раскрывается картина его детства, про-

веденного вместе с Софьей в фамусовском доме, их детские игры, шалости, характер обучения. Возникают образы воспитателей Софьи и Чацкого, обширный круг фамусовских родных и знакомых, представителей старой чиновничьей и помещичьей Москвы, которых высмеивает в своей комедии Грибоедов.

Разговор Софьи с Лизой проливает свет на прежние отношения Чацкого и Софьи.

В тексте мы находим интересные для актера сведения о прошлом Молчалина, который был мелким чиновником в Твери, затем дослужился до чина асессора и при содействии Фамусова был переведен в Москву и определен к нему в секретари.

Можно также составить определенное представление о круге знакомств, интересов и характере служебной деятельности и личной жизни Фамусова, о хлопотливой и тревожной жизни Лизы и т. п.

Много новых фактов и обстоятельств, характеризующих прошлую" жизнь героев "Горя от ума", раскрывается и в других актах комедии.

[15] Здесь Станиславский предполагал дать перечень фактов пьесы, харастеризующих будущее действующих лиц комедии "Горе от ума" или, вернее, перспективу будущего. Поскольку в рукописи отсутствует этот перечень", мы опускаем относящуюся к нему фразу: "Что же говорит об этом сам Грибоедов".

В тексте "Горя от ума" имеется много высказываний о будущем героев комедии, которые необходимо знать актеру.

Так, например, расставаясь с Молчаливым, Софья живет перспективой как-нибудь скоротать скучный день и дождаться нового свидания со своим избранником.

"Идите, целый день еще потерпим скуку".

Молчалин живет заманчивой мечтой упрочить свою карьеру женитьбой на Софье, но боится гнева Фамусова, который может разрушить с таким трудом завоеванное нм положение.

Лиза боится барского гнева и ухаживаний Фамусова, мечтает о буфетчике Петруше, предчувствует тяжелую расплату за пособничество Софье в ее романе с Молчалиным.

"...помилуй бог, как разом
Меня, Молчалина, и всех с двора долой".

Фамусов занят вопросом об устройстве выгодного замужества дочери, думает о своем положении в обществе, о репутации, которая определяется .мнением княгини Марьи Алексевны.

Скалозуб мечтает о получении чина генерала.

Чацкий живет перспективой нового сближения с Софьей, но, натолкнувшись неожиданно для себя на ее холодное отношение, старается понять, что произошло здесь в его отсутствие. Помимо взаимоотношений с Софьей и Фамусовым из первого акта выясняется также критическое отношение Чацкого к окружающему его обществу и намечается неизбежность столкновения с этим обществом.

Выяснение перспективы будущего Станиславский считал важным моментом в познании артистом сквозного действия роли.

[16] Далее в рукописи следует фраза: "Вот что мы находим в пьесе, в комментариях о ней и в истории 20-х годов" -- и в скобках сделана карандашная пометка: "Выписка из бытового материала. Развить, дописать". Поскольку Станиславский не осуществил своего намерения и ограничился только выпиской фактов из первого акта пьесы, мы опускаем эту фразу, относящуюся не только к фактам пьесы, но и к материалам по истории быта 20-х годов.

[17] В "Горе от ума" имя Елизаветы Михайловны не упоминается. Станиславский, повидимому, имеет в виду Елизавету Михайловну Кологривову (урожденную княжну Голицыну) -- "известную богомолку" и "мистическую даму" Священного Союза, родственницу генерала от кавалерии А. С. Кологривова, у которого служил в, 1814 году в Брест-Литовске в качестве адъютанта молодой Грибоедов. Некоторые лица из окружения А. С. Кологривова, как известно, послужили прототипами для комедии "Горе от ума".

[18] Далее следует перечисление фактов и источников, которые могут быть использованы режиссером и актерами при анализе бытовой плоскости пьесы. Поскольку этот материал носит сугубо черновой конспективный характер, мы переносим его в примечания. Ниже приводится этот текст:

"Рассказы современников, записки, письма предков. Беллетристика: книги, жизнеописания.

Рассказы няни о крепостной жизни ("Евгений Онегин"), Письмо... (12-й год). Восьмидесятилетняя старуха, которая измучилась, вывозя в свет свою шестидесятилетнюю дочь.

Предание о Грибоедове, который въехал верхом по лестнице дома (байронизм).

Книги: Грибоедовская Москва или изданный альбом Опочининым, граф де-Бальмен (Гоголевское время, оригинальные рисунки, 1838, 1839 годы). Альбом с зарисованными иллюстрациями жизни (военные балы, intêrieur'ы, иды). Выставка портретов русской живописи (собрание Дягилева), издание великого князя Николая Михайловича".

Упоминаемое Станиславским предание о Грибоедове описано Н. К. Пиксановым в биографическом очерке о Грибоедове. "В глухой провинции, куда были заброшены резервы Кологривова, скудость культурной обстановки и скука еще более обостряли "гусарские шалости". Грибоедов участвовал в них наряду с другими, и до нас дошло несколько анекдотов о его выходках. Рассказывают, например, что он въехал на лошади на второй этаж -- на. бал, куда его не пригласили" (см. Полн. собр. соч. А. С. Грибоедова, т. 1, под ред. и с примеч. Н. К. Пиксанова и И. А. Шляпкина. Изд. Разряда, изящной словесности Императорской Академии наук, Спб., 1911, стр. XIX).. Говоря об источниках, Станиславский называет книгу М. Гершевзона "Грибоедовская Москва", изд. М. и С. Сабашниковых, М., 1916, и альбом "Гоголевское время", оригинальные рисунки графа Я. П. де Бальмен (1838--1839 гг.), со вступительной статьей Е. Н. Опочинина, М., 1909.

Далее имеется в виду историко-художественная выставка русских портретов, открывшаяся 6 марта 1905 года в Таврическом дворце. Об этой выставке К. С. Станиславский писал из Петербурга своей дочери К. К. Алексеевой: "Самое интересное теперь в Петербурге -- это выставка портретов. В огромном Таврическом дворце собраны со всей России портреты наших прапрабабушек и дедушек, и каких только там нет! Это очень мне на руку, особенно теперь, когда мы хотим ставить "Горе от ума". Можно найти на выставке и Фамусова, и Софью, и Скалозуба. Буду ездить туда каждый день и все рисовать. Есть и картины, изображающие комнаты. Можно набрать там всякие декорации для "Горя от ума".

В режиссерской библиотеке К. С. Станиславского хранится альбом с двадцатью пятью фотографиями с картин историко-художественной выставки русских портретов. В альбом вклеены чертежи и зарисовки с картин, сделанные Станиславским и снабженные им подробными комментариями. В альбоме имеются также зарисовки мебели, архитектурных деталей, интерьеров, открытки и т. п., которые служили ему материалом для будущих постановок.

[19] В период работы над постановкой "Горя от ума" в Московском; Художественном театре в 1905--1906 годах Станиславский и Немирович-Данченко, опираясь на тщательное изучение текста комедии Грибоедова, пришли к выводу, что Фамусов -- это не знатный барин-аристократ, каким его обычно показывали в русском театре XIX века (И. В. Самарин,. А. П. Ленский и другие), а представитель среднего чиновного дворянства. В режиссерском экземпляре "Горя от ума" Немирович-Данченко, полемизируя с традиционным взглядом на Фамусова как на представителя "высшей московской знати", пишет: "...надо было установить, к какому именно барству принадлежит Фамусов.

Здесь комментаторы едва ли не больше напутали, чем помогли разобраться. Мы встречаемся с оттенками, которым придается большое значение, и в то же время не имеем ничего установленного. "Московский туз" в "столбовой дворянин", "барин" и "чиновник". Многие видят в Фамусове московского туза. Опираются на скромный ответ Щепкина, когда его хвалили в роли Фамусова: "Нет, какой же я барин!" Стало быть, Щепкин знал, что ему надо играть знатного барина. Но, может быть, Щепкин, вышедший сам из крепостных, когда директор казенных театров даже первым актерам говорил "ты", легко мог преувеличивать барство Фамусова... Для решения вопроса лучше всего обращаться к самой пьесе. "Богатый и чиновный московский дворянин, управляющий казенным местом"... "По должности, по службе хлопотня"... Молчалива "взял в секретари", а Молчалин говорит о Чацком: "Мне отсоветовал в Москве служить в архивах"... Фамусов управляет архивом. Живет не в казенной квартире, а в своем доме. Имеет несколько поместий -- в Тверской и Саратовской губерниях. Столбовой дворянин, занимающий крупный чиновный пост. Но он не принадлежит к такой знати, каким был Максим Петрович, хотя это и его дядя. Посмотрите на гостей Фамусова. Только Хлёстова -- особа. И та держит себя так, точно сделала особую милость, что приехала к Софье на вечер. Здесь нет ни губернатора, ни предводителя. Самые знатные -- Тугоуховские и Хрюмины, и те, очевидно, из захудалых титулованных. Нет ни Татьяны Юрьевны, ни Пульхерии Андреевны, ни княгини Марьи Алексеевны. Правда, Фамусов не дает бала. Грибоедов по художественным причинам упорно избегает настоящего большого московского бала. Он три раза меняет мотив, почему у Фамусова только домашний вечер. В одной редакции Софья говорит: "Великий пост, так балу дать нельзя", в другой -- "дом невелик", в третьей -- "мы в трауре". Насколько можно проникнуть в замысел Грибоедова, бал, какой мог бы дать Фамусов, какой он, может быть, давал раз в год, стараясь подражать знаменитым балам той эпохи, очень отвлек бы поэта от интимной драмы, которая волновала его преимущественно, и ему пришлось бы выйти из художественных граней замысла...

Во всяком случае, знать Москвы не была интимно близка Фамусову. И если бы Фамусов был московский туз, чего бы ему так уж ухаживать за армейским полковником? Жених хороший, но знатный барин мог бы для единственной дочери мечтать о лучшем.

Все сводится к тому, что Фамусов хотя и крупный московский барин, но не стоит на верхних ступенях ни барства, ни служебной иерархии. Дом его не ослепителен, без дворцовой обстановки. Хороший барский дом, один из очень многих. Да и самый тон Фамусова лишен той величавости, какая характеризовала бы независимость и силу. Он выслужил-

ся. И вряд ли даже Максим Петрович не смотрел на своего племянника как на тупицу" (цит. по книге: "Горе от ума" в постановке Московского Художественного театра". Государственное издательство, М.--П., 1923, стр. 30--32).

Называя жену Фамусова аристократкой в противоположность мужу-бюрократу, Станиславский, повидимому, опирался на высказывания современников А. С. Грибоедова и, в частности, С. Н. Бегичева, который писал, что Грибоедов во многом изменил первоначальный план комедии "и уничтожил некоторые действующие лица и, между прочим, жену Фамусова, сентиментальную модницу и аристократку московскую..." (цит. по книге: М. В. Нечкина, А. С. Грибоедов и декабристы, изд. 2, М., 1951, стр. 173).

[20] Раздел "Литературный анализ", как и многие другие разделы, остался ненаписанным. В рукописи имеется лишь черновой набросок отдельных мыслей, которые Станиславский записал для памяти, надеясь позже вернуться к ним.

Приводим дополнительный материал по разделу литературного анализа, взятый нами из другой рукописи.

"Литературный анализ не входит в область моей компетенции. Поэтому я могу только желать, чтоб кто-нибудь из специалистов вместо меня пришел на помощь артистам и выработал бы метод, направляющий литературный анализ пьесы и роли.

Литературный анализ должен быть прост и практичен, чтоб не усложнять творчества излишней рассудочностью, чтоб не перемещать центра тяжести в момент творчества от чувства к рассудку, от сердца к голове.

Надо, чтоб артист не только понимал, но, главное, умел бы ощущать литературные красоты произведения поэта. Для этого необходимо участие в процессе анализа не только разума, но главным образом чувства.

Как же развивать литературное чутье и вкус артиста? Как научить его понимать искусство поэта и красоту его словесного творчества? Вот вопросы, которые ждут специалистов. Пусть они практически применят литературный анализ к требованиям нашего искусства.

Кроме того, надо, чтобы артисты умели овладеть всей пьесой, порученной им поэтом. Надо, чтоб они искусно развертывали ее действие перед глазами зрителей, выделяя яркие и стушевывая второстепенные места пьесы. Надо, чтоб артисты умели показать красоты и скрывать недостатки произведения поэта. Словом, надо, чтоб артисты умели овладеть пьесой настолько, чтоб распоряжаться ею, как музыканты своим инструментам, как механик своим механизмом.

Для всего этого надо прекрасно знать не только строение пьесы и ее составные части, как в отдельности, так и в целом, но также надо знать технику письма поэта и его индивидуальные особенности.

Механик учится управлять механизмом, изучая его отдельные части и их действие. Для этого он разбирает и вновь собирает свой механизм по его составным частям, которые он изучает в отдельности и в целом.

Артист, подобно механику, должен знать строение, или механизм, литературного произведения поэта как в отдельности, так и в целом, то есть он должен расчленять его иа составные части" (No 676, лл. 99--100).

[21] В этом месте рукописи имеется пометка Станиславского: "Неполно, мелко, односторонне. Разве эстетическая [плоскость] только в декорациях?"

Далее идет конспективный черновой набросок, план изучеяия эпохи 20-х годов с бытовой стороны. Поскольку этот план представляет несомненный интерес для понимания режиссерского метода Станиславского, его требований к участникам спектакля в отношении глубокого знания эпохи, жизни, быта действующих лиц пьесы, мы приводим его в комментариях.

"И_з_у_ч_е_н_и_е э_п_о_х_и (бытовой стороны).

М_у_з_е_й. Мебель, бронза, вышивки, всевозможные вещи. Подметить: дикость, причуды, китайские комнаты, например, и проч. Или сентиментальность маленького веера слоновой кости.

И_з_у_ч_е_н_и_е с_т_а_р_ы_х д_о_м_о_в. Дом Хомякова (многое в нем осталось от 20-х годов). Понять расположение комнат. Большие парадные изолированы от малых жилых комнат. Парадные -- холодные, не топленные, а жилые малые -- жаркие, низкие. Архитектура домов. Разные высоты пола и этажей: на одну двухсветную залу -- два этажа жилых комнат. Причины закоулочков, переходов, кладовых и проч. Окна без форточек (ради тепла и экономии дров). Курильня у Хомякова, масса огромных трубок. Здесь происходили богословские споры и дебаты. Представьте себе их. Накуренная комната. Толпа людей в этом закоулке.

Приехать в дом Леонтьева. Полюбоваться изяществом обстановки и вещей. Анфилады комнат с расставленными бронзой, вещами, мебелью по линии окон. Посетить Останкинский дворец, Архангельское (другого типа дворцы). Изучить и екатерининскую эпоху и здания так, как они сохранились в 20-х годах...

Недостаточно осмотреть все эти дома. Надо почувствовать себя в них, пожить там мысленно наяву, ощутить их. Вот, например, как меня заперли в подвалах замка Bourbon Russet или моя жизнь и ночевка в круглой башне у Метерлинка. Хождение по rêfectoire'ам монастыря ночью с канделябрами. Постель, шкаф с умывальником, ночные звуки, башенные часы, шаги сторожа. Несколько дней в St. Мишель. Описание города, дворца, кладбища над ним. Храм наверху, жизнь города, гавани.

Прилив и отлив моря. Сыпучие пески. Гнездо для пиратов, романтика монастыря и проч.

Жизнь в Туринском замке. Описание феодального замка. Построен на скалистом острове. Вокруг вода, неровные причудливые формы улиц, домов, площадей, комнат и т. д.

Соллогуб Федор -- средневековый человек: постель, трико, образ мыслей, точка зрения на текущую жизнь со стороны средневекового человека.. Его стихи средневекового бретера...

Выставки картин, иллюстрации, гравюры, дагерротипы, портреты, карикатуры. Журналы, модные картинки".

*Дом Хомякова* -- типичный московский особняк 40-х годов, на бывш. Собачьей площадке (ныне Композиторская ул.), некогда принадлежавший поэту-славянофилу А. С. Хомякову. После Октябрьской революции этот дом был превращен в Бытовой музей 40-х годов, показывающий быт и обстановку жизни московской дворянской семьи первой половины XIX века. *Дом Леонтьева* -- особняк в бывш. Гранатном переулке (ныне ул. Щусева), построенный в 1836--1838 годах. Сейчас в этом здании помещается Московский государственный институт мер и измерительных приборов.

*Bourbon Russet* -- старинный французский средневековый замок, расположенный в окрестностях Виши. Во время своего пребывания на курорте в Виши летом 1888 года Станиславский продолжал работать над ролью барона из "Скупого рыцаря" А. С. Пушкина, которую ему предстояло сыграть в Обществе искусства и литературы в будущем сезоне. Эта роль ему долго не удавалась, и работа над ней проходила мучительно. Чтобы проникнуться духом эпохи, ощутить себя человеком средневековья, Станиславский посетил Bourbon Russet и попросил служителя на несколько часов запереть его одного в подземелье этого замка (см. Собр. соч., т. 1, стр. 108).

*Круглая башня у Метерлинка* -- башня аббатства St. Wandrille в Нормандии, в которой Станиславский прожил несколько дней во время своей поездки к М. Метерлинку летом 1908 года для переговоров о постановке "Синей птицы" в Московском Художественном театре.

"Отведенная мне комната, -- вспоминал впоследствии Станиславский, -- находилась... в круглой башне, в бывших покоях архиепископа. Не могу забыть ночей, проведенных там: я прислушивался к таинственным шумам спящего монастыря, к трескам, ахам, визгам, которые чудились ночью, к бою старинных башенных часов, к шагам сторожа" (см. Собр. соч., т. 1, стр. 324).

*Туринский замок* -- см. в книге "Моя жизнь в искусстве" (Собр. соч., т. 1, стр. 171).

*Соллогуб Федор Львович* (1848--1890) -- один из организаторов и активных участников Общества искусства и литературы, где он выступал как артист и театральный художник. Сблизился со Станиславским на почве общей неудовлетворенности положением современного театра, ненависти к штампам и рутинным приемам актерской игры. Как художник Соллогуб стремился уйти от условных, шаблонных приемов изображения обстановки и костюмов действующих лиц. Он был великолепным знатоком старины; его рисунки костюмов и бытовой обстановки всегда отличались верностью изображаемой эпохи.

Станиславский высоко ценил Соллогуба как редкого знатока старины. В письме к драматургу Е. Н. Чирикову (от 13 января 1907 года) он писал: "Покаюсь Вам, что имею претензию если не на знатока, то на человека, понимающего и умеющего чувствовать средние века. Я считаю себя в этом отношении учеником Федора Львовича Соллогуба".

[22] Станиславский всегда требовал в театре подчинения живописных задач сценическим. Он резко осуждал тех художников, которые игнорируют интересы актера и рассматривают сцену как раму для показа своих картин. По мнению Станиславского, внешняя, изобразительная сторона должна служить задачам раскрытия внутренней, духовной сути пьесы. В работе с художником он добивался прежде всего создания выгодной для развертывания сценического действия планировки сцены. Отказавшись от чисто живописного принципа, Станиславский стремился к сочетанию скульптурных, архитектурных и живописных элементов декорации в единое целое. Создавая на сцене правдивую, типичную для действующих лиц пьесы обстановку, режиссер и художник тем самым помогают актерам верно почувствовать общую атмосферу спектакля, поверить в правду своего художественного вымысла и зажить живой органической жизнью на сцене. С этой целью Станиславский искал простых, естественных мизансцен, планировок, которые должны были быть удобны для актера и вместе с тем разнообразны и неповторимы, как сама жизнь.

Планировка, заставляющая актера стоять на авансцене у суфлерской будки, по мнению Станиславского, трудна тем, что она выключает актера из окружающей сценической обстановки и ставит его лицом к лицу со зрителем, который отвлекает его внимание от происходящего на сцене действия. В таких противоестественных сценических условиях легко потерять внутреннюю линию роли и попасть на путь внешнего изображения образа.

Говоря о Сальвини и Дузе, Станиславский, повидимому, имеет в виду Т. Сальвини в роли Коррадо в пьесе П. Джакометти "Гражданская смерть" и Э. Дузе в роли Маргариты Готье в "Даме с камелиями" А. Дюма-сына.

После четырнадцатилетнего заточения в тюрьме за убийство брата своей жены художник Коррадо возвращается домой. В сцене встречи Коррадо с женой Сальвини в течение нескольких минут не произносил ни одного слова.

Э. Дузе в роли Маргариты Готье после ухода своего возлюбленного Армана выдерживала большую паузу, стоя на авансцене лицом к публике.

На эти примеры классических пауз на сцене Станиславский часто ссылался на занятиях в Оперно-драматической студии своего имени.

[23] Имеется в виду спектакль "Смерть Пазухина" М. Е. Салтыкова-Щедрина в МХТ, премьера которого состоялась 3 декабря 1914 года. Режиссеры спектакля: Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский, И. М. Москвин. Художник -- Б. М. Кустодиев.

В. Ф. Грибунин в этом спектакле исполнял роль Семена Семеновича Фурначева. Во втором действии Фурначев появлялся в яркокрасном халате. На фоне зеленого кустодиевского интерьера этот халат выглядел резким пятном, обращавшим на себя внимание зрителя. Станиславский считал красный халат Фурначева ненужной бытовой деталью, отвлекающей внимание публики от сути пьесы.

[24] В одной из рукописей начала 900-х годов имеются интересные высказывания Станиславского об актерах зрительного и слухового типа. Приводим выдержки из этой рукописи:

"Говорят, А. Н. Островский разделял драматических артистов на две категории. К первой он причислял "артистов глаза", то есть людей с более развитым чувством зрения, воспринимающих впечатления из жизни по ее внешним проявлениям. На этих людей, например, производит большее впечатление скорбная фигура или плачущее лицо страдальца, а не звук его грустного голоса, не его рыдания.

Ко второй категории А. Н. Островский причислял тех артистов, у которых, наоборот, сочувствие к страдальцу скорее вызывается его стонами и скорбным голосом. И таковых людей А. Н. Островский называл "артистами уха".

Это деление очень умно и талантливо, и я охотно верю, что оно принадлежит гениальному Островскому. Однако разве не может быть артист и глаза и уха одновременно? Конечно, да. Таковым и должен быть настоящей артист, который чувствует жизнь всеми фибрами души и тканями своего тела" (No 696).

[25] Здесь устранено повторение в тексте

[26] В последний период своей режиссерской и педагогической деятельности Станиславский пересмотрел этот прием создания творческого самочувствия и реального ощущения себя в жизни роли путем чисто мыслительного процесса, отвлеченного фантазирования по поводу роли и

пьесы. Он требовал, чтобы с первых же шагов работы над ролью актер сталкивался не только с воображаемыми, но и с реальными объектами (партнеры, окружающая обстановка). Т_о_л_ь_к_о р_е_а_л_ь_н_о_е о_щ_у_щ_е_н_и_е ж_и_з_н_и п_ь_е_с_ы и р_о_л_и при участии всего духовного и физического аппарата артиста может создать то состояние, которое Станиславский называет "я есмь", то есть -- я существую, я живу, я чувствую и мыслю в предлагаемых обстоятельствах пьесы. Вне физического ощущения объектов Станиславский не мыслил в дальнейшем процесса создания живого сценического образа.

[27] "Влучение" и "излучение", или "лучеиспускание" и "лучевосприятие", -- термины, заимствованные Станиславским из книги Т. Рибо "Психология внимания". В архиве Станиславского сохранились выписки из этой книги.

Термины "лучеиспускание" и "лучевосприятие" Станиславский считал условными. На определенном этапе развития "системы" стремление наладить "лучеиспускание" и "лучевосприятие" при общении имело известный практический смысл. Оно приводило к обострению внимания партнеров друг к другу, к укреплению их взаимодействия в том или ином сценическом эпизоде. Однако попытки введения в практику педагогической работы упражнений, построенных на "лучеиспускании" и "лучевосприятии", то есть на прямом "проникновении в душу партнера" вне конкретного действия, не давали нужных положительных результатов. Подобные упражнения нетипичны для педагогической практики Станиславского последних лет.

[28] Имя Хлёстовой в различных изданиях комедии А. С. Грибоедова "Горе от ума" воспроизводится по-разному: в одних случаях -- Анфиса, в других -- Амфиса. В академических изданиях, строго следующих подлинным грибоедовским текстам, в восьмом явлении четвертого действия имя Хлёстовой дано в транскрипции, воспроизводимой Станиславским в данной рукописи: Амфиса Ниловна.

[29] Шифр (фр. chiffre) -- здесь вензель, знак отличия, составленный из инициалов. Знаком отличия в виде вензеля императрицы награждались воспитанницы института благородных девиц, отлично окончившие курс.

[30] Эту мысль Станиславский предполагал раскрыть на конкретном примере, но, поскольку в рукописи пример отсутствует, то мы опускаем относящуюся к нему часть текста. Приводим здесь этот текст: "Что же это такое? Мне легче объяснить на примере то состояние, о котором теперь идет речь. Представьте себе, что я прихожу к моему другу и застаю его в ужасном состоянии. (Пример: приятель, который ревнует меня к умершей жене.)" (Описание этого примера см. Собр. соч., т. 2, стр. 242).

[31] Согласно общему плану построения работы после этого текста должен итти раздел "Переживание". Однако среди материалов по "Горю от ума" имеется рукопись, освещающая важный этап работы актера над ролью, связанный с оценкой фактов пьесы. Хотя эта рукопись и имеет самостоятельную нумерацию, совершенно очевидно, что она непосредственно связана с публикуемым материалом. По мнению Станиславского, "работа по о_ц_е_н_к_е ф_а_к_т_о_в находится на рубеже двух больших периодов: п_о_з_н_а_в_а_н_и_я и п_е_р_е_ж_и_в_а_н_и_я; она соприкасается с ними обоими и включает их в себя. С одной стороны, оценка фактов является завершающим процессом первого периода -- познавания, так как в ее задачи входит -познавать, анализировать факты пьесы; с другой же стороны, оценка фактов является начальным процессом второго периода -- переживания, так как самая оценка фактов совершается через собственные ощущения, которые открывают полный простор творческому переживанию".

Таким образом, работа по оценке фактов пьесы в равной степени относится и к разделу "Познавание" и к разделу "Переживание". Мы помещаем этот материал в конце первого раздела, так как перенос его в начало второго раздела разрушил бы композиционное построение раздела "Переживание".

[32] Далее в тексте идет описание сцены нарушенного Фамусовым свидания Софьи с Молчаливым. При переработке рукописи это описание было перенесено сюда Станиславским из раздела "Переживание". Но поскольку этот пример не был заменен им другим, то для связи мы оставляем его на прежнем месте, а здесь во избежание повторения делаем купюру.

[33] Называя Чацкого "западником", Станиславский подчеркивает его принадлежность к передовой части русского общества, выступавшей против крепостничества, самодержавия, бюрократии, стоявших на пути исторического развития России.

[34] Это требование Станиславского вытекает из основного принципа искусства переживания, согласно которому актер должен искренне, по-человечески переживать роль каждый раз и при каждом повторении творчества, независимо от того, играет ли он ее в первый или в тысячный раз. "С т_р_е_т_ь_е_г_о с_п_е_к_т_а_к_л_я п_е_р_е_х_о_д_и_т_ь н_а р_е_м_е_с_л_о -- п_р_е_с_т_у_п_л_е_н_и_е в к_о_л_л_е_к_т_и_в_н_о_м т_в_о_р_ч_е_с_т_в_е", -- писал Станиславский {см. Собр. соч., т. 3, стр. 477).

Чтобы избежать заученности и механичности в творчестве, убивающих живое чувство актера, Станиславский рекомендует итти не от воспроизведения раз и навсегда зафиксированного рисунка роли, а создавать на каждом спектакле "н_о_в_у_ю п_о_д_л_и_н_н_у_ю ж_и_з_н_ь

с_е_г_о_д_н_я_ш_н_е_г_о д_н_я". Он требует от актера заново оценивать факты и события пьесы, действовать по-сегодняшнему, учитывая весь комплекс случайностей сегодняшнего дня. Неизменными остаются лишь действия, задачи роли, но характер их выполнения может быть различный, подсказанный сегодняшним самочувствием актера.

Такой подход к творчеству предохраняет роль от омертвения и обеспечивает долговечность спектакля. Примером такого подхода может служить исполнение Станиславским роли Фамусова. Играя эту роль на протяжении двадцати лет, он вносил в свое исполнение много новых красок, оттенков, штрихов, изменявших не только внутренний, но и внешний рисунок роли.

[35] Третья редакция раздела "Переживание" представляет собой рукопись No 575--577 (тетради VII, VIII, IX) с переработкой отдельных ее фрагментов на карточках. При публикации этих переработанных фрагментов в комментариях всякий раз указывается инвентарный номер карточек.

Начало раздела со слов: "Второй большой творческий период я буду называть периодом переживания" и кончая словами: "создает истину страстей", печатается по рукописи No 685 (карточки).

[36] Здесь устранено повторение в тексте.

[37] В дальнейшем Станиславский внес существенную поправку к формуле "от внутреннего к внешнему". Он пришел к выводу, что по закону связи психического и физического, внутреннего и внешнего не только внутреннее вызывает внешнее, но и внешнее влияет на внутреннее. Из этого закона он сделал очень важный для себя вывод: овладеть внутренним можно легче всего, идя от внешнего. "К роли, не почувствованной артистом сразу, -- пишет Станиславский, -- можно подходить не от внутреннего к внешнему, а от внешнего к внутреннему. Этот путь вам на первых порах более доступен. На этом пути мы имеем дело с видимым, осязаемым телом, а не с неуловимым, неустойчивым, капризным чувством и с другими элементами внутреннего сценического самочувствия. На основах неразрывной связи, которая существует между физической и душевной жизнью, на основании их взаимодействия мы создаем линию "человеческого тела" для того, чтобы через нее естественно возбуждать линию "человеческого духа" роли" (см. настоящий том, стр. 343)

Под линией "человеческого тела" Станиславский прежде всего подразумевал логику действия, поступков человека, через которую легче всего проникнуть во внутренний мир образа и овладеть им. "Если правдиво что-то делать, то чувствовать иначе невозможно", -- утверждает Станиславский.

[38] Здесь нами опущена часть фразы, обведенная Станиславским карандашом, то есть намеченная им к изъятию. Приводим эти слова: "не только ощущать близость объекта, зарождающиеся желания, но и внутренние волевые толчки, позывы (стремления) к действию...".

[39] Далее, начиная со слов: "А что бы ты сделало", и кончая словами: "мне подарят новую шляпку", текст печатается по рукописи No 685 (карточки).

[40] Далее в рукописи идет описание сцены утреннего визита к Фамусову. В третьей редакции описание этой сцены перенесено Станиславским в первый раздел, в главу "Создание [и оживление] внутренних обстоятельств" (No 682). В соответствии с волей автора нами сделана здесь купюра.

[41] Далее, начиная со слов: "Недаром же само слово "драма" и кончая словами: "типично ленивое, неэнергичное действие", текст печатается по рукописи No 686 (карточки).

[42] Здесь опущена часть текста, обведенная Станиславским карандашом. Приводим этот текст: "Бездействие тогда выражается в действии, когда артист лениво и без энергии ищет выхода из трудного, опасного, безвыходного состояния. Малая активность его душевной борьбы в опасную минуту жизни красноречиво говорит о бездействии изображаемого лица".

[43] Здесь устранено повторение в тексте.

[44] Далее, начиная со слов: "Разве можно жить в жизни или на сцене чужими хотениями" и кончая словами: "являются инициаторами творчества и первенствуют", текст печатается по рукописям No 685--686 (карточки).

[45] См. настоящий том, стр. 495, примечание 71.

[45] В этом месте по указанию автора (загнутая страница) сделана купюра. Приводим выдержку из этого опущенного текста.

"...далеко не всегда участие чувства и воли и их увлечение бывают сознательными в творчестве артиста. В самом деле, ум -- элемент сознательный, но воля и чувство могут быть не только сознательны, но еще чаще бессознательны. Поэтому и самые задачи могут быть сознательными или бессознательными. В иных случаях они рождаются сами собой, интуитивно и лишь потом вполне или наполовину осознаются. В других случаях сознание находит задачи, а воля и чувство на них откликаются".

[47] Далее, начиная со слов: "Умение находить или создавать такие задачи" и кончая словами: "спасти неопытную девушку, готовую себя погубить", текст печатается по рукописи No 687 (карточки).

[48] Здесь устранено повторение в тексте и опущена незаконченная фраза, обведенная Станиславским карандашом.

[49] Здесь опущена незаконченная фраза.

[50] Здесь устранено повторение в тексте

[61] Незаконченная фраза восстановлена в соответствии со второй редакцией рукописи ("Экстракт", No 583/3, лл. 60--61). Далее идут опущенные нами черновые, незаконченные наброски, не связанные с предыдущим текстом,

[52] Далее, начиная со слов: "Беру это название из области музыки" и кончая фразой: "Это физически необходимо", текст печатается по рукописи No 690 (карточки),

[53] Здесь устранено повторение в тексте.

[54] Начиная со слов: "Все эти на первый взгляд ничтожные детали натуралистического характера" и кончая словами: "а без веры не может быть переживания и творчества", отредактировано в соответствии с рукописью No 583/3, л. 77 ("Экстракт").

[55] Далее, начиная со слов: "Для этого надо разделить весь текст пьесы и роли на большие куски" и кончая фразой: "каждый из них изучать в отдельности", текст печатается по рукописи No 681 (карточки).

[56] Далее в рукописи идет следующая опущенная вами фраза: "Для примера проделываю эту работу на роли Чацкого" -- и пометка: "Пропуск". После этого дается краткая конспективная запись, раскрывающая неосуществленные намерения автора. Приводим эту запись: "Разделить текст пьесы "Горе от ума" на ее составные задачи и куски, пока еще только физического и элементарно-психологического характера. Сличить партитуру, самим артистом созданную (воображаемую), с партитурой Грибоедова. Отметить сходство и различие".

[57] В этом месте рукописи имеется заключенная в скобки следующая пометка Станиславского: "Изречение Щепкина: Ты можешь играть хуже, лучше. Важно, чтоб ты играл верно". Это известное высказывание М. С. Щепкина из письма к С. В. Шуйскому от 27 марта 1848 года дается Станиславским в вольном пересказе. Приводим точный текст этого высказывания: "...для проверки себя и советов всегда имей в виду натуру; влазь, так сказать, в кожу действующего лица, изучай хорошенько его особенные идеи, если они есть, и даже не упускай из виду общество его прошедшей жизни. Когда все это будет изучено, тогда, какие бы положения ни были взяты из жизни, ты непременно выразишь верно. Ты можешь сыграть иногда слабо, иногда сколько-нибудь удовлетворительно (это часто зависит от душевного расположения), но сыграешь верно" (М. С. Щепкин, Записки. Письма, М., 1952, стр. 250).

[58] С. М. Волконский -- автор ряда работ по актерскому искусству ("Выразительное слово", "Человек на сцене", "Выразительный человек" и др.). В 1911 году в Риме Волконский впервые читал Станиславскому свои записки. В письме Станиславского к М. П. Лилиной от 22 января

1911 года имеется любопытное упоминание об этом факте: "Согласился я на это чтение неохотно, но теперь не раскаиваюсь. То, что он написал, гораздо талантливее, гораздо важнее, гораздо интереснее, чем это говорили в театре. Он, как и я, преследует ту же гадость, имя которой театральность в дурном смысле слова". После Октябрьской революции Волконский преподавал "законы речи" в МХАТ и в Оперной студии Большого театра.

В беседах с учениками и в своих трудах по "системе" Станиславский часто ссылается на Волконского. Его книгу "Выразительное слово" он рекомендовал ученикам в качестве учебного пособия при изучении "законов речи". Об отношении Станиславского к системе декламации Волконского см. Собр. соч,. т. 3, стр. 12.

[59] Далее, начиная с фразы: "Первое из таких требований состоит в том, чтобы партитура была увлекательна" и кончая словами: "в тоне свободного человека", текст печатается по рукописи No 681 (карточки).

[60] Термины "душевный тон" и "зерно чувства" характерны для раннего периода развития "системы". В дальнейшем, Станиславский избегал этих терминов ввиду того, что они толкают актера на неверный путь -- игру чувств, состояний, образов, то есть к результату. Кроме того, в поисках общей душевной тональности актер часто окрашивает роль одним чувством и тем самым обедняет образ, делает его однокрасочным. В одной из записных книжек Станиславского имеются заметки об исполнении О. Л. Книппер-Чеховой роли Натальи Петровны в "Месяце в деревне", в которых он подвергает критике несовершенство приема подхода к роли со стороны доминирующего чувства.

"Вот актер -- он играет хорошо, у него интересный рисунок роли, но... (Книппер в "Месяце в деревне") слишком заинтересована и любит тургеневские блонды, нежность,-- пишет Станиславский.-- Вникните, чем она озабочена, играя свою роль: заботами, помыслами, аналогичными с изображаемым лицом? Нет! Сама того не зная, она заботится, чтоб быть нежной, поэтичной, неземной, она играет нежность. И все от начала до конца роли пропитывается, закрывается этой нежностью. Получается в результате один сплошной кусок, одна сплошная нежность, за которой не видно уже ничего" (No 674, л. 3).

С точки зрения Станиславского, душевная тональность, то есть "ключ; роли", в конечном счете определяется сверхзадачей и сквозным действием, которые содержат в себе момент волевой направленности и эмоциональной окраски совершаемых актером действий.

[61] Далее в рукописи имеется заключенная в скобки приписка: "Пример Вл. И. Немировича-Данченко".

[62] Имеется в виду виконт де Синьоль, герой рассказа Мопассана "Трус".

[63] В этом месте рукописи имеется пометка: "Пропуск. Надо связать". Повидимому, Станиславский предполагал развить эту мысль, но не осуществил своего намерения.

[64] В этом месте текст обрывается. Далее в рукописи идут несколько загнутых страниц, которые Станиславский наметил к сокращению. Выполняя авторскую волю, мы опускаем эти страницы. В скобках рукой Станиславского написано: "Перечень корней других чувств". Повидимому, Станиславский предполагал развить этот раздел и (дать анализ природы других человеческих чувств. К. сожалению, это его намерение осталось неосуществленным.

[65] Далее в рукописи идет фраза: "Что надо сделать для этого? (Дописать)". Поскольку эта фраза относится к ненаписанному тексту, то мы опускаем ее

[66] Далее в рукописи идут карандашные наброски отдельных мыслей и вопросов, которые предполагал впоследствии развить Станиславский. Приводим эти заметки:

"Разбор, анатомирование текста в любом тоне по схеме природы чувства любви.

Рассмотреть, что совпадает в тексте со схемой.

Написать партитуру в тоне патриота.

Согласование ее с текстом пьесы (с точки зрения патриота).

То же в тоне свободного человека.

Переживание первого, второго, третьего тона. Партитура имеет под собой три основания, три фундамента, на которые опирается. В каждую данную минуту актер может опираться то на первый, то на второй, то на третий из этих тонов. Артист, смотря по настроению, на каждый данный момент роли уже гарантирован, что он получит то первое, то второе, тотретье освещение, так и не останется данное место мертвым.

Поговорить о том, как расчищать путь для воли, чтоб она проявилась беспрепятственно среди таких препятствий:

1. Боязнь публики (круг).
2. Неясность задач.
3. Рассеянность.
4. Объект (переживание для кого-нибудь -- это другое, чем переживание для себя).

Артист самостоятельно проходит тот же путь, который впервые проложил и прошел поэт. Совпадение линии предначертанного пути естественно вызывает в артисте аналогичные с поэтом впечатления и чувства. Происходит душевное сближение двух сотворцов. На своем пути артист невольно, встречается и сталкивается с другими действующими лицами и на собственном опыте познает их душевную психологическую линию стремлений, то есть личным опытом познает взаимоотношения

людей между собой. В результате живое чувство артиста встречается с живым чувством изображаемого лица у конечной общей творческой цели и там навсегда сливаются друг с другом".

[67] Далее, начиная со слов: "Все эти тона, пустившие корни в моей душе" и кончая словами: "они мне представляются бредом сумасшедшего", текст печатается по рукописи No ч690 (карточки).

[68] В этот период Станиславский еще не делает различия между сверхзадачей и сквозным действием роли и сверхзадачей и сквозным действием самого артиста. В дальнейшем жизненную цель и стремление артиста он называет сверх-сверхзадачей, которая определяет идейную направленность артиста и придает соответствующую общественную окраску его творчеству.

[69] В первой редакции рукописи (No 577, л. 25) здесь был приведен пример из работы А. П. Чехова над "Вишневым садом". В рукописи страница с этим примером загнута и на ней рукой Станиславского поставлен знак вопроса. В дальнейшем этот пример был использован Станиславским в рукописи "Работа над ролью" на материале "Отелло". В конце текста имеется пометка Станиславского: "Пример "На дне". В карточках вами найден текст этого примера. На основании замечания Станиславского мы вводим этот пример в текст рукописи, заключив его в квадратные скобки.

[70] Далее в рукописи идут черновые, конспективные записи, которые мы приводим ниже: "При определении сквозного действия необходимо условиться, кто ведет сквозное действие.

Простая задача, задача момента, куска. Сложная, составная задача -- задача периода, акта.

Сверхзадача -- задача пьесы.

Зерно исчезает, остается форма. Надо консервировать зерно (оно сохраняет аромат чувств, на что иначе нужен консерв)".

Начиная со слов: "Однако каждое стремление, движение, действие" и до конца раздела, текст печатается по рукописям No 691, 692 (карточки).

[71] "Сверхсознание" -- термин, некритически заимствованный Станиславским из идеалистической философии и психологии. Но в отличие от идеалистов Станиславский вкладывает в этот термин материалистическое содержание. Поэтому его идеалистическая терминология не имеет ничего общего с мистическим пониманием творчества. "Говорят, что это таинственное чудотворное "наитие свыше", от Аполлона или от бога,-- писал Станиславский.-- Но я не мистик и не верю этому, хотя в моменты творчества хотел бы этому поверить для собственного воодушевления" (Собр. соч., т. 3, стр. 314). Он высмеивает тех "ученых", которые говорят красивые, но непонятные слова о сверхсознании, вдохновении, творческом экстазе и уходят "в таинственные дебри мистики".

Для Станиславского "сверхсознание" не есть нечто непознаваемое, мистическое, потустороннее. Для него "сверхсознание" -- то, что присуще органической природе человека. "Ключи от тайников творческого сверхсознания -- утверждает он,-- даны самой органической природе человека-артиста. Ей одной известны тайны вдохновения и неисповедимые пути к нему. Одна природа способна создать чудо, без которого нельзя оживить мертвой буквы текста роли. Словом, природа -- единственный на свете творец, могущий создать живое, органическое".

В конце 20-х годов Станиславский отказался от термина "сверхсознание" и заменил его термином "подсознание", который более точно выражает его взгляды на природу творчества актера и находится в соответствии с современной научной терминологией. О подсознательном см. примечание 6 на стр. 478.

[72] Гете Эльмар (1859--1923) -- американский ученый, профессор экспериментальной психологии.

[73] Модсли Генри (1835--1918) -- английский психолог и психиатр, автор известных работ "Физиология ума", "Патология души" и др.

[74] Здесь устранено повторение в тексте.

[75] Подобное противопоставление сознания органической природе человека следует признать случайным, противоречащим взглядам Станиславского на творчество актера. Станиславский считал сознание важнейшей частью органической природы человека-артиста и стремился к тому, чтобы в процессе творчества в равной степени участвовали ум, воля и чувство артиста.

[76] Здесь устранено повторение в тексте.

[77] При изучении вопросов актерского творчества Станиславский обращался к различной литературе по психология. В ранний период работы над "системой" его внимание привлекла психологическая часть философской системы индийских йогов. В личной библиотеке и архиве Станиславского хранятся сочинения йога Рамачарака "Учение йогов о психическом мире человека", "Йогийская философия физического благосостояния человека" и др., в которых Станиславский пытался найти ответ на интересующие его вопросы творчества.

Йоги -- последователи индийской религиозно-философской системы, носящей имя ее основателя, знаменитого индийского мудреца Патанджали (II век до н. э.). Философия йога представляет собой религиозно-идеалистическое учение, утверждающее, что посредством духовного проникновения в истинное "я" человека как "чисто бессмертного духа, отличного от тела и ума", достигается "освобождение" йога от воздействия объектов внешнего материального мира, то состояние отрешенности от всего "земного", реального, которое приводит йога к единению с "мировым разумом", с "божеством".

Однако не это мистическое содержание учения йогов привлекло Станиславского. Формулируя некоторые практические приемы для развития внимания и сосредоточенности, при помощи которых якобы достигается осознание истинного "я" человека, йоги высказывали ряд верных догадок, касающихся человеческой психологии и физиологии, в частности, внимания, сознательной и бессознательной деятельности и др., представляющих интерес для искусства артиста и его техники.

В своих упражнениях на воспитание внимания йоги учили преодолевать действие отвлекающих раздражений. Они учили управлять вниманием, не допускать рассеянности, проявляющейся как в том, что мысль непрерывно перескакивает с одного на другое, так и в том, что сильно сосредоточенный на одной мысли или объекте человек не замечает ничего другого.

Йоги правильно понимали возможность распределения внимания, усматривая ее в том, чтобы из двух деятельнсстей хотя бы одна, в силу привычки или навыка, выполнялась автоматически. "Привычка,-- отмечает йог Рамачарака, -- делает одно дело, в то время когда внимание обращено на другое. Автоматическое движение не отвлекает внимания от главного" (йог Рамачарака. Раджа-йога, Спб., 1914$_{ч}$ стр. 99).

Большой интерес вызывали у Станиславского догадки йогов о так называемой бессознательной, или подсознательной, деятельности, которую О'ни рассматривали как деятельность инстинктивную либо автоматизированную, привычную.

Поскольку одним из средств для достижения "освобождения" йоги считали культивирование положительных навыков и привычек, вырабатываемых в результате сознательных упражнений, то они действительно, как замечает Станиславский, подходили к бессознательному через сознательные приемы.

Йоги отмечали и такую бессознательную деятельность ума, особенно интересовавшую Станиславского, которая выполняет определенную работу мышления и воображения, например, помогает ученому находить верное решение задачи, рождает у художника нужные и яркие образы, представляющиеся ему возникшими неизвестно как и откуда. Современная научная психология полностью объясняет эти явления бессознательной деятельности человека, выясняя их нервные механизмы в свете учения И. П. Павлова (см. настоящий том, стр. 480--481).

Несмотря на примитивность толкования этих психических явлений йогами, некоторые из йогов в общем верно предполагали, что когда сознание занято чем-то другим, то известная часть мыслительной деятельности может не осознаваться, но не прекращаться. Если размышление над чем-то не увенчалось успехом, учат они, не следует насиловать и без того уставший ум. Необходимо дать ему отдых и заняться другим

делом, и, как бы передав незавершенную работу мысли подсознательной деятельности ума, которая продолжает эту работу, терпеливо дожидаться ее положительного результата -- выполнения приказа сознания.

Об этих приемах подхода йогов "через сознательное к бессознательному" Станиславский говорит на страницах настоящей книги в применении к творчеству артиста. Важно заметить, что, используя термины йогов "подсознательное" и "сверхсознательное", Станиславский пользовался ими как синонимами, вкладывая в эти термины одно и то же содержание, а именно имел в виду такие психические явления, которые протекают почти неосознанно. Йоги же, более или менее реалистически толковавшие деятельность подсознательную, обожествляли деятельность ума, которая называлась ими сверхсознательной и являлась якобы привилегией тех, кто достигает "освобождения".

[78] Здесь приводится высказывание йога Рамачарака в вольном пересказе Станиславского (см. йог Рамачарака, Раджа-йога, стр. 192).

[79] Пример йога Рамачарака дается в вольном пересказе Станиславского (см. йог Рамачарака, Раджа-йога, стр. 198).

[80] Ольридж Аира (1805--1867) -- знаменитый артист-трагик, негр, пользовавшийся мировой известностью. Его исполнение роли Отелло, над которой он работал в течение многих лет, принадлежит к лучшим созданиям мирового сценического искусства.

Кроме Отелло лучшими ролями Ольриджа считаются Макбет, Лир, Шей-лок. Игра его отличалась огромной эмоциональностью, пластичностью, тщательно разработанной актерской техникой. Ольридж несколько раз гастролировал в России.

[81] Таманьо Франческо (1851--1902) -- знаменитый итальянский оперный артист, тенор, отличался необыкновенной силой голоса и проникновенным драматическим исполнением оперных партий. "Его Отелло -- чудо,-- писал Станиславский.-- Он идеален и в музыкальном и в драматическом отношении. Эту роль он в течение многих лет (да, именно лет) проходил с такими гениями, как сам Верди -- по музыкальной части -- и сам старик Томазо Сальвини -- по драматической" (см. Собр. соч., т. 1, стр. 25).

[82] Приведенный Станиславским пример взыскательного, требовательного отношения М. С. Щепкина к сценическому творчеству находит подтверждение в высказываниях современников. Так, например, С. Т. Аксаков говорит о Щепкине:

"Во все пятьдесят лет театральной службы Щепкин не только не пропустил ни одной репетиции, но даже ни разу не опоздал. Никогда никакой роли, хотя бы то было в сотый раз, он не играл, не прочитав ее накануне вечером, ложась спать, как бы поздно ни воротился домой, и

не репетируя ее настоящим образом на утренней пробе в день представления" (М. С. Щепкин, Записки. Письма, М., 1952, стр. 299).

[83] Третья редакция раздела "Воплощение" представляет собой рукопись No 578--580 (тетради X, XI) с переработкой отдельных фрагментов на карточках. При публикации этих переработанных фрагментов в комментариях всякий раз указывается инвентарный номер карточек.

Начало раздела со слов: "Третий период творчества я буду называть периодом воплощения" и кончая словами: "тем больше я ощутил в себе патриота", печатается по рукописи. No 694 (карточки).

[84] Здесь нами опущена фраза: "Текст бичующего Чацкого из "Горе от ума". Станиславский предполагал, повидимому, привести в этом месте крылатые фразы Чацкого, бичующие пороки русского дворянского общества.

[85] Далее, начиная со слов: "Вслед за глазами" и кончая словами: "подаваться в соку нашего чувства, с особым старанием и любовью", текст печатается по рукописи No 694 (карточки).

[86] Далее, начиная со слов: "Правда, под словами и между словами можно передать многое при помощи глаз, мимики" и кончая словами: "является одной из забот внешней техники воплощения", текст печатается по "укописи No 624 (карточки).

[87] Конец рукописи раздела "Воплощение" представляет собой отдельные, не связанные между собой фрагменты. Станиславский в конспективном виде излагает здесь свои мысли, которые должны были составить содержание будущего раздела книги. Составители вынуждены были в этом случае взять на себя ответственность за порядок расположения этих текстов.

[88] Страдивариус Антонио (1644--1737) -- знаменитый мастер смычковых музыкальных инструментов. Инструменты Страдивариуса до сих пор не превзойдены по красоте и полноте звука, художественной законченности формы, изяществу отделки и качеству лака. За свою жизнь Страдивариус сделал свыше тысячи инструментов, из которых сохранилось 540 скрипок, 12 альтов и 50 виолончелей.

[89] Паганини Никколо (1782--1840) -- великий итальянский скрипач. Его игра отличалась огромной страстностью, виртуозностью и разнообразием звуковых красок, умением передать тончайшие нюансы человеческих переживаний.

[90] В первой редакции рукописи имеются интересные высказывания Станиславского о пластике, не вошедшие в позднейшие варианты рукописи. Приводим эти высказывания: "Однако не у всех от природы красивые движения, жесты и пластика. Нередко приходится исправлять их. Как же это делать, не насилуя природы? В подавляющем большинстве случаев плохая пластика зависит от того, что не все двигательные части,

не все муслулы получили соответствующее и равномерное развитие. Лица, занимающиеся физическим трудом, спортом, требующим всестороннего развития тела, обыкновенно по-своему пластичны. Как пластичны, например, матросы, рыбаки, как спокойны и выдержанны их движения! При этом заметьте, что у каждого из них своя собственная индивидуальная пластика, не похожая на пластику другого, его товарища по ремеслу. Это совсем не то, что у солдат, которые делают военные артикулы, однажды и навсегда установленные для всех военным уставом.

Естественная пластика совсем не то, что в театре или балете, в частности, где прививают всем актерам одни и те же приемы, по однажды установленному образцу, делающему всех балерин, теноров и др. похожими друг яа друга. Для того чтоб не нарушить индивидуальность природы, надо развивать равномерно все тело, все мускулы, все самые разнообразные движения, начиная с кистей, пальцев рук, пластичность, выразительность и подвижность которых очень важна, и кончая походкой и движением всего тела.

При этом, конечно, вопрос не в объеме мускулов, не в их силе, а в их подвижности и жизнеспособности.

Знаменитая Дункан в своей школе больше всего охраняет индивидуальность каждой из своих учениц как во внутренних переживаниях, так и во внешних движениях и в пластике. На вопрос, почему она не исправляет сутуловатость одной из учениц, она ответила: "Ученица делает упражнения для всех мускулов тела, как и все. Должно быть, природа хочет оставить ей сутуловатость, и я понимаю это желание. Это идет к ней. В ней ее шарм" (No 580, лл. 18--19).

[91] Гекзаметр (от греч. hex -- шесть и raetron -- мера) -- стихотворный размер в античном стихосложении, шестистопный дактиль. Этим размером написаны поэмы Гомера "Илиада" и "Одиссея".

Станиславский возражает против гекзаметра как упражнения для развития голоса, потому что он приучает ученика к формальному произнесению слов, толкает его на пафос, внешнее любование звуком.

[92] Бехштейв -- известная немецкая фирма по изготовлению музыкальных клавишных инструментов.

[93] Далее, начиная со слов: "До сих пор речь шла о передаче и воплощении внутренней партитуры образа" -- и до конца, текст печатается по рукописи No 695 (карточки).

[94] На этом текст рукописи обрывается.

## РАБОТА НАД РОЛЬЮ ["ОТЕЛЛО"]

Публикуются материалы незавершенного труда К. С. Станиславского!, озаглавленного им "Работа над ролью".

По содержанию и по форме изложения этот труд является прямым продолжением "Работы актера над собой". Ученики школы Торцова на втором (а по некоторым вариантам -- на третьем) году обучения, пройдя подготовительный курс работы над собой, приступают к изучению процесс" работы над ролью на материале трагедии Шекспира "Отелло".

В архиве Станиславского хранится свыше десяти черновых рукописей, относящихся к "Работе над ролью" на материале "Отелло". Процесс работьр над ролью изложен в виде отдельных фрагментов текста в пяти основных, рукописях, имеющих следующие заглавия: 1) "Первое знакомство с пьесой и ролью" (No 586); 2) "Создание жизни человеческого тела" (No 589); 3) "Период познавания. Процесс анализа пьесы и роли" (No 587); 4) "Анализ (продолжение). Анализ по пластам" (No 588) и 5) "Процесс познавания (анализа) роли и пьесы" (No 590).

Кроме того, Станиславским были написаны два развернутых плана книги "Работа над ролью", в которых конспективно изложен весь материал пяти перечисленных рукописей и сделан ряд новых, существенных добавлений к ранее написанному тексту (No 585 и 584). В этих двух планах-конспектах Станиславским установлен порядок расположения всего материала, излагающего процесс работы над ролью.

В архиве Станиславского хранятся также дополнительные тексты, относящиеся к разным разделам задуманного им труда, и наброски, определяющие композицию книги "Работа над ролью" на материале "Отелло".

Ни одна из имеющихся рукописей не датирована, но по ряду косвенных данных работа над ними должна быть отнесена к периоду 1930--1933 годов. Изучение перечисленных материалов дает возможность установить процесс работы над этим новым вариантом книги.

В 1929--1930 годах одновременно с составлением режиссерского плана "Отелло" Станиславский начал заготавливать материалы для нового труда о работе над ролью. Частично используя ранее написанный материал по "Горю от ума", он параллельно с книгой "Работа актера над собой"-написал вчерне новый труд о работе над ролью, который существенно отличался от первоначального варианта ("Горе от ума") и по форме изложения и по содержанию. Так, например, в этом сочинении возник совершенно новый раздел, излагающий процесс создания "жизни человеческого тела" роли, который был поставлен Станиславским во главу угла всей работы актера и режиссера над пьесой и ролью.

Записи в блокноте (No 600) указывают, что Станиславский не сразу определил место этого нового раздела в общем процессе работы актера

вал ролью. Вначале раздел "Создание жизни человеческого тела" был отнесей им в одну из заключительных глав, затем в одну из начальных глав задуманной книги. На основании сличения рукописей можно установить, что Станиславский пытался начать изложение работы над ролью с процесса создания "жизни человеческого тела", но подобная попытка вступила в противоречие с логикой построения всего остального материала, который потребовал бы в этом случае коренной переработки.

Наконец, по наброскам в блокноте (No 817) можно судить о намерении Станиславского заново перекомпоновать весь написанный им материал, с тем чтобы соединить в одно целое процесс создания "жизни человеческого тела" со всеми остальными приемами анализа роли.

Но этот замысел не был доведен Станиславским до конца. Пытаясь использовать ранние материалы по работе над ролью при изложении новых приемов творчества, он натолкнулся на ряд противоречий, которые можно обнаружить и в настоящей публикации. Так, например, ранее установленные Станиславским стадия работы над ролью: первое знакомство с пьесой и ролью, анализ, создание предлагаемых обстоятельств, оценка фактов, процесс переживания, воплощения и др. при новом подходе к пьесе и роли со стороны создания "жизни -человеческого тела" теряют свое значение как самостоятельные этапы творчества. При таком подходе все перечисленные моменты сливаются между собой и протекают одновременно, по мере уточнения и углубления логики совершаемых действий и поступков. В самом деле, изложенный во втором разделе процесс создания "жизни человеческого тела" включает в себя и познавание пьесы, и учет предлагаемых обстоятельств, и оценку фактов, что в свою очередь подготавливает почву для творческого переживания и воплощения роли.

Рукописи Станиславского по работе над ролью на материале "Отелло" отражают, таким образом, промежуточный этап его творческих исканий, и этим, повидимому, определяется то, что Станиславский не довел их до завершения, а, отложив в сторону, приступил через несколько лет к созданию нового труда о работе актера над ролью, на материале "Ревизора".

Несмотря на то, что сам Станиславский отказался впоследствии от завершения этого труда, публикуемый материал представляет выдающийся интерес для изучения творческой методологии Станиславского. При всей своей противоречивости и фрагментарности этот труд по сравнению с другими рукописями на ту же тему отличается наибольшей широтой охвата проблемы создания сценического образа. В нем заложены основы того метода, который Станиславский характеризовал впоследствии как свое творческое завещание новому театральному поколению.

Неустранимым недостатком этого труда остается незавершенный, черновой его характер. Можно с уверенностью утверждать, что в случае его доработки Станиславский пересмотрел бы первоначально написанный текст и намеченную композицию. Отдельные, часто не связанные друг с другом наброски текста были соединены им в несколько тетрадей по тематическому признаку, но без определенной последовательности, часто в случайном порядке.

Однако наличие двух почти повторяющих друг друга конспектов, написанных Станиславским позднее основных пяти рукописей, и имеющаяся в этих конспектах нумерация параграфов, совпадающая с нумерацией отдельных фрагментов текста, позволяет установить волю автора, выраженную им на известном этапе работы над этим сочинением, и публиковать тексты Станиславского в установленной им последовательности.

Подобная попытка была впервые осуществлена при первой публикации материалов по работе над ролью на материале "Отелло" в "Ежегоднике МХТ" за 1948 год, т. I (составитель Е. Н. Семяновская, редактор Г. В. Кристи). Почти в той же редакции публикация была повторена в сборнике "Статьи, речи, беседы, письма", М., 1953.

В настоящее время на основании дополнительной работы по изучению архива Станиславского и привлечения ряда новых, ранее не известных составителям рукописей оказалось возможным внести ряд существенных добавлений к прежним публикациям.

Наиболее существенные варианты и разночтения приводятся в комментариях.

Ввиду того что Станиславский частично пользовался ранее написанной работой по "Горю от ума", включая из нее отдельные куски в текст публикуемой рукописи, неизбежны некоторые повторения в этих двух публикациях, которые нельзя было полностью устранить, не нарушив последовательности изложения.

Особенности текстологической работы по каждому разделу указаны в комментариях.

Композиция книги, как уже было сказано, не была определена до конца самим автором. Нами сохраняется первоначально установленное Станиславским деление на три основных раздела: 1. Первое знакомство с пьесой и ролью. 2. Создание жизни человеческого тела. 3. Процесс познавания пьесы и роли (анализ), который делится в свою очередь на ряд подразделов, частью озаглавленных самим Станиславским, частью -- составителями, на основании косвенных указаний автора. После третьего раздела следует заключительная часть, представляющая собой несколько самостоятельных фрагментов текста.

Порядок расположения материала в публикации определяется нумерацией отдельных текстовых кусков, которая находится в соответствии с нумерацией параграфов в планах-конспектах.

[1] Вступительная беседа, разъясняющая содержание предстоящей работы над ролью, состоит из двух частей, представляющих собой два самостоятельных фрагмента. Первый из них печатается по рукописи No 586, второй, начиная со слов: "У каждого режиссера" -- по рукописи No 587, на основании пометки Станиславского: "В начало первой главы".

[2] В трудах Станиславского по "системе" встречаются противоречивые высказывания о сроках прохождения программы "мастерства актера" в театральной школе.

Так, например, в данном случае начало изучения работы над ролью отнесено ко второму году обучения, в других случаях -- к третьему, причем два первых года обучения посвящаются работе актера над собой (см. Собр. соч., т. 2, стр. 374--375).

Эти противоречия свидетельствуют о том, что Станиславский не решил до конца вопроса о делении школьной программы по курсам. Но важно подчеркнуть, что в своей педагогической практике он проводил работу над учебными спектаклями со второго или третьего года обучения, не прекращая занятий по усовершенствованию и развитию внутренней и внешней техники актера, то есть работа над собой и работа над ролью осуществлялись о_д_н_о_в_р_е_м_е_н_н_о, взаимно обогащая друг друга. Если первоначальному знакомству с элементами "системы" отводился лишь первый год обучения, как "то было, например, в Оперно-драматической студии, то это не означало, что работа над собой прекращалась с момента начала работы над ролью. Повседневную тренировку актера на всем протяжении учебного курса Станиславский считал обязательным условием правильного воспитания актера.

[3] Воспитание учеников в Оперно-драматической студии со второго года обучения (1936) происходило, в частности, на материале трагедий "Гамлет" и "Ромео и Джульетта".

Приступая к работе с молодежью над пьесами Шекспира, Станиславский предупреждал, что это делается не ради постановки спектакля, а для изучения техники самой работы над ролью.

Драматургия Шекспира привлекала Станиславского своей глубиной и великолепной логикой развития действия и человеческих страстей.

[4] Дальнейший текст печатается по рукописи "Первое знакомство с пьесой и ролью" (No 386). Добавления к этому разделу, сделанные Станиславским в плане-конспекте (No 585), вводятся в текст публикации в квадратных скобках.

[5] В обоих планах-конспектах (No 585 и 584) Станиславский намечал иной путь начала работы над пьесой.

Последняя фраза, если восстановить зачеркнутый текст, была сформулирована первоначально в рукописи No 585 так: "Раз что вы знаете пьесу, давайте играть ее". На это ученики возражают, что они не могут играть пьесу, так как (недостаточно хорошо ее знают. "-- Всего не можете, а кое-что можете, -- возражает Торцов. -- Вот, например, первая картина начинается с выхода Родриго и Яго. Разве вы не можете выйти? Потом они поднимают тревогу. Разве вы не можете кричать?

-- Но это не называется играть пьесу.

-- Напрасно вы так думаете. Это и есть действовать по пьесе, правда, пока лишь в верхней ее плоскости. Но это очень трудно, почти самое трудное, если выполнять свои простейшие физические задачи по-человечески".

Это начало почти дословно совпадает с началом второго раздела настоящей публикации: "Создание жизни человеческого тела", что представляет принципиальный интерес, так как дальнейшие творческие искания Станиславского подтвердили целесообразность подобного подхода к роли со стороны "жизни человеческого тела". Более подробно этот новый подход к роли Станиславский разработал спустя несколько лет в своей рукописи "Работа "ад ролью" ("Ревизор"), публикуемой в настоящем томе.

[6] Гервинус Г. (1805--1871) -- известный немецкий историк, автор капитального исследования о Шекспире ("Шекспир", т. 1--4, Спб., 1877).

[7] Станиславский называет здесь ряд популярных некогда пьес, которые были в репертуаре многих выдающихся актеров-гастролеров:

"Кин, или Гений и беспутство" -- драма в пяти действиях Александра Дюма-отца.

"Людовик XI" -- пятиактная трагедия Казимира Делавиня (репертуар Э. Росси).

"Ингомарро" ("Сын лесов") -- пятиактная драма Фридриха Гальма (репертуар Т. Сальвини).

"Дон Сезар де Базан" -- мелодрама в пяти действиях Дюмануара и и д'Эннери.

[8] Отвращение к гимназическим педагогам, к схоластическому методу преподавания, зубрежке Станиславский сохранил с детских лет, о чем красноречиво рассказано в книге "Моя жизнь в искусстве". Во всех случаях, когда вопрос касался изучения истории искусства, литературы и театра, Станиславский настойчиво требовал от педагогов наглядного метода передачи необходимых актеру знаний.

[9] Станиславский постоянно высказывал мысль о том, что великие произведения драматургии могут и должны быть всякий раз заново прочитаны в различные исторические периоды. Причем, по его утверждению, "интерпретация драмы и характер ее сценического воплощения всегда и

неизбежным образом являются в известной мере субъективными и окрашиваются как личными, так и национальными особенностями режиссера и актера" ("Статьи, речи, беседы, письма", стр. 486--487).

Станиславский считал, что устаревшие "традиционные" суждения и узкокомментаторский подход к великим произведениям классиков мешают актеру воспринять сущность создаваемого образа как живого действующего лица. Свободный от всякого рода предвзятостей и ложных традиция подход к классическому произведению Станиславский защищает в письме к французскому критику Л. Бенару, обвинившему его в отступлении от общепринятых традиций при постановке "Отелло" в 1896 году в Обществе искусства и литературы (см. "Статьи, речи, беседы, письма", стр. 95-99).

[10] Станиславский приводил подобные случаи мгновенного овладения образом из собственного артистического опыта, а также из опыта работы И. М. Москвина. К числу таких ролей Станиславский относил сыгранные им самим роли Штокмана и Микаэля Крамера.

Говоря здесь о двух артистах, "которым предназначались главные роли в новой пьесе", Станиславский, повидимому, имеет в виду И. М. Москвина в роли Арнольда и себя в роли Микаэля Крамера в пьесе "Микаэль Крамер" Г. Гауптмана, поставленной на сцене МХТ в 1901 году.

[11] В рукописи No 584 (план книги) данная мысль изложена более подробно. Приводим это разночтение:

"Нередко простая случайность вызывает предвзятость, доводящую артиста до отвращения к пьесе. Я удивляюсь, что этого не случилось с Вьюнцовым. Какая скука читать пьесу с оторванными страницами! Что можно понять после такого чтения? Если же он заменил пропуски своими собственными добавлениями к Шекспиру, легко представить, какая ерунда получилась в его голове от чтения "Отелло", и я не удивлюсь, если он будет относиться к своей роли с отвращением. Это тоже предвзятость. То же и с Веселовским, у которого вагонные впечатления перемешались с Шекспиром и втерлись в пьесу. Кто определит смесь, которая от этого получилась? Он мог бы со своими данными хорошо играть Родриго. Но я не удивлюсь, если он после первого знакомства получил отвращение к той нелепице, которая сложилась в его голове от случайно создавшейся предвзятости.

А вот новый вид ее, но в обратную, в хорошую для актера сторону. Гозорков уверен, что он один может у нас играть Отелло. Но на самом деле у него нет для этого никаких данных. Но он как-то по-своему, неверно, предвзято понял роль в доступную ему сторону. Отсюда новая предвзятость и в роли и в себе самом. Как часто случай вызывает от-

вращение или влечение к подходящей и неподходящей роли. Актеры отказываются от подходящей и берутся за неподходящую роль".

[12] "...Случай, когда режиссер написал прекрасную мизансцену пьесы нового направления... которая ему не нравилась", произошел с самим Станиславским во время его работы над "Чайкой" А. П. Чехова. В книге "Моя жизнь в искусстве" Станиславский рассказывает, что он не сразу понял и оценил достоинства этой пьесы (см. Собр. соч., т. 1, стр. 200--201 и примечание на стр. 465).

[13] Говоря о преимуществах "хорошей литературной эрудиции", Станиславский имеет в виду режиссеров, которые, подобно Вл. И. Немировичу-Данченко, умеют отлично "анатомировать пьесу", находить ее "зерно", ее главную сущность, определять ее композиционную структуру и стиль. О Немировиче-Данченко Станиславский писал: "Он так умеет рассказывать содержание пьес, что они, после его рассказа, становятся интересными" (см. Собр. соч., т. 1, стр. 200).

[14] Здесь, как и в дальнейшем, в угловые скобки заключен текст, перечеркнутый Станиславским в рукописи, но восстановленный нами для сохранения смысловой связи. Повидимому, Станиславский хотел заменить зачеркнутый текст новым, но это не было им осуществлено.

[15] В рукописи No 585 этот подраздел, озаглавленный "Естественный интуитивный подход к пьесе и роли", имеет некоторые дополнения. Приводим эти дополнения:

"...Многие, и вы в том числе, -- обратился он к Названову, -- мечтаете о "вдохновении", которое охватывает всю роль или пьесу сразу, целиком. Когда случается такое чудо, ничего не остается, как забыть всякую "систему", всякую технику и отдаться природе.

Но в подавляющем большинстве случаев произведение поэта входит в артиста не сразу, а по частям...

...Однако, к сожалению, далеко не всегда артист верно сразу чувствует отдельные места. Очень часто происходит досадное расхождение. Но и в этом случае, при плохом восприятии впечатлений, они оказывают большое, решающее влияние на дальнейшую работу и творчество. Подобная ошибка тем опаснее, что она нередко создается интуитивно, органически. С природой трудно бороться, и потому такие расхождения артиста с ролью нежелательны. Тем более нужно быть внимательным к отдельным, даже самым маленьким бликам в темноте пьесы и роли после первого знакомства с ними.

Не будем же пренебрегать и вашими "световыми пятнами" в душе, разбросанными в разных местах после вашего неудачного первого знакомства с нею. Кто знает, может быть, в них скрыты элементы будущей души, зерна подлинной жизни роли или, может быть, они являются результатом т_в_о_р_ч_е_с_к_о_г_о у_в_л_е_ч_е_н_и_я, которое является

наилучшим, самым прямым, естественным подходом к произведению драматурга".

[16] Текст, заключенный в квадратные скобки, введен сюда из плана-конспекта No 584, где он следует непосредственно за рассказом Названова. Как выясняется из пометки Станиславского в конце этого фрагмента, далее должны были следовать рассказы и других учеников, которые не были им написаны.

[17] Слова, заключенные в скобки, введены Станиславским в текст той же фразы в рукописи No 586, л. 54.

[18] В квадратные скобки заключен текст, взятый из плана-конспекта No 585, являющийся продолжением предыдущего текста, что подтверждается нумерацией параграфов на полях данных рукописей.

В рукописи No 584 имеется следующее развитие изложенных Станиславским мыслей. Приводим этот текст:

"Обо всем этом знает наша .мудрая природа, а нам остается не мешать ей в ее чудодейственной работе. Старые артисты понимали это, и они заботились о том, как создавать и оберегать свое творческое увлечение. Мне говорили, что Федотова никому не позволяла при себе плохо говорить о пьесе, в которой ей предстояло играть. Одного из своих гостей, который не подчинился этому правилу, она попросила оставить ее дом".

Далее печатается текст по рукописи No 589, являющейся продолжением рукописи No 586.

[19] В рукописи No 584 имеется другой вариант начала этого подраздела. Прежде чем начинать вторичное чтение пьесы, Торцов ради создания "более художественной атмосферы" проводит с учениками беседу о том, когда и при каких условиях "сам Шекспир писал одну из своих гениальных пьес".

[20] В плане-конспекте No 584 имеется текст, дополняющий и развивающий изложенные здесь мысли. Приводим этот текст:

"...Таким образом, первая задача каждого артиста в том, чтоб все красоты произведения поэта не остались незамеченными, но для этого прежде всего надо, чтоб слушатели ориентировались в пьесе. Поэтому линия фабулы, которая сама по себе увлекательна, должна быть ясно, последовательно доложена. Надо, чтоб события вытекали и чередовались друг за другом в логическом и последовательном порядке. От них нередко зависят мысли и переживания. Или бывает наоборот: от переживаний и мыслей создаются факты и события. Эта связь тоже важна для природы пьесы, и ее надо возможно яснее показать. То же относится к сценическим положениям и к неожиданным приемам экспозиции, к эффектным вскрытиям внутренней линии, к отдельным кульминационным моментам, хорошо подготовленным и поднесенным автором, или, наоборот, сильным своей неожиданностью. Они тоже входят в общую

архитектуру пьесы, и все это должно быть хорошо вычерчено при первом чтении. Отдельные частности пьесы также должны быть отмечены чтецом. Отдельные характерные фразы и слова, типичные для роли, мысли и действия, хорошо рисующие быт, психологию, должны быть донесены до слушателей. Все это не следует слишком подчеркивать и тем более навязывать, но нельзя и комкать.

Внутренняя линия взаимоотношений действующих лиц чрезвычайно важна и должна быть ясно вычерчена, и не так, как она представляется чтецу благодаря его индивидуальным особенностям, а так, как она написана у автора.

Многие слушатели не скоро усваивают и ориентируются в месте действия, в условиях жизни пьесы и нелегко знакомятся и узнают действующих лиц во время чтения. Надо это иметь в виду и помогать в этом отношении слушателям, так как если они не понимают, кто кому говорит и где и почему находятся действующие лица, то едва ли они усвоят и разберутся во всех сложных нитях пьесы и взаимоотношениях ролей между собой.

За исключением самых простых пьес, в подавляющем большинстве случаев слушатели не ухватывают сразу всех многочисленных и подчас очень сложных и перепутанных нитей пьесы. Надо помогать им распутывать этот клубок. Это легче сделать в тех пьесах, интрига которых основана на внешней фабуле действия. Труднее, но и более необходимо помочь слушателям разбираться в запутанных нитях психологической линии сложной пьесы.

Я не мечтаю, конечно, сразу при первом чтении заставить понять, передать и зажечь слушателей самим зерном, самой сущностью, сверхзадачей пьесы и возбудить в них сквозное действие. Такому мгновенному постигновению может помочь случай, удача, совпадение, но на них нельзя основывать правила.

На какие же результаты в конечном счете можно рассчитывать при первом знакомстве с пьесой? Не на то ли, что артист увлечется пьесой или частью пьесы и поймет ее по своему вкусу, по свойствам своей природы, ощутит, почувствует родство. Конечно, может случиться, что интуиция артиста ошибется и что это вызовет новую работу по исправлению неверно взятой линии. Но этого не надо бояться. Все равно необходимо знать природные свойства и склонности артиста в связи с той ролью, которую ему предстоит создать.

Таким образом, на чем же основывается расчет читающего при передаче впервые пьесы? На сознании? Конечно, оно имеет большое значение и неотделимо от всей другой части природы артиста, слушающего пьесу. Но и на его ощущении при первом знакомстве. Сознательный подход всегда в нашей власти. Он не уйдет от нас. Я боюсь, чтоб он не

вторгся преждевременно и не заслонил собой другого, более важного и тонкого творческого пути и подходов, основанных на эмоциональной, интуитивной чуткости подлинного артиста, на остроге его воображения и подсознательной приникновенности, на артистической возбудимости по отношению к творческим перлам поэта. Мой расчет на то, что артист по своему личному, индивидуальному вкусу, по-своему, сообразно с собственной индивидуальностью ощупает, почувствует, угадает пьесу. Мои расчеты -- на естественное, непосредственное, но непременно самостоятельное, интуитивное, органическое природное восприятие первого впечатления.

Вы знаете, что именно такое творчество наиболее высоко ценится в нашем искусстве".

[21] В квадратные скобки заключен дополнительный текст, взятый из плана-конспекта No 585.

[22] Далее в рукописи следует опущенный вами незавершенный текст: "Эта роль досталась Шустову, и вот перечень последовательных фактов, создающих фабулу пьесы, которую я записал со слов Паши". После этих слов имеется приписка карандашом: "Выписать из пьесы факты фабулы", что осталось невыполненным Станиславским. Далее, в квадратных скобках, печатается текст из рукописи No 584, до некоторой степени восполняющий этот пробел. В нем дается перечень обстоятельств, без которых "нет пьесы". В практике своей работы в качестве первого момента подхода к анализу пьесы Станиславский пользовался и тем и другим приемом, то есть и рассказом фабулы пьесы по фактам и перечнем тех фактов и обстоятельств, которые создают основной драматургический стержень или костяк произведения.

[23] Текст этого раздела печатается по рукописи No 589. Добавления к тексту (в квадратных скобках) даются из плана-конспекта No 585.

[24] Подобный прием, или метод, работы над ролью характеризует режиссерско-педагогическую практику Станиславского последних лет его жизни. Впоследствии этот метод получил известность как "метод физических действий" (условное наименование, на котором Станиславский не настаивал).

[25] Опыт работы с актерами подсказал в дальнейшем Станиславскому, что точная выгородка декораций на первых репетициях является не только не обязательной, но и нежелательной. Станиславский требовал, чтобы актер в процессе подготовительной работы умел действовать, приспосабливаясь к любой реальной окружающей его обстановке, распределяя свои действия не в воображаемом пространстве будущих декораций, а в конкретных условиях того помещения, в котором сегодня происходит репетиция

Замечание Торцова о том, что актер должен строить свои мизансцены с учетом публики, могло иметь место лишь на сценических репетициях, когда уточняется внешняя форма спектакля, но никак не на первых репетиционных занятиях, где положение актера в репетиционном помещении определялось характером его взаимодействия с партнерами.

Когда Станиславский замечал, что актеры на репетициях слишком старательно поворачиваются в сторону режиссера, он всегда протестовал против подобного самопоказывания, пересаживаясь иногда к противоположной стене репетиционного помещения, чтобы отучить актера от подобной "оглядки" на публику.

Это не означает, однако, что Станиславский недооценивал роли мизансцены в спектакле. Напротив, в этот же последний период деятельности он вводил в систему тренировки актера специальный цикл упражнений, вырабатывающих чувство мизансцены.

[26] В практике работы Станиславского на первых репетициях актеру предлагалось пользоваться теми средствами и предметами, которые случайно окажутся под руками. Актер не должен был сразу переносить себя в Венецию XVI века, а прежде всего чувствовать себя реально существующим человеком, действующим в условиях жизни пьесы от своего имени "сегодня, здесь, сейчас" (а не "где-то" и "когда-то"), и лишь постепенно окружать себя предлагаемыми обстоятельствами жизни венецианцев эпохи Возрождения.

[27] Станиславский предполагал развить и довести до конца незавершенную здесь мысль, о чем можно судить по опущенному нами началу фразы: "В самом деле... (докончить)".

[28] Станиславский употребляет здесь понятие "штамп" в смысле утверждения положительных навыков и привычек.

В самом деле, привычка "просматривать и освежать все задачи партитуры роли, сквозное действие, сверхзадачу" перед началом спектакля, умение возбудить в себе "правильное, подлинное переживание" в корне противоречат ремесленным приемам актерской игры, опирающейся на штампы в прямом смысле слова

[29] В кавычках приводятся слова Бориса Годунова из трагедии "Борис Годунов" А. С. Пушкина.

[30] Этот пример иллюстрирует мысль Станиславского о том, что мизансцены не могут быть окончательно решены в предварительном режиссерском плане. Форма спектакля устанавливается в результате совместной работы режиссера с актерами и часто зависит от индивидуальных качеств актера, как это и происходит в данном случае.

Наиболее яркой и убедительной мизансценой Станиславский склонен был считать ту, которая естественно создается в результате живого вза-

имодействия актеров между собой, в процессе репетиционной работы на сцене.

[31] В одном из вариантов этого же текста (No 587) имеется следующее разночтение: в ответ на возражение Говоркова, что он не мог запомнить -всех мыслей автора в их логической последовательности, Торцов предлагает еще раз перечитать текст первой картины. "Вы же, -- обращается он к ученикам, -- отметите мысли, и наш летописец запишет их в последовательном порядке".

Аркадий Николаевич начал читать сцену, ученики останавливали его, когда одна мысль кончалась, а другая начиналась.

[32] Амати -- семейство выдающихся мастеров струнных смычковых инструментов, живших в Кремоне (Италия) в XVI--XVII вв. Созданные ими инструменты, непревзойденные по качеству, представляют в настоящее время антикварную редкость.

[33] Чтобы избежать механического заучивания авторского текста и сделать слово орудием действия на сцене, Станиславский в последние годы все чаще прибегал к указанному здесь приему: первый этап репетиционной работы строился им на постепенном переходе от своих слов по мыслям автора к авторскому тексту. По его убеждению, слова роли должны быть даны актеру лишь тогда, когда укрепится логика выполняемых им действий, когда слова станут ему необходимыми для выполнения действий.

Однако опыт показал, что слишком длительное и многократное повторение своего собственного текста на репетициях грозит засорением авторского текста отсебятиной и опасно упустить момент вытеснения своих слов словами автора.

Станиславский продолжал до конца жизни изучать и уточнять вопрос о моменте перехода к тексту автора в процессе работы над ролью.

[34] Станиславский старательно изгонял из театрального лексикона слово "статист", считая его принадлежностью ремесленного театра, и заменял его словом "сотрудник".

Характерно, что Станиславский воздействует на будущих артистов демонстрацией безукоризненной работы "простых сотрудников".

[35] После этих слов в рукописи оставлена чистая страница и имеется пометка Станиславского: "Дописать список".

[36] Здесь понятия з_а_д_а_ч_и и д_е_й_с_т_в_и_я ставятся рядом, как бы дополняя друг друга. Впоследствии Станиславский избегал обращаться к делению роли на мелкие задачи, все более сосредоточивая внимание на точном определении и совершении действий. Он в первую очередь вел актера не по линии волевых задач (хотений), как это было прежде, а по линии логики действия, которую он считал наиболее со-

вершенным средством проникновения в психическую жизнь роли и ее закрепления.

Что же касается п_р_и_с_п_о_с_о_б_л_е_н_и_й (то есть того, как выполняются действия), то Станиславский считал, что они должны быть всегда до некоторой степени экспромтом или, как он говорил, "полуэкспромтом". Чтобы не штамповать приспособлений, Станиславский предлагал на репетициях всемерно укреплять логику совершаемых действий и тренировать себя в умении возбуждать "позывы" к действию.

[37] На этом оканчивается рукопись No 589. Дальнейший текст печатается по рукописи No 585. Он является прямым продолжением предыдущего текста, что подтверждается текстуальным совпадением конца рукописи No 589 с фразой, предшествующей публикуемому ниже тексту, и нумерацией параграфов, продолжающей нумерацию их в рукописи No 589.

[38] Впоследствии эта мысль получила более точное выражение: действие физическое и действие психологическое Станиславский рассматривал как. две стороны одного и того же процесса -- психофизического действия.

[39] Многие приемы работы, изложенные в этом разделе, как и само заглавие: "Процесс познавания пьесы и роли (анализ)", перешли сюда иэ раннего варианта рукописи "Работа над ролью" ("Горе от ума").

В данной рукописи этот раздел является не вполне оправданным. Процесс познавания и анализа был уже частично осуществлен на предыдущих этапах изучения пьесы и ролей и в особенности при создании "жизни человеческого тела" роли.

В настоящем разделе, освещающем третий этап работы над ролью, излагаются лишь новые, дополнительные приемы анализа пьесы и роли, углубляющие ранее произведенную работу.

[40] Далее в квадратных скобках напечатан текст из рукописи No 587. Он вводится в текст рукописи No 585 на основании нумерации, сделанной Станиславским как в той, так и в другой рукописи и определяющей порядок расположения текстов, относящихся к началу раздела об анализе.

[41] Далее печатается текст рукописи No 585. Он рассматривается нам" как продолжение фрагмента, заключенного в квадратные скобки, на основании нумерации, сделанной Станиславским на полях обеих рукописей.

Первая фраза, не имеющая связи с предыдущим текстом, опускается, ввиду того что, судя по отметкам на полях рукописи, Станиславский хотел переработать качало.

[42] В рукописи No 584 при изложении этого же вопроса Станиславский сделал следующую запись на полях: "Выяснить, что такое ассоциация и

рефлекс. По-моему, чтение и, пожалуй, беседа (непосредственное сближение-по смежности или сходству переживаний своих и роли) -- это ассоциация. Жизнь тела -- рефлекс".

[43] Дальнейший фрагмент текста печатается по рукописи No 585.

[44] По этому поводу Станиславский говорит подробнее в другом месте той же рукописи No 585. Приводим этот текст:

"Все функции анализа, все его технические приемы познавания и подхода к роли в свое время будут вам иллюстрированы на практике. Но этого нельзя сделать сейчас же и сразу по разным причинам. Во-первых, потому, что это задержало бы нас слишком долго на одном месте, а мне важно, чтоб вы скорее охватили, хотя бы в общих чертах, всю работу над ролью. Вторая причина та, что слишком детальное знакомство сразу со всеми техническими приемами без нужды осложнит дело и забьет вам голову, затаскает и замнет пьесу, перегрузит внимание в одну сторону. Третья причина в том, что на большом протяжении одна и та же работа может наскучить, а нашему делу надо учиться радостно.

Все эти причины привели меня к тому, что лучше изучать каждый и". технических подходов и приемов анализа не сразу, а на протяжении практической работы над пьесой, то есть один из приемов анализа применить при разборе одной сцены, другой прием -- при изучении второй, третий прием -- при анализе третьей сцены и т. д.".

В своей режиссерской практике Станиславский обращался в разное время ко всем указанным им приемам анализа, привлекая всякий раз тот из них, который вызывался творческой необходимостью, практической потребностью. Порядок применения различных приемов анализа в практике работы с актерами постоянно видоизменялся.

Дальнейший текст печатается по рукописи No 587.

Для удобства восприятия текста, имеющего фрагментарный и черновой характер, нами вводятся подзаголовки, определяющие различные приемы анализа пьесы.

Все они опираются на перечень приемов анализа пьесы, указанных в предыдущем фрагменте текста, а также в плане, записанном на заглавном листе рукописи No 587.

[45] Страница осталась недописанной. Опущенные вами слова: "Вот он, этот список..." -- указывают на то, что при доработке рукописи Станиславский имел в виду дать образец выписок из пьесы.

В рукописи No 585 имеются намеки на то, что вопрос о выписках из пьесы должен был получить развитие. Так, например, в рукописи имеется текст начала новой беседы Торцова с учениками, начинающийся со слов:

"Аркадий Николаевич утвердил список, но велел рассортировать записи по ...отдельным рубрикам. -- Это поможет вам лучше понять, как пьеса точно расслаивается по пластам..." и т. д.

Приводим также фрагмент текста по тому же вопросу из рукописи No 588:

*.. .. .. .. .. 19 . . г.*

-- Из того, что было сказано по поводу первого знакомства с ролью, ясно, что автор не договаривает многое из того, что думает, чувствует, слышит внутренним слухом и видит внутренним зрением. Однако кое-что он комментирует либо в словах действующих лиц, либо в авторских ремарках. Вот эти его слова и ремарки мы должны знать, прочувствовать, понять и постараться включить в свой замысел игры роли и постановки пьесы.

Для этого скова перечтем всю пьесу и сделаем выписки, касающиеся своей и чужих ролей, а также и авторских желаний по отношению к самой постановке.

Я буду читать, а вы записывайте то, что вам покажется нужным для вновь поставленной нами задачи: узнать желания автора.

Снова началось чтение текста первой сцены...

Разговор [зашел] о том, как делать записи.

Например [Яго говорит об Отелло]: "Я ненавижу мавра". Писать ли только эти слова, или нас интересует другое: узнать и придумать, почему и за что Яго ненавидит Отелло?

-- Последнее важнее. Поэтому так и пишите...".

Кроме того, в архиве Станиславского имеется рукопись, в которой сделаны выписки из пьесы и записи по роли Яго (No 592). Часть записей сделана самим Станиславским, часть -- под его диктовку И. К. Алексеевым. Записи охватывают первые два акта трагедии и снабжены ссылками на определенную страницу и строку текста (В. Шекспир, "Отелло". Перевод П. Вейнберга, М.--П., 1923).

По первой картине имеются следующие записи:

"[Яго] -- товарищ, друг Родриго. Рубака, ненавидит военную науку. Сцена тревоги -- хороший режиссер. Его реплики Брабанцио -- цинизм, презрение. Все его отношение к Родриго -- двуличие. Конец картины -- уменье ускользнуть".

По второй картине первого акта записано: "Вся картина -- собачья преданность. Личина преданности. Начало картины -- его намеки на Родриго -- двуличие. Задерживает Отелло, чтоб столкнуть его с Брабанцио (хороший режиссер). Привод Дездемоны [в Сенат] -- нянька".

По третьей картине:

"Вся сцена с Родриго -- старший товарищ. Поднять павший дух. Начало монолога -- презренье к людям. [В монологе] -- ревнивец. Конец монолога и конец картины: "достань денег..." -- вымогательство".

По второму действию:

"Циник -- шут (шутливая перебранка с женой). Шутки, чтоб поддержать бодрость солдат. Хороший режиссер. Ненависть к Кассио и презренье. Ненависть к Отелло. Шахматный игрок, кошка, облизывающаяся на мышь. Подготовка ссоры Родриго и Кассио -- хороший режиссер. Друг Родриго. Презренье, почти гадливость к Родриго. Презренье даже к Отелло, но переходящее в самолюбование (артист интриги). Ерничество, хороший товарищ Кассио. Запивоха, шут. Хороший режиссер. Артист интриги. Личина". дружбы к Кассио. Обращение к Родриго -- хороший режиссер. Двуличие. Смакование".

На основании всех этих выписок Станиславский составляет перечень качеств Яго, разбитый на четыре группы.

В первой из них перечислены внешние, показные черты характеристики. Яго (как его воспринимают окружающие):

"Личина дружбы. Собачья преданность. Нянька. Товарищество. Солдат-рубака. Запивоха-забулдыга. Личина добродушия. Цинизм -- шут". Во второй группе перечислены таланты Яго:

"Хороший режиссер. Артист интриги. Шахматный игрок. Уменье изворачиваться".

8 последних двух группах -- его недостатки и пороки:

"Двуличие. Презренье к людям. Вымогательство. Цинизм. Мелкое самолюбие. Зависть. Обидчивость. Ревнивец. Ненавистничество".

Приведенные записи по роли Яго дают представление о том, что имел в виду Станиславский, говоря о выписках из текста пьесы по ролям.

Характеристика Яго в еще более развернутом виде дается в рукописи, обнаруженной среди материалов по режиссерскому плану "Отелло" (No 6209/2). В ней намечена и линия роли Яго, охватывающая события, первых двух актов пьесы, причем Станиславский, не ограничиваясь тем, что дает автор, воссоздает и ту жизнь роли, которая протекает между сценическими эпизодами. Приводим эту запись по линии роли Яго:

"6 ч. вечера. Свадьба Отелло. Яго узнает и решает поднять город. Извещает Родриго. Едет к Брабанцио. Подымает скандал. Летит к Отелло.

9 ч. вечера. Отелло возвращается с цветами. Яго нашел Отелло и задерживает до прибытия Брабанцио. Приезд Кассио; вызов в Сенат. Приезд, Брабанцио. Скандал; отъезд в Сенат.

12 ч. ночи. Заседание Сената. Вестники. Приход Отелло. Приход Брабанцио. Новое осложнение. Речь Отелло. Привод Дездемоны. Уладили. Назначение Отелло главнокомандующим. Конец заседания. Проводы

Отелла и Дездемоны. Налаживание Родриго. Вымогательство. Первый общий план мести (режиссер). Ждать бумаг и денег.

Ночь. Отправка Отелло. Сборы Дездемоны. Нянька. Отъезд Дездемоны и Яго.

2--3 дня. Морское путешествие. Буря. Нянька. На корабле он главное лицо. Едва не погибли. Поддерживал бодрость, смешил дам. Храбрец.

Ночь. Укачало всех, кроме Яго. Приезд. Разочарование: Отелло нет Ожидание. Яго поддерживает дух -- шут. Встреча с Кассио -- опять внутри защекотало. Яго -- режиссер, предвкушает роль Кассио в своей инсценировке.

5 ч. утра. Приезд Отелло. Встреча, парад. Не терять времени, пока возбужден остров. Режиссер, готовит Родриго. Один. Составляет и смакует план действий.

Весь этот день. Во всех концах интригует, распространяет слухи. Возбуждает сам и через других остров.

9 1/2 ч. вечера. Скоро начало. Напоить Кассио. Заготовить пирушку. Пригласить островитян офицеров. Перепоить всех. Режиссер. Забулдыга. Подготовить Монтано: Кассио -- пьяница. Личина любви к Кассио.

12 ч. ночи. Посылает Родриго затеять ссору с Кассио. Скандал, драка; звонит. Восстание островитян. Приход Отелло. Усмиряет толпу. Суд. Отставка Кассио. Уход Отелло

3 ч. ночи. Яго утешает Кассио, перевязывает рану. Один. Любуется своей ловкостью и предвкушает дальнейший ход интриги. Поддерживает надежды Родриго...".

Дальнейший текст печатается по рукописи No 585, что определяется нумерацией Станиславского на полях рукописей, устанавливающей последовательность изложения.

[46] Прием постановки вопросов при "процессах мечтания" был описан К. С. Станиславским в "Работе актера над собой" (см. Собр. соч., т. 2. стр. 87--89).

[47] В 1902 году Станиславский присутствовал на представлениях опер Р. Вагнера в Байрейтском Национальном театре. "Моряк-скиталец" -- трехактная опера, написанная Р. Вагнером в 1841 году.

Далее в рукописи имеется опущенная нами фраза: "Механизм этого эффекта не сложен" -- и приписка Станиславского: "Остальное взять из мизансцены", то есть из режиссерского плана "Отелло".

В режиссерском плане "Отелло" имеется описание этого сценического эффекта. Приводим этот текст:

"Я видел, стоя на сцене, как внутри кораблей становятся человек двенадцать и как они, идя внутри корабельного корпуса, толкают его в разных направлениях. Вода скрывает двигающиеся колеса, и сделано это так: во всю сцену стелется огромный мешок (мягкий), полотняный или

из другой тонкой материи, пропитанный какой-то массой, которая плохо (если не абсолютно) пропускает воздух. С двух сторон сцены в этот мешок проходят гуттаперчевые кишки, подающие воздух из больших вентиляторов, которые помещены под сценой. (Там были нужны волны, поэтому, в то время как один, скажем, правый вентилятор вдувал воздух, который, стремясь налево, перекатывал волны материи, левый вентилятор, вбирающий в себя воздух, всасывал подкатившиеся струи воздуха.)

Нам не нужны волны, поэтому достаточно будет того, чтобы мешок постоянно пополнялся воздухом из нескольких вентиляторов. Не беда, если материя, изображающая воду, будет несколько пропускать воздух. Он будет все время пополняться вентиляторами. Это нужно не для какого-нибудь реалистического эффекта, а исключительно для того, чтобы скрывать нижнюю часть гондолы с колесами.

Еще маленькая подробность, которая в свое время давала подходящее настроение. Одно весло, которым будет грести гондольер, сделать из жести, пустое внутри. Внутрь его налить воду. При движении весла вода переливается и дает тот самый звук плеска воды, который так характерен для Венеции".

После этого отвлечения в область техники сценических эффектов Станиславский предполагал, повидимому, вернуться к дальнейшей постановке вопросов ученикам, о чем можно судить по его записи: "Аналогичные вопросы", сделанной на полях следующей, чистой страницы рукописи.

[48] Следующие пять параграфов в рукописи представляют собой конспективное изложение того, о чем говорится дальше более подробно (настоящее, прошлое и будущее пьесы, оправдание фактов). Это куски текста, перенесенные сюда из первоначального варианта труда Станиславского о работе актера над ролью на материале "Горя от ума", подшитые к рукописям No 587 и 588, имеющим лишь небольшую авторскую правку. В целях избежания повторений в тексте эти первоначальные записи Станиславского не включаются нами в основной текст публикации.

Дальнейший текст печатается по рукописи No 588, представляющей собой продолжение рукописи No 587 (на заглавном листе Станиславским написано: "Анализ (продолжение)").

[49] Элеонора Дузе играла в драме "Дама с камелиями" А. Дюма-сына ро \ь Маргариты Готье.

[50] Далее идет опущенная нами фраза: "Начнем с самого начала" -- и приписка: "Моя мизансцена первого акта "Отелло". Повидимому, Станиславский предполагал перейти здесь к изложению прошлого действующих лиц трагедии, описанного в его режиссерском плане, но дальнейший ход изложения процесса работы над пьесой побудил его

отказаться от этого первоначального намерения, и "мизансцена", то есть режиссерский план первой картины "Отелло", была использована им в заключительной части рукописи.

Заключенный в квадратные скобки текст печатается по рукописи No 589. По замыслу Станиславского, этот текст должен предшествовать беседе о пьесе, что подтверждается его пометками в рукописи и указаниями в плане-конспекте (No 584), где дается вариант этого же текста. Приводим этот вариант:

" -- Надо браниться, спорить, протестовать. Это тоже превосходный путь для возбуждения увлечения, для слияния и проникновения в глубь пьесы, куда не доходит мысль, а только чувство. Увлекать себя -- способность, талант.

-- Но вы же запретили, видите ли, нам говорить, слушать, обмениваться мнениями,-- [напомнил] Говорков.

-- Напротив, я вам предлагал побольше и почаще это делать, но с одним условием: не поддаваться зря чужим мнениям, не терять себя в спорах. Теперь, когда мы ощупали кое-какие моменты, сблизившие вас с пьесой, вам есть за что держаться и что отстаивать из своего. Кроме того, принимая во внимание то, что ваше собственное мнение еще не крепко и что вы еще не умеете его отстаивать, мы с Иваном Платоновичем стараемся понять индивидуальность каждого, стоим на страже и бережем ее. Пока мы делаем за вас то, с чем вам самим еще трудно справиться. Со временем, когда вы научитесь,-- обойдетесь без нас, а пока мы не дадим в обиду того, что, как нам кажется, близко вашей природе. Если же мы не доглядим и вы кое-где отойдете от своего подлинного [мнения] или запутаетесь в чужих, мы поможем вам вернуться на верный путь".

После этого текста имеется приписка Станиславского: "Описание беседы-- см. большую рукопись", то есть план-конспект (No 585), где имеется публикуемая далее беседа о пьесе.

[51] Повидимому, Станиславский предполагал написать специальную беседу Торцова с учениками, подводящую итог спорам о пьесе. Об этом свидетельствует запись в плане-конспекте (No 584), которую мы приводим здесь полностью:

"Беседа кончается перечислением, что запало в душу: а) Трагедия человеческой страсти -- любовь -- "Ромео и Джульетта". Трагедия человеческой страсти -- ревность -- это "Отелло". Властолюбие -- "Макбет". Шекспир -- поэт человеческих страстей, б) "Отелло" -- переделка новеллы, сделанная гением, в) "Отелло" -- бытовая картина из военной жизни, г) Борьба классов и национальностей]. Общественное значение (Венеция. Мавр. Турки), д) Психологическая пьеса, е) Пьеса актера и ролей, ж) Высокое литературное произведение, з) Пьеса фабулы, и) Боготворе-

ние женщины, жены, к) Разочарование в идеалах, л) Трагедия доверчивости, м) Отелло -- не ревнив" (см. примечание 3 даа стр. 520 наст. тома).

Дальнейший текст, в соответствии с указанием автора, печатается по плану-конспекту (No 585).

[52] В этом месте рукописи имеется пометка Станиславского: "Дописать, как круги слизаются". Однако это намерение осталось неосуществленным.

[53] Дальнейший текст, в соответствии с авторскими указаниями, печатается по рукописи No 587.

[54] Станиславский предлагает здесь два подхода к пересказу содержания пьесы. Либо рассказ содержания ведется со стороны, то есть с позиции читателя пьесы и объективного наблюдателя развивающихся в ней событий, либо от первого лица, для чего актер ставит себя на место одного из действующих лиц, окружает себя обстоятельствами роли и оценивает происходящие в пьесе события с точки зрения интересов своего персонажа,

[55] Этот новый раздел, в соответствии с указанием автора на полях текста, печатается по рукописи No 588.

[56] После этих слов Станиславский написал в скобках: "Оценить по этому образцу другие факты первой сцены" -- и оставил страницу недописанной.

Сохранилась конспективная запись (No 600), в которой Станиславский намечает дальнейший путь разбора пьесы по фактам и событиям.

Приводим выдержку из этого конспекта, касающуюся других сцен I, II и III актов:

"Вторая картина. Посланцы от Сената. Это прямое продолжение 1-й картины. Их надо было бы разбирать одновременно как одно целое. У них есть связь по линии "похищения". Но для пьесы (важнее то, что вторая картина начинает новую линию: войны и потребности республики в Отелло... В третьей картине обе эти линии соединяются. Сенаторы и дож будут поставлены перед выбором: спасение родины (Отелло) или оскорбление знати (Брабанцио). Изберут первое: признание брака с инородцем.

Но в этих картинах есть еще... линии, кроме Брабанцио и Отелло. В первой картине экспонируется ненависть и интрига Яго и Родриго против Отелло и Кассио. В третьей картине эта линия интриги (придворная, полковая) терпит поражение, так как Отелло признали.

Создается новый план Яго против Отелло и Кассио, план мести через Дездемону. Согласно этому плану Яго то ударяет по Кассио ("Кордегардия"), то по Отелло и Дездемоне (все последующие акты). И наконец

развязка -- последняя картина. Вот конструкция пьесы, которая познается через оценку фактов.

Первый факт-эпизод -- уговаривание Яго Родриго -- нужен как подготовительный момент Для тревоги и как экспозиция взаимоотношений Яго с Родриго, Яго с Кассио, Яго с Отелло, Яго с Эмилией, Родриго с Дездемоной, Кассио с Дездемоной.

Тревога нужна д_л_я п_о_г_о_н_и. П_о_г_о_н_я нужна для спасения Дездемоны.

В_т_о_р_а_я к_а_р_т_и_н_а. Н_а_г_н_а_л_и, с_п_а_с_л_и -- казалось бы, наступило торжество... Отелло будет наказан, и брак расторгнут. Не т_у_т-т_о б_ы_л_о! В_т_о_р_г_а_е_т_с_я в_о_й_н_а, и в_о_з_н_и_к_а_е_т н_е_о_б_х_о_д_и_м_о_с_т_ь в О_т_е_л_л_о. В_ы_б_о_р м_е_ж_д_у б_л_а_г_о_м р_о_д_и_н_ы и с_п_е_с_ь_ю. Отелло победил. Отсюда новый факт -- н_о_в_ы_й п_л_а_н Я_г_о: поссорить Отелло с Кассио через Дездемону и Эмилию.

Начинается кипрская жизнь с лобзаний и любви Ромео и Юлии (Отелло и Дездемоны).

[Яго] подпустил первую [торпеду] -- Кассио с просьбой о прощении.

Далее, в следующей картине, Яго вливает п_е_р_в_у_ю о_т_р_а_в_у в Отелло, которая подействовала. Отсюда первые признаки, первое п_р_е_д_п_о_л_о_ж_е_н_и_е и_з_м_е_н_ы...".

Обращает на себя внимание, что Станиславский понятие "факт" связывает с понятием "эпизод". В последний период своей деятельности он был склонен придавать в начале работы над пьесой решающее значение определению сценического события, эпизода, содержащего борьбу действующих лиц за достижение цели.

[57] Здесь устранено повторение в тексте.

[58] С того момента как актер получил роль, Станиславский предлагал говорить о ней от первого лица. Он сразу ставил актера в гущу обстоятельств роли, заставляя его действовать от своего собственного имени, "за свой страх и риск". Таким образом, слияние актера с ролью должно начинаться с первых же репетиций.

[59] Дальнейший текст публикуемой рукописи (No 588) представляет собой разбор и оценку фактов по "Горю от ума", перенесенные Станиславским сюда из раннего варианта "Работы над ролью". Очевидно, Станиславский имел в виду заменить этот текст другим, привлекая примеры из "Отелло". В его литературном архиве хранится специальная рукопись, отвечающая на этот вопрос и посвященная разбору и оценке фактов из "Отелло" (No 593). Рукопись снабжена надписью Станиславского: "Работа над ролью", но точное указание о месте ее публикации в ряду материалов по "Отелло" отсутствует. Текст этой дополнительной

рукописи печатается нами в квадратных скобках, а текст, относящийся к "Горю от ума", опускается.

Начало рукописи No 593, повторяющее мысли, уже изложенные Станиславским в предыдущем тексте, опускается.

В угловые скобки заключен текст, зачеркнутый автором, но восстановленный нами для связи.

[60] Станиславский имеет здесь в виду внезапное нападение японского флота на русскую эскадру в районе Парт-Артура в феврале 1904 года, с которого началась русско-японская война.

[61] Конец рукописи No 593 опускается нами, так как в нем повторяются мысли, изложенные *m* дальнейшем тексте, который печатается по рукописи No 588. Смысловое совпадение конца рукописи No 593 с публикуемым ниже продолжением рукописи No *588* представляет собою дополнительное доказательство того, что заключенный в квадратные скобки текст рукописи No 593 был написан Станиславским для включения его в данное место основной рукописи.

[62] В качестве иллюстрации этого положения приводим выдержку из текста, представляющего собой вариант или предполагаемое добавление к настоящему разделу (No 590).

"По пьесе во второй картине, тотчас после венчания, Отелло призывают ночью в Сенат, а оттуда -- на войну, на Кипр, где его ждет ужасный конец.

Представьте себе, что режиссер пустит первые отдаленные раскаты грома и вспышки молнии, которые придадут сцене зловещую окраску.

Такой режиссерский эффект -- простой факт, внешнее "обстоятельство". Но можно отнестись к нему иначе, как к мистическому предчувствию беды, как к предзнаменованию злой судьбы. В этом случае внешний факт может вскрыть внутреинее чувство, и теперь это очень нам кстати, так как каждый ход внутрь души артиста нам особенно важен. Он приносит нам внутренний материал, которым мы будем насыщать созданную уже жизнь тела, точно электричество, которое заряжает аккумулятор".

[63] В рукописи No 585 имеется текст, иллюстрирующий то, что Станиславский понимал под обстоятельствами, которыми "мы сами дополняем свою роль", почерпнутыми из личных эмоциональных воспоминаний актера. Можно предполагать на основании соответствия нумерации на полях, что Станиславский хотел использовать этот текст в качестве дополнения и иллюстрации к основному публикуемому тексту, но в таком случае он, повидимому, подвергся бы сокращению или переработке. Приводим выдержку из этого текста:

"...Допустим, что в двадцатый или тридцатый раз вы повторяете хорошо выверенную жизнь человеческого тела изображаемого лица в пер-

вой сцене "Отелло" -- "тревоги и погони". Если при этом вы правильно живете физическими задачами и выполняете их действием, то вы не только внешне ощущаете жизнь тела роли, но одновременно по рефлексу или по аналогии переживаете и соответствующие физическим действиям внутренние чувствования роли. Это происходит потому, что линии тела и души друг от друга зависят, друг другу соответствуют и тянутся параллельно.

Но эта жизнь с самыми примитивными внешними задачами, мало согретыми изнутри чувством, волей или идеей, примитивна, скучна, элементарна. Ради нее не стоит зрителям ехать в театр. Линия такой жизни роли тянется прямо, без изгибав, и потому она скучна, как панель. Подымайте на ноги весь дом, устраивайте поганю -- я, зритель, буду смотреть и верить вам, но останусь холоден к тому, что происходит На сцене. Но представьте себе, что в эту скучную цепь с самыми простыми физическими и элементарными психологическими действиями вдруг на минуту включится новое звено с электрическим током, и все сразу оживет и насытится.

-- Что же это за звено и откуда оно берется? -- хотели понять ученики. Торцов ответил нам образным примером, а именно:

-- Как-то раз Зимой в морозную ночь я возвращался поздно домой, но войти в дом не мог, так как забыл или потерял ключ от парадной двери.

Сначала я спокойно кричал и стучал, но так как на мой зов никто не откликался, то я озлился и с остервенением и злобой уже не просто ударял в дверь, а делал это с ненавистью к ней, с местью за те волнения и страхи, которые она мне причинила, преграждая вход в теплый дом.

Наконец мною овладела паника, и я с отчаяния и от бессилия завизжал. а потом застонал так, что сам испугался своего состояния.

Теперь допустите на минуту, что я играю Родриго или Яго. При одном из повторений "жизни человеческого тела", по сходству или смежности сцены тревоги с тем, что сохранилось от действительности в моей эмоциональной памяти, во мне случайно вспыхнут на минуту хорошо знакомые мне переживания. Ручаюсь вам, что весь Зал и я сам сразу встрепенемся, и прежняя скучная линия и сама сцена тревоги сразу оживут.

Конечно, за такие моменты вдохновения меня будут очень хвалить и мне, естественно, захочется удержать их и на будущее время. Как добиться этого?

Неопытные актеры, вроде вас, обратились бы непосредственно к самому чувству и стали бы выжимать его. Но вы знаете, к чему приводит насилие.

Опытные артисты, как я, поступят иначе. Они оставят чувство в покое, направят все свое внимание на "жизнь человеческого тела" и постараются, понять не самое чувство, над которым мы не властны, а ту слу-

чайную задачу, которая неожиданно включилась в линию роли. Допустим, что мы назовем ее "разбить дверь в щепы", а другую задачу назовем "караул". Вы понимаете, что в этих словах скрыты для меня не только физические акты, или жизнь человеческого [тела], ко и кое-что другое, вызвавшее изнутри самые внешние, неожиданные действия, то есть "жизнь моего духа". Поэтому теперь, если повторить те же действия со всей правдой и верой в их действительность, то по существующей связи между внутренним и внешним, так точно как и между внешним и внутренним, тот же рефлекс (или ассоциация?) повторится и на сцене. Теперь, когда новые задачи и действия войдут плотно в физическую линию роли, их внутренние духовные обоснования обеспечены, так как родственные им чувства кашли свое место во внутренней линии роли".

[64] Далее, судя по нумерации на полях рукописи No 585, следует текст, излагающий приемы анализа пьесы по пластам, или плоскостям, к числу которых Станиславский относил:

1) плоскость в_н_е_ш_н_ю_ю (факты, события, фабула, фактура пьесы); 2) плоскость б_ы_т_а с ее наслоениями: сословным, национальным, историческим и т. д.; 3) плоскость л_и_т_е_р_а_т_у_р_н_у_ю; 4) э_с_т_е_т_и_ч_е_с_к_у_ю; 5) п_с_и_х_о_л_о_г_и_ч_е_с_к_у_ю; 6) ф_и_з_и_ч_е_с_к_у_ю; 7) п_л_о_с_к_о_с_т_ь_л_и_ч_н_ы_х о_щ_у_щ_е_н_и_й а_к_т_е_р_а. Этот текст опускается нами, так как он почти дословно повторяет текст соответствующего раздела работы над ролью на материале "Горя от ума".

Вариант этого текста о значении анализа по плоскостям имеется в рукописи No 587. Приводим из него выдержку:

"Нет ничего легче, как вызубрить текст поэта, написать красивую декорацию и доложить зрителю авторские слова с актерскими действиями так, как они написаны драматургом, не добавляя к ним ничего от своего личного артистического творчества. Но это не будет искусством, не будет сценическим созданием, а будет лишь рядовое ремесленное представление, какие миллионами показываются за деньги во всех концах мира.

Для того чтобы получить подливное сценическое создание, необходима помощь артистов, режиссера и других творческих деятелей театра. Необходимо их совместное коллективное творчество.

Тему и слова для такого творчества мы получаем от драматурга... в его пьесе.

Чтоб стать сотрудником поэта и создавать сценическое произведение, или спектакль, актер должен воспринять в себя целиком не только тему творчества, но и ее готовую словесную форму. Их нужно не просто знать, их нужно воспринять в себя органически, то есть чужую тему и

словесную форму превратить и переработать в свою собственную. Процесс такого превращения является лишь начальной формой процесса для того, чтоб дорыться до той жизненной точки, от которой начался творческий процесс самого драматурга, создателя пьесы. Может ли чужая поющая или трепещущая точка в душе стать своей собственной? Конечно, нет. У каждого свой материал, свой жизненный опыт, свои чувства, мысли и воспоминания для создания этой точки. Они различны, но по существу близки и родственны поэту и артисту.

Таким образом, путь анализа роли направляется от внешней формы произведения, воплощенной в тексте поэта, к внутренней духовной сути произведения, творчески пережитой им, то есть от периферии к центру пьесы и роли. Впоследствии, когда артист познает и сам переживет душевную сущность произведения, которая заставила поэта взяться за перо, анализ направится не прежним путем, то есть от периферии к центру, а иным, новым, от центра к периферии, от души к телу, от переживания к воплощению. Таким образом, творческие пути артиста и поэта идут параллельно и близко сходятся друг с другом. Они естественно приводят к одной общей творческой цели, в которой поэт сливается с артистом.

Поняли ли вы, что я во время наших практических работ над ролями и пьесой уже провел вас сначала по пути анализа от периферии к центру, от [текста] пьесы -- к ее сверхзадаче?

Теперь нам предстоит провести вас по аналогичному с поэтом, по актерскому пути, от зерна, посеянного в вашей душе поэтом,-- к вашему сценическому созданию, аналогичному с созданием поэта,-- от центра к периферии, к сценической форме".

Дальнейший текст печатается по рукописи No 585.

[65] После этих слов Станиславский записал: "Характеристика Яго (выписка)", а несколько дальше, после слов: "Эта жизнь сложилась в их мечтах приблизительно в такую бытовую картину" -- аналогичная запись: "Выписка об Родриго".

В рукописи No 584 после тех же слов находим подобное же, ко более точное указание со ссылкой на источник, из которого должны быть выписаны характеристики Яго и Родриго: "Характеристика Яго, см. мизансцену стр. ...", а также: "Характеристика Родриго, см. мизансцену стр. ...".

На этом основании в текст вводятся характеристики Яго и Родриго из режиссерского плана (мизансценировки) "Отелло", на который ссылается Станиславский (No 9361).

Тексты, введенные из режиссерского плана, взяты в кавычки.

[66] Дальнейший публикуемый нами текст не имеет нумерации Станиславского на полях. О его намерении поместить после выписки из ре-

жиссерского плана "Отелло" диалог Торцова с сотрудниками можно судить на основании конспективной записи в рукописи No 585, где после беседы с Вьюнцовым и "выписки из мизансцены" следует: "Вопросы к сотрудникам. Их быт (выписать из того, что уже написано)". Опрос сотрудников печатается по рукописи No 590.

[67] После этих слов в скобках написано: "мизансцена". В соответствии с этим указанием Станиславского нами приводятся выдержки из режиссерского плана первой картины трагедии.

При этом следует иметь в виду, что Станиславский ко времени написания настоящего труда отказался от принципа составления предварительного подробного режиссерского плана в отрыве от актерского коллектива, чтобы не навязывать актерам готовой результативной формы исполнения роли (см. письмо К. С. Станиславского к С. Д. Балухатому, опубликованное в книге "Чайка" в постановке Московского Художественного театра. Режиссерская партитура К. С. Станиславского", Л.--М., 1938, стр. 4).

Что касается режиссерского плана "Отелло", он был написан Станиславским во время болезни, вдали от театра, и поэтому неизбежно содержит в себе некоторые элементы режиссерского диктата, идущие от старых приемов работы.

[68] Дальнейший текст, представляющий собой заключительную беседу Торцова с учениками, печатается по рукописи No 588 (лл. 33--39).

## ДОПОЛНЕНИЯ К "РАБОТЕ НАД РОЛЬЮ" ["ОТЕЛЛО"]

### [ОПРАВДАНИЕ ТЕКСТА]

Печатается по машинописному тексту, имеющему исправления, сделанные рукой Станиславского (No 591). По времени написания эта рукопись относится к концу 20-х годов. Она написана, повидимому, ранее остальных рукописей по работе над ролью на материале "Отелло". Имеется ряд косвенных данных, подтверждающих, что эта рукопись готовилась первоначально как материал для одной из предполагаемых глав книги "Работа актера над собой" (повидимому, для главы "Текст и подтекст", обозначенной в некоторых планах книги) и лишь позднее (1932--1933) Станиславский выделил ее из материалов по "Работе актера над собой", сделав надпись на перзой странице: "Работа над ролью". Однако место этой рукописи в планах "Работы над ролью" не определено. Путь

подхода к роли существенно отличается здесь от принципов работы, изложенных в более поздний период времени. Поэтому она печатается отдельно от материалов по работе над ролью ("Отелло"), как самостоятельная глава, условно названная нами "Оправдание текста". Описанный здесь процесс работы характерен для режиссерской практики Станиславского до середины 20-х годов.

[1] Приведенные в тексте реплики Яго и Отелло из III акта трагедии, так же как и ряд других реплик, использованных Станиславским в этой рукописи, опираются на перевод П. Вейнберга, по которому был составлен и режиссерский план, но не совпадают с ним текстуально. Станиславский вводил в перевод ряд исправлений, уточняющих смысл и логику действия персонажей трагедии.

[2] В своих воспоминаниях о детских годах Станиславского З. С. Соколова рассказывает о персе с дрессированной обезьяной, который устраивал представления во дворе дома Алексеевых. Дети воспринимали эти представления с большим интересом и с особым сочувствием относились к нищему персу и его обезьянке. ("К. С. Станиславский. Материалы. Письма. Исследования", изд. Академии наук СССР, М., 1955, стр. 358--359.)

[3] Указанный здесь "классический", или "академический", "ход творчества" существенно отличается от метода работы Станиславского с актером, определившегося в 30-х годах и получившего освещение в его позднейших трудах.

"Академический" ход творчества, идущий от интеллекта к эмоции и уже после этого к действию, характерен для определенного периода работы Станиславского, когда он делил процесс овладения ролью на этапы анализа, переживания и воплощения.

Впоследствии подобный метод работы над ролью был пересмотрев Станиславским, что подтверждается всеми его трудами по данному вопросу и его режиссерско-педагогической практикой.

Однако публикуемый материал представляет интерес для уяснения эволюции творческих идей Станиславского и его режиссерского понимания важнейшей сцены трагедии "Отелло".

[4] Торцов здесь напоминает ученикам об их первом сценическом выступлении, описание которого дано в книге "Работа актера над собой" (см. Собр. соч., т. 2, гл. I).

## ЗАДАЧИ. СКВОЗНОЕ ДЕЙСТВИЕ. СВЕРХЗАДАЧА

Печатается впервые, по рукописи, представляющей собой ряд соединенных в одну тетрадь фрагментов, посвященных вопросу о задачах, сквозном действии и сверхзадаче в работе актера (No 614). Каждый из этих фрагментов снабжен надписью: "Работа над ролью" или же "Том III. "Работа над ролью". Задачи. Сквозное действие. Контрсквозное действие. Сверхзадача". Некоторые из них были первоначально написаны для книги "Работа актера над собой" и частично использованы в главе "Сверхзадача. Сквозное действие".

Публикуются последовательно четыре самостоятельных отрывка из указанной рукописи в порядке, установленном составителями тома.

Рукопись не датирована Станиславским, но относится, повидимому, к периоду его работы над режиссерским планом "Отелло" и первоначальным вариантом главы "Сверхзадача. Сквозное действие", то есть к началу 30-х годов.

[1] О высказывании М. С. Щепкина см. настоящий том, стр. 493 (примечание 57).

[2] Первоначально вместо X в рукописи стояло имя Артура Никита (1855--1922), выдающегося венгерского дирижера, гастролировавшего в России.

## ИЗ РЕЖИССЕРСКОГО ПЛАНА "ОТЕЛЛО"

Отрывки из режиссерского плана "Отелло" печатаются по рукописи, хранящейся в Музее МХАТ, частично написанной рукой Станиславского, частично под его диктовку И. К. Алексеевым (No 6209). Впервые опубликовано в книге: К. С. Станиславский, Режиссерский план "Отелло", М.--Л., 1945, стр. 230--235 и 262--273. Этот режиссерский план был написан Станиславским в Ницце, где он проходил курс санаторного лечения в 1929--1930 годах, для постановки "Отелло" на сцене МХАТ (спектакль, выпущенный в отсутствие К. С. Станиславского И. Я. Судаковым 14 марта 1930 года, лишь отчасти отразил режиссерский план, предложенный Станиславским.)

Режиссерский план "Отелло" был написан Станиславским с учетом индивидуальных особенностей исполнителей главных ролей и прежде всего исполнителя роли Отелло Л. М. Леонидова, который еще весной 1927 года показал отдельные приготовленные им сцены трагедии, что и побудило включить "Отелло" в репертуарный план Художественного театра.

Некоторые картины почти не мизансценировались Станиславским, так как они были достаточно разработаны самим Леонидовым, который уже

"нафантазировал по поводу каждого момента [роли] целые поэмы", и, по мнению Станиславского, некоторые сцены у него "шли превосходно".

В публикуемых отрывках из режиссерского плана Станиславский делает разбор основной действенной линии роли Отелло (и других ролей), не останавливаясь подчас на режиссерско-постановочных моментах. Он стремится направить Леонидова по верному действенному пути, удержать его от чрезмерной и нерасчетливой растраты своих душевных сил и нервов в работе над этой труднейшей по трагическому напряжению ролью.

Режиссерский план "Отелло", который послужил Станиславскому материалом для труда "Работа актера над ролью" (на материале "Отелло"), представляет большой, принципиальный интерес. Здесь определился новый методический подход Станиславского к работе режиссера и актера над пьесой я ролью, получивший дальнейшее развитие в его литературных трудах и режиссерско-педагогической практике 30-х годов.

Создавая свой труд "Работа над ролью" на материале "Отелло", Станиславский предполагал широко использовать составленный им режиссерский план, что дает основание рассматривать публикуемые выдержки как иллюстрацию и дополнение к материалам по работе над ролью.

[1] Третью сцену III акта трагедии Станиславский в своем режиссерском плане разбил на несколько самостоятельных эпизодов, происходящих в различной обстановке. В первом эпизоде -- у бассейна ("Бассейн") -- Дездемона обещает свое заступничество Кассио и просит Отелло простить его, на что Отелло соглашается после некоторых колебаний. Второй эпизод ("Кабинет") должен был проходить в рабочем кабинете Отелло, где Яго забрасывает в душу мавра первое зерно сомнения. Здесь же Эмилия подбирает оброненный Дездемоной платок, который попадает в руки Яго. Третий эпизод, заканчивающий третью сцену III акта, был назван Станиславским "Башня".

Перед разбором сцены у бассейна Станиславский останавливается в режиссерском плане на взаимоотношениях Отелло и Дездемоны так, как они сложились к началу III акта:

"Пусть исполнитель не забывает, что Отелло вчера вечером стал мужем Дездемоны. Все стремления его теперь -- к ней. Он должен был сегодня вступать в дела, но мысли его при этом были, конечно, все о Дездемоне. Словом, теперешняя встреча с ней происходит после первой ночи. Обыкновенно исполнители роли Отелло играют эту сцену, как будто бы Отелло -- муж, который прожил по крайней мере года два-три со своей женой, и забывают, что они ведь молодожены, те самые молодожены, которые во всех углах целуются. А у Дездемоны не чувствуете ли вы появление маленького апломба? В разговоре с Кассио чувствуется, что со вчерашнего дня в ее руках какая-то сила и власть над Отелло.

Она уже стала губернаторшей, которая говорит от имени мужа. События летят на всех парах. Подумайте только, что вчера ночью, на рассвете, они приехали, а уже сегодня днем, после первой ночи, Отелло усомнился в Дездемоне. Подумайте, каким он придет сегодня ночью к ней. Она уже не узнает его по сравнению со вчерашним. Подумайте, как такой темп обостряет их трагедию" ("Режиссерский план "Отелло", стр. 213).

[2] Проводя последовательную логическую линию поведения, мыслей и переживаний действующих лиц на всем протяжении сценической жизни образов, Станиславский уделял особое внимание событиям, происходящим в "антрактах", то есть между появлениями актеров на сцене. Прохождение актеров через все промежуточные "закулисные" моменты жизни роли, что Станиславский в шутку называл "игрой для Аполлона", подготавливает правильное самочувствие для последующих действий на сцене.

[3] Обращает на себя внимание, что, вопреки существовавшему ранее традиционному мнению о том, что "Отелло" является трагедией ревности, Станиславский утверждает здесь, что "Отелло совсем не ревнивец".

Это утверждение опирается на мнение А. С. Пушкина, что "Отелло от природы не ревнив -- напротив: он доверчив" (А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. VII, М.--Л., 1951, стр. 515). Прямое указание Станиславского на то, что он в своей трактовке "Отелло" опирается на мнение Пушкина, имеется в блокноте (No 817).

[4] Гастрольной паузой Станиславский называет прием, которым часто пользовались крупнейшие трагические актеры-гастролеры (Сальвини, Росси и другие). В поворотных, кульминационных моментах роли актер создает немые мимические сцены, расширяющие и углубляющие трагическое содержание роли. Эти паузы, насыщенные активным бессловесным действием, по утверждению Станиславского, "помогают превращать отдельные фразы короткого монолога в целые полосы или периоды человеческой жизни" ("Режиссерский план "Отелло", стр. 230).

[5] "Вольтаж" -- термин, заимствованный Станиславским из электротехники, обозначающий применительно к сценическому искусству звуковую или эмоциональную форсировку, искусственный нажим, напряжение, заменяющие собой естественное развитие чувств в кульминационные моменты роли.

## РАБОТА НАД РОЛЬЮ ["РЕВИЗОР"]

### РЕАЛЬНОЕ ОЩУЩЕНИЕ ЖИЗНИ ПЬЕСЫ И РОЛИ

Публикуемая рукопись представляет собой черновик начальной главы книги "Работа над ролью". Это--последний по времени вариант сочинения Станиславского на данную тему.

Рукопись относится к числу последних литературных работ Станиславского по "системе". Новый метод работы над пьесой и ролью, примененный Торцовым на материале "Ревизора", отражает режиссерско-педагогическую практику Станиславского в последний период его деятельности.

Публикуемый материал состоит из двух тетрадей. На обложке первой тетради (No 594) рукой Станиславского написано: "Р_а_б_о_т_а н_а_д р_о_л_ь_ю. О_р_г_а_н_и_ч_е_с_к_и_й п_р_о_ц_е_с_с о_б_щ_е_н_и_я (добавление к главе "Общение"). Ф_и_з_и_ч_е_с_к_и_е з_а_д_а_ч_и (л_и_н_и_я). Реальное ощущение жизни пьесы и роли". Внизу листа надпись: "Предварительно написано для будущей книги".

Заголовок "О_р_г_а_н_и_ч_е_с_к_и_й п_р_о_ц_е_с_с о_б_щ_е_н_и_я (добавление к главе "Общение")" относится к материалу, опубликованному в приложениях ко второму тому Собрания сочинений (повидимому, первоначально оба эти рукописных материала хранились вместе).

На титульном листе первой тетради имеются надписи: "1_9_3_6. Б_а_р_в_и_х_а. Р_а_б_о_т_а н_а_д р_о_л_ь_ю. Д_о_б_а_в_л_е_н_и_е к [г_л_а_в_е] В_н_у_т_р_е_н_н_е_е с_ц_е_н_и_ч_е_с_к_о_е с_а_м_о_ч_у_в_с_т_в_и_е. Р_е_а_л_ь_н_о_е о_щ_у_щ_е_н_и_е ж_и_з_н_и п_ь_е_с_ы и р_о_л_и". Внизу листа: "Предварительно написано для продолжения "Внутреннее сценическое самочувствие".

На основании этих заголовков можно заключить, что Станиславский рассматривал эту рукопись как материал для включения в книгу "Работа над ролью" или же в главу "Внутреннее сценическое самочувствие" при новом издании книги "Работа над собой в творческом процессе переживания".

Повторяющийся дважды подзаголовок "Реальное ощущение жизни пьесы и роли" должен, повидимому, рассматриваться как название написанной вчерне вступительной главы или раздела будущей книги.

Машинописная копия этой тетради, относящаяся к октябрю 1937 года (No 595), почти полностью воспроизводит рукописный текст и имеет несколько карандашных исправлений Станиславского, принятых нами во внимание при подготовке публикации.

Вторая тетрадь, являющаяся по содержанию прямым продолжением первой, начинается со слов: "Сегодняшний урок был посвящен разбору опыта Аркадия Николаевича над ролью Хлестакова" (No 596). Она не имеет особого заглавия и по времени написания относится также к 1936 году, о чем можно судить по ряду косвенных данных (например, на обо-

роте одной из страниц рукописи имеется черновик письма к Н. П. Хмелеву от 21 сентября 1936 года).

Обе рукописи представляют собой первоначальные, черновые наброски, не сведенные Станиславским в единое и последовательное целое. Некоторые страницы после многочисленных исправлений и особых пометок Станиславского, свидетельствующих о том, что этот текст переработан им в новой редакции, переписаны им заново, часто со значительными добавлениями, на листах, приложенных в конце рукописи. Некоторые фрагменты текста являются самостоятельными отрывками и не имеют прямой связи с предыдущим и последующим изложением.

Рукопись содержит некоторые противоречия. Так, например, опыт работы над ролью Хлестакова выполняется учеником Названовым, между тем как при разборе этого опыта Торцов говорит о себе как об исполнителе роли Хлестакова.

В рукописях отсутствует порядковая нумерация страниц; лишь иногда встречается нумерация нескольких взаимосвязанных листов. В ряде случаев имеются почти дословные повторения текстов, отмеченные иногда на полях пометками Станиславского "повтор" или вопросительными знаками.

Задача составителей заключалась прежде всего в установлении последовательности в расположении материала при публикации отдельных фрагментов текста на основании смысловой, логической связи между ними и авторских пометок на полях. Каждое отступление в публикации от расположения листов в рукописи оговаривается в примечаниях.

Дословные, текстуальные повторения устранены, но в связи с черновым характером рукописи в публикации сохраняются некоторые смысловые повторения.

Впервые этот материал в сокращенном виде был опубликован в журнале "Театр" (1948, No 8 и 1950, No 11).

Публикуется полностью впервые.

[1] Об эволюции взглядов Станиславского на вопрос о застольном периоде работы см. настоящий том, стр. 532, примечание 2.

Впервые свое критическое отношение к "застольному периоду" как к начальному моменту работы над пьесой Станиславский высказывает уже в начале 20-х годов в "Истории одной постановки. (Педагогический роман)"

[2] Подобные опыты осуществлялись Станиславским в экспериментально-педагогическом плане в Оперно-драматической студии его имени на материале "Горя от ума" и этюдов, создаваемых самими учениками. Станиславский предлагал ассистентам испробовать следующий подход к работе над новой пьесой: нужно рассказать не слишком подробно фабулу пьесы, начиная с содержания первого ее эпизода, и затем предло-

жить актерам-ученикам сыграть по физическим действиям эту внешнюю фабулу. Далее, по мере овладения действиями роли, постепенно углублять предлагаемые обстоятельства и тем самым расширять представления о пьесе.

[3] Подобный путь создания пьесы импровизационным методом при участии самих актеров всегда интересовал Станиславского как средство пробуждения у актеров более активной творческой инициативы при воплощении сценического образа. Всегда признавая ведущее значение драматургии как основы театрального искусства, Станиславский стремился вовлечь в эту экспериментальную работу опытного драматурга, под руководством которого происходил бы весь творческий процесс создания пьесы.

Мысль Станиславского о совместной работе драматурга и театра над пьесой была в свое время горячо поддержана А. М. Горьким. Во время встречи на Капри в 1911 году было решено, что Горький даст Станиславскому для работы в студии несколько сценариев, излагающих сюжетную схему будущего драматургического произведения и характеристику действующих лиц. Горький должен был написать окончательный текст с учетом того, что будет найдено актерами в репетиционной работе. Вскоре Горький прислал Станиславскому несколько сценариев для опытов со студийной молодежью.

О подобных же опытах Станиславского записал в октябре 1912 года А. А. Блок в своем дневнике:

"...Актерам (молодым по преимуществу) дается канва, сюжет, схема, которая все "уплотняется". Задавший схему (писатель, например) знает ее подробное развитие, но с_л_о_в_а даются а_к_т_е_р_а_м_и. Пока схема дана Немировичем-Данченко из актерской жизни в меблированных комнатах... так же репетируют Мольера (!), предполагая незнание слов: подробно обрисовав характеры и положения, а_к_т_е_р_а_м предоставляют заполнить безмолвие словами; Станиславский говорит, что они уже приближаются к мольеровскому тексту (узнаю его, восторженный человек!)" ("Дневник Ал. Блока, 1911--1913", Л., 1928, стр. 120).

В Оперно-драматической студии Станиславский предполагал осуществить подобный опыт совместно с писателем П. Романовым, а также пробовал подойти к созданию пьесы путем развития этюда о полете в стратосферу.

[4] Текст, заключенный в квадратные скобки, находится в подлиннике в середине рукописи, но перенесен нами сюда по смыслу. Последние строки этого фрагмента текстуально совпадают с начальными строками дальнейшего текста.

[5] В черновой рукописи, озаглавленной Станиславским "Работа над ролью (физические действия)" (No 622), имеется ряд отрывков текста,

близкого к публикуемому нами материалу. Один из них, почти текстуально совпадающий с данной публикацией, оканчивается следующими словами: "Я не прошу вас сразу пережить роль, найти ее сверхзадачу и сквозное действие, предлагаемые обстоятельства. Я знаю, что все это трудно и даже невозможно на первых порах. Поэтому вам предлагается самое легкое, простое и доступное, то есть физическое действие: войти в комнату, поругать Осипа, обратиться к нему со щекотливой просьбой.

-- Это не физическое действие,-- придрался Говорков.

-- Почему? Потому что вы обращаетесь с просьбой не ногами, не туловищем, не руками, а голосом и языком?

-- Хотя бы, знаете ли, потому.

-- А разве язык и голосовой аппарат не являются частью нашего тела?"

Требуя от актеров умения оправдать и выполнить от своего лица все действия роли, Станиславский опирается на принцип, записанный им на полях рукописи: "О_с_н_о_в_н_о_е у_с_л_о_в_и_е: нет такого действия и положения, которых нельзя было бы оправдать своими жизненными эмоциональными воспоминаниями. Если под каждый факт подставить свои эмоциональные воспоминания, то артист будет стоять на своих ногах".

[6] В практике работы последних лет Станиславский при делении пьесы на составные части наряду с привычным наименованием "куски" употреблял также термин "эпизоды", желая подчеркнуть этим свое требование наиболее активного, действенного раскрытия содержания пьесы. Определение эпизода выясняется из ответа на вопрос, ч_т_о п_р_о_и_з_о_ш_л_о в данном отрезке пьесы, какое событие или происшествие, развивающее фабулу пьесы.

[7] В рукописи имеется зачеркнутое Станиславским продолжение этого диалога Торцова с Назваловым, раскрывающее отношение Станиславского к вопросу о создании характерности.

" -- А характерность, которая должна скрыть меня самого и вылепить образ? -- продолжал я упрямиться.

-- Если речь идет о наиболее важной, внутренней характерности, то ее вы можете складывать и комбинировать только из своих собственных внутренних элементов. Но для этого надо сначала их ощутить, найти в себе и вызвать изнутри. Необходимо отыскать в роли свои собственные, аналогичные с ней человеческие "элементы". Скомбинировать же их сообразно с внутренним складом души изображаемого лица вы можете позднее. Было бы только из чего их складывать. Лишь бы этот душевный материал был живой, трепещущий, а не мертвый, актерский.

Что касается внешней характерности, то с нее никогда, ни при каких условиях не начинайте, иначе вы попадете на игру образа, которая убивает всякое творчество. Внешняя характерность приходит сама, когда

творящий чувствует правду, верит ей. В таком состоянии вы можете передавать роль, от лица какого хотите образа. Если же характерность не создается сама собой, то существует много технических приемов, дразнящих внешние, изобразительные способности артиста и возбуждающих творчество".

Повидимому, Станиславский снял этот кусок о характерности потому, что он тормозил здесь развитие повествования, а также потому, что предполагал вернуться к этому вопросу при дальнейшем изложении процесса работы над ролью.

[8] Название "малолетковская комната" возникло в упражнениях Торцова с учениками (Малолеткова -- одна из учениц школы Торцова). Чтобьп создать на сцене условия, помогающие ученикам найти нормальное творческое самочувствие, Торцов проводил с ними занятия на сцене при закрытом занавесе, якобы в квартире, в которой можно было бы "не только действовать, но и жить" (см. Собр. соч., т. 2, стр. 52).

[9] Здесь (и в других местах рукописи) в зачеркнутом Станиславским тексте дано описание тех предлагаемых обстоятельств, которые должны быть в конечном итоге учтены исполнителем роли Хлестакова при выходе на сцену. Приводим несколько выдержек из этих текстов, зачеркнутых, повидимому, потому, что подробное выяснение предлагаемых обстоятельств, в соответствии с замыслом Станиславского, происходит по ходу всей дальнейшей работы над ролью. На первом же уроке выясняются лишь самые общие в необходимые обстоятельства, заставляющие актера действовать.

"Итак, вступаю в свою новую должность суфлера и напоминаю вам, как текут эпизоды пьесы.

Но предварительно поговорим о том, что происходило с действующими лицами раньше, до поднятия занавеса, и какие у них планы и перспективы на будущее. Вы знаете, что не может быть настоящего без прошлого и будущего. Итак, Хлестаков едет на перекладных из Петербурга в [Саратовскую] губернию, в небольшое имение своего отца. Осип его сопровождает. Хлестакову была выслана достаточная сумма денег для путешествия, но по пути какой-то пехотный капитан обыграл Хлестакова в карты, и теперь у него нет ни гроша. Ему нечего есть, не на что выехать. Он сидит и ждет, чтоб отец снова прислал ему денег. Все, что можно, продано. Расставаться же с петербургским шикарным платьем Хлестаков не хочет. Ему нужно подкатить к соседу помещику барином, с Осипом на запятках".

"Отец -- мелкий помещик, небогатый, строгий. По словам Осипа, -- может поколотить сына, если нужно. Хлестаков его побаивается. Старик выслал последние деньги. Встреча будет неприятная. Здесь -- положение безвыходное...".

"-- Что бы вы сделали, если б очутились в положении Хлестакова?

-- Думаю, что я не мог бы очутиться в его положении, -- заметил я.

-- Смотрите, не слишком ли это самонадеянно? Думаю, что вы не проиграли бы в карты всех своих денег первому попавшемуся пехотному капитану. Но у вас могли украсть ваш кошелек, и тогда фактически вы очутились бы в положении Хлестакова.

-- Ну да, это, конечно, возможно, -- должен я был признать.

-- А если я поставлю несколько иначе вопрос,-- признаете ли вы его? А именно: вы -- это вы. Вы попали по тем или другим причинам в положение Хлестакова. Но вы не пустельга, не врун, как мнимый ревизор. Что бы вы стали делать в реальной жизни для того, чтоб выйти из безвыходного положения? Не умирать же с голоду в ожидании присылки денег?

-- Мне бы хозяин гостиницы поверил в долг.

-- Из-за ваших прекрасных глаз? Нет, я в этом сильно сомневаюсь, а главное, что этого нет в пьесе, а ведь фабула обязательна для вас... Все уже продано. Осталось только то, что на вас. Не ходить же вам голым?

-- Да! Положение!!"

[10] Мысль о том, что актер должен действовать "здесь, сегодня, сейчас", Станиславский предполагал, повидимому, при доработке рукописи разбить подробнее, о чем можно судить по его заметке в заключительной части рукописи. Поводом для написания этой заметки послужил спор с Марией Петровной Лилиной в санатории "Барвиха" (где они отдыхали в 1936 году). М. П. Лилива, оспаривая точку зрения К. С. Станиславского, утверждала, что для того, чтобы работать над эпизодом Хлёстовой из ""Горя от ума", нужно прежде всего представить себе обстановку фамусовского дома.

Оспаривая это утверждение, Станиславский записал следующее: "Сказать и объяснить, что можно делать физическое действие -- здесь, в этой комнате реально действуя.

Что значит здесь? Это значит -- всегда беру себя и всегда беру ту обстановку и место, где нахожусь. Хлёстова приехала на бал и хочет произвести впечатление, поддержать престиж вот здесь -- в гостиной барвихинской нашей квартиры... Рассуждаю: почему бы здесь не могла жить Софья? Сюда попала и Хлёстова. Почему сюда не могли бы зайти другие дамы... Допустим, они здесь. Спрашиваю: что бы я сделала, если б была Хлёстовой, чтобы внушить им страх и уважение... чтоб поддержать авторитет?"

Это важнейшее условие работы над ролью по новому методу было сформулировано Станиславским следующим образом: актер должен действовать в роли не как к_т_о-т_о (Хлёстова), к_о_г_д_а-т_о (в 20-х годах прошлого столетия), г_д_е-т_о (в воображаемом доме Фамусова),

а как я (в данном случае М. П. Лилина), с_е_г_о_д_н_я (летом 1936 года), з_д_е_с_ь (в барвихинской гостиной) стал бы действовать в обстоятельствах роли.

[11] Описание этюда "сжигание денег" дано в первой части "Работы актера над собой". Там же дается описание упражнения на пересчитывание воображаемых денег (Собр. соч., т. 2, стр. 175).

Несколько раз по ходу изложения нового метода работы над ролью в данной рукописи Станиславский настойчиво рекомендует ученикам тренироваться в упражнениях на "беспредметные" действия, то есть на действия с воображаемыми предметами. Несколько дальше, в конце своей беседы с учениками, Торцов -- Станиславский прямо ставит успех своего нового приема в зависимость от степени, натренированности актеров в "беспредметных" действиях. От этого, по его утверждению, зависят и сроки работы над пьесой, и точность выполнения действия на сцене, свежесть и искренность игры актера, умение втянуть в работу подсознание.

Станиславский настаивает, чтобы актеры доводили технику "беспредметных" действий до виртуозности путем постоянных систематических упражнений. "Эта работа должна быть ежедневной, постоянной, как вокализы певца, как экзерсисы танцовщицы",-- пишет он.

В практике своей работы Станиславский так же настойчиво добивался от учеников и актеров совершенства в области этих упражнений, ставя их в прямую связь с новым методом работы актера над ролью.

[12] Далее в рукописи несколько листов текста расположено в случайном порядке. Их первоначальная последовательность устанавливается на основании смысловой связи.

[13] Здесь составителями внесены в текст исправления (в квадратных скобках) по аналогии с теми, которые начал вносить Станиславский в машинописную копию 1937 года. Например, после слов: "Вспомню предлагаемые обстоятельства роли, ее прошлое, настоящее" -- им была сделана приписка: "говорил я себе". Вместо "Аркадий Николаевич перечислил все сцены..." исправлено: "Я стал перечислять все сцены"; вместо "он сосредоточился" -- "я сосредоточился" и т. п.

Повидимому, Станиславский имел в виду при доработке рукописи передать ученику Названову все, что относится к работе над ролью Хлестакова-Это более соответствовало бы практике работы самого Станиславского с учениками по новому методу, исключающему всякий режиссерский показ.

[14] Текст, заключенный в угловые скобки, зачеркнут в рукописи, но восстановлен нами для смысловой связи.

[15] В рукописи имеются зачеркнутые черновые наброски с описанием перечисленных выше кусков второго акта. Приводим некоторые из них,

где отмечены новые особенности работы Торцова по изучению роли Хлестакова,

"-- Попробую подойти к тому же выходу совсем с другой стороны. Дело не в хозяине гостиницы, а в том, что мне хочется есть, но откуда взять пищу -- не знаю. Не то обращаться за помощью к Осипу, не то самому итти в буфет и поднять там скандал. Я бы на месте Хлестакова тоже испытывал в этот момент большую нерешительность.

Аркадий Николаевич опять ушел за кулисы. Он долго задержался там, очевидно, обставляя себя новыми предлагаемыми обстоятельствами.

Наконец он медленно наполовину приотворил дверь и замер в нерешительности. Потом, решив итти в буфет, Аркадий Николаевич резко повернулся спиной к Осипу, подставив ему плечи, чтоб он снял с них шинель, и сказал: "На, возьми!" Потом он стал было затворять дверь, чтоб итти вниз к хозяину, но испугался, сделался тихеньким и скромно вошел в номер, медленно затворив за собою дверь.

-- Пауза затянута,-- разбирался Торцов,-- много лишнего, надуманного, но кое-что от подлинной правды...

-- Та-а-ак! -- процедил он опять глубокомысленно. -- Для реального ощущения жизни пьесы пока мне довольно и найденного в этой сцене -- со временем все утрамбуется. Иду дальше ко второму эпизоду, который я бы назвал "хочу есть". Впрочем, и первый эпизод преследует ту же задачу..."

"Потом он повернулся, долго о чем-то думал, не двигаясь и тихо приговаривая:

-- Та-а-ак! Понима-а-ю! Входная лестница -- там (он указал направо, в коридор, откуда только что вышел). Куда же меня потянет?-- спрашивал он себя.

Аркадий Николаевич ничего не делал, только слегка шевелил пальцами, помогая себе соображать. Тем не менее в нем произошла какая-то перемена. Он становился беспомощным; глаза его были, как у провинившегося кролика; выражение лица -- не столько сердитое, сколько капризное. Он долго неподвижно стоял, точно оглушенный, ни о чем не думая, устремившись глазами в одну точку, потом, очнувшись, ощупывал ими всю комнату, точно ища чего-то. Меня удивила его артистическая выдержка; удивило и то, что, несмотря на полное бездействие, в нем чувствовалась внутренняя жизнь.

-- Та-а-ак! Понимаю! -- проговорил он глубокомысленно. -- Дальше, если я устал, то с удовольствием бы лег. Я не привык баловать прислугу, вот я и протягиваю воображаемую тросточку, цилиндр и... жду. Пущин -- Осип снял с меня шинель, пошел за цилиндром и тросточкой. Но я увидел пыль на цилиндре и... прежде чем передавать, сам тщательно чищу его, так как это самая для меня дорогая вещь...".

"-- Я устал, жарко, живот подвело, тошнит. Кроме стула, табуретки с тазом и кровати -- ничего нет. Что бы я сделал сейчас на месте Хлестакова? Я бы пошел к кровати и лег. Я так и делаю. Подхожу и вижу, что простыня, одеяло, подушки -- все всклокочено.

Аркадий Николаевич страшно принял это к сердцу и закатил Осипу сцену, пользуясь для этого своими словами.

-- Ой, наштампил! -- сказал он, остановясь. После этого он продолжал говорить одними глазами. Это было красноречивее слов.

Мне показалось, что вся эта сцена вышла более чем нужно истерично. Он сам это признал и тотчас же исправил, повторив эпизод не на сердитости, а на капризе и избалованности. Вышло значительно мягче...".

"Аркадий Николаевич долго смотрел на Пущина, приспосабливался, что-то проделывая с собой. Опять глаза провинившегося кролика! Повидимому, он прислушивался к внутренним действенным позывам... что-то хотел сделать от нервности и каприза, но ничего не делал. Настраивал свой голос на строгость.

-- Понимаю,-- решил Аркадий Николаевич улыбаясь. Дочувствовав сцену до конца, он объявил:

-- Продолжаю, эпизод третий!

Торцов не то переживал, не то внутренне прощупывал всю сцену с Осипом и с трактирным слугой, все время зорко ища в себе и кругом то, что может влиять на его действия. Были ли они физические, или психологические? Повидимому, для самого Аркадия Николаевича они казались физическими. По крайней мере сам он как будто бы думал только о них. Он зорко следил за объектом -- Пущиным -- и приспособлялся к нему.

Он не делал почти никаких движений, а передавал все одними глазами, мимикой и концами пальцев. Для нас, смотревших, получалось впечатление переживания".

[16] В рукописи здесь помечено в скобках: "Перечень действий". Очевидно, яри доработке рукописи Станиславский имел в виду разработать партитуру действий Хлестакова в этой сцене.

О паузе "трагического бездействия" см. Собр. соч., т. 2, стр. 195-- 200.

[17] Заключенный в квадратные скобки текст перенесен сюда по смыслу из другого места рукописи, где он находится вне логической связи с последующим и предыдущим текстом.

[18] Этюд "с сумасшедшим" описан в первой части "Работы актера над собой" (Собр. соч., т. 2, стр. 55--56).

[19] Далее в рукописи следует текст, где Торцов, подводя итоги всему сказанному, сравнивает свой метод создания "жизни человеческого тела" с прокладыванием рельсового пути. После этого следует продолже-

ние прерванного описания опыта Торцова и затем возвращение к примеру о железной дороге

Чтобы сохранить логическую последовательность в изложении, мы переносим этот текст далее, соединяя пример Торцова о железной дороге с обсуждением этого примера учениками.

Перенос этого текста сделан в соответствии с указанием Станиславского "а полях рукописи: "Перенести ниже".

[20] К этому важному для понимания всей "системы" вопросу Станиславский возвращался неоднократно. Подобный же спор с Говорковым описан им в "Работе актера над собой" (Собр. соч., т. 2, стр. 205-- 207), а аналогичный пример приведен в режиссерском плане "Отелло", в разделе "Физическое действие".

[21] Дальнейший текст, посвященный разбору опыта Торцова над ролью Хлестакова, печатается по второй рукописи (No 596).

[22] Дальнейший текст, до слов: "Следующее условие, являющееся о_с_н_о_в_о_й моего приема" -- перенесен нами из другого места рукописи, где он находится вне связи с последующим и предыдущим текстом. По смыслу этот кусок является прямым продолжением предыдущего текста.

[23] В своей режиссерской и педагогической работе последних лет Станиславский настойчиво требовал от актеров умения действовать на сцене исключительно для объекта и ради объекта, воздействуя на него прежде всего яркостью своих образных представлений ("видений"). На этом же принципе строится и учение Станиславского о словесном действии.

[24] Отметим, что прежнее представление Станиславского о создании порознь внутреннего и внешнего сценических самочувствий с последующим их слиянием в одно о_б_щ_е_е с_ц_е_н_и_ч_е_с_к_о_е с_а_м_о_ч_у_в_с_т_в_и_е уступает в последние годы новому представлению об одновременном участии всех духовных и физических элементов самочувствия актера в создании "р_е_а_л_ь_н_о_г_о о_щ_у_щ_е_н_и_я ж_и_з_н_и р_о_л_и".

Станиславский вводит здесь понятие "малое творческое самочувствие", или "рабочее самочувствие".

Полное т_в_о_р_ч_е_с_к_о_е с_а_м_о_ч_у_в_с_т_в_и_е, по его мнению, образуется лишь в итоге всей работы актера над ролью, когда все найденные действия сольются в едином течении с_к_в_о_з_н_о_г_о д_е_й_с_т_в_и_я пьесы и роли, стремящегося к с_в_е_р_х_з_а_д_а_ч_е. При начале же анализа роли ощущение сверхзадачи еще не может быть полным, исчерпывающим, и определение ее еще не может быть окончательным. Когда же роль будет пройдена вся по физическим действиям,

тогда, говорит Торцов -- Станиславский, вновь углубитесь в пьесу и "смело принимайтесь за изучение пьесы и за поиски сверхзадачи".

[25] Текст, заключенный в квадратные скобки, представляет собою в рукописи самостоятельный кусок, публикуемый нами здесь на основании смысловой связи с предыдущим текстом.

[28] Весь последующий текст, представляющий заключительную часть главы, печатается по рукописи No 594.

[27] Таков был ответ Л. М. Леонидова на вопрос, поставленный ему К. С. Станиславским. Аналогичный вопрос Станиславский ставил и другим актерам Художественного и Малого театров. Таким образом, предлагаемый им метод работы актера является не только обобщением его личного творческого опыта, он также подсказан опытом других мастеров театра, его товарищей по искусству.

## ДОПОЛНЕНИЯ К "РАБОТЕ НАД РОЛЬЮ" ["РЕВИЗОР"]

### [ПЛАН РАБОТЫ НАД РОЛЬЮ]

Печатается впервые, по рукописи No 411, находящейся в одной тетради со второй частью "Инсценировки программы Оперно-драматической студии. Слово, речь" (см. приложения к третьему тому Собрания сочинений), но имеющей при этом свою самостоятельную нумерацию страниц. Рукопись озаглавлена "Подход к роли" и имеет пометку Станиславского: "3 курс". На этом основании можно сделать вывод, что публикуемый текст представляет собою проект программы третьего курса Оперно-драматической студии, посвященного изучению процесса работы актера над ролью.

Это единственный документ, в котором прочерчен весь путь работы актера над ролью по новому методу.

Намеченный здесь в конспективной форме процесс создания сценического образа соответствует педагогической практике Станиславского последних лет его жизни и позволяет судить о плане его дальнейшей работы над рукописью по работе актера над ролью на материале "Ревизора".

Рукопись написана не ранее 1937 года, так как первоначальный, краткий вариант ее был продиктован Станиславским ассистентам студии в конце лета 1937 года в санатории "Барвиха". Записанный под диктовку Станиславского текст был перепечатан на машинке и отдан ему для просмотра. Один из экземпляров этого машинописного текста, имеющий исправления, сделанные рукой Станиславского, подшит к публику-

емой рукописи и может рассматриваться как первоначальный ее вариант.

[1] Чтобы проиллюстрировать первый этап работы с актером по указанному здесь способу, приводим пример из педагогического опыта Станиславского с ассистентами студии по первому акту "Горя от ума" (1935 год). По мнению Станиславского, не следует рассказывать сразу содержание всей пьесы; достаточно рассказать лишь первый ее эпизод, останавливая внимание первоначально только на самых необходимых для исполнителя физических действиях (без которых в будущем не может быть построена роль), например: Лиза просыпается в кресле в гостиной фамусовского дома, обнаруживает, что уже утро. Попытка актрисы выполнить это действие роли (пробуждение) неизбежно повлечет за собой вопрос, требующий немедленного разрешения: почему она заснула в кресле? Выяснение этих обстоятельств повлечет за собой уточнение совершаемых действий: ориентировка в непривычной обстановке, воспоминание о том, что ее заставило провести здесь ночь. Выполнение второго действия, которое сводится к тому, чтобы понять, что уже утро, предупредить об этом влюбленных,-- непременно повлечет за собой выяснение вопроса о грозящей для всех опасности (появление Фамусова и неизбежность расплаты).

Подобному практическому анализу пьесы по основным действиям и событиям с постепенным уточнением обстоятельств жизни действующего лица Станиславский придавал огромное, первостепенное значение, сравнивая этот процесс с прокладкой рельсового пути, по которому в дальнейшем покатится роль.

[2] На первых же занятиях Станиславского по "Горю от ума" возникли этюды на события, предшествующие сценическому действию: как протекало свидание Софьи с Молчалиным, как заснула Лиза на своем посту и т. п.

[3] На этот раз рассказчиками выступали сами артисты -- Станиславский лишь направлял и дополнял их рассказ.

[4] Возвращаясь к студийному опыту работы над "Горем от ума", отметим, что на ответ, полученный от исполнителя роли Чацкого (в начале работы), что все его действия определяются любовью к Софье, Станиславский отвечал: пусть на первое время это будет так. Со временем вы поймете, что сверхзадача -- л_ю_б_о_в_ь к р_о_д_и_н_е -- поглотит вашу первоначальную сверхзадачу -- л_ю_б_о_в_ь к С_о_ф_ь_е, но это возникнет позднее, после разбора всей логики поведения Чацкого.

[5] Станиславский утверждал, что подобное знакомство с текстом пьесы, опирающееся на длительную подготовку актеров (изложенную в § 1--13), позволит им глубже оценить идейный замысел автора и литературные качества произведения. Надо давать актерам текст лишь тогда,

утверждал Станиславский, когда он станет им необходим для совершения действия.

[6] Вопрос о тататировании подробно излагается Станиславским в третьем томе Собрания сочинений (стр. 452-- 453). Станиславский считал полезным на известном этапе работы над ролью сосредоточить все внимание на интонационном рисунке роли и предлагал актерам воздействовать друг на друга одними лишь интонациями (а певцов переводил на вокализацию партии).

[7] Станиславский предлагал ученикам садиться на кисти рук, чтобы временно отказаться от жестикуляции и все внимание сосредоточить на словесной выразительности.

[8] Преодолевая невольную оглядку актеров на зрительный зал (игра на публику), Станиславский старался в репетиционной работе возможно дольше сохранить ощущение четвертой стены. В плане педагогического эксперимента он предполагал осуществить спектакль, декорация которого была бы расположена на вращающемся кругу и в момент спектакля на публике могла бы раскрываться любая из четырех стен павильона. Это, по его убеждению, помогло бы актерам сохранить свежесть приспособлений, так как они, всякий раз сталкивались бы с элементами новизны и неожиданности на самой сцене.

[9] Тексты, заключенные в квадратные скобки, написаны Станиславским на полях рукописи без точного указания места, куда они должны быть введены, что сделано нами по смыслу.

[10] Этот параграф не пронумерован Станиславским, но помещен им в конце конспекта.

## [О ЗНАЧЕНИИ ФИЗИЧЕСКИХ ДЕЙСТВИЙ]

Печатается впервые, по рукописи, представляющей собой черновой набросок, написанный, повидимому, для последнего варианта "Работы над ролью" (No 625). Первая, зачеркнутая строка рукописи: "Теперь я хочу открыть вам еще один, очень важный секрет моего приема", так же как и ряд других признаков текстологического характера, указывает на прямую связь этого материала с рукописью "Работа над ролью" ["Ревизор"], что дает основание рассматривать его как один из вариантов этого труда.

[1] На этом текст рукописи обрывается. На обороте последнего листа имеется конспективная запись Станиславского, раскрывающая дальнейший ход. его мыс\ей: "Противоречие: раньше говорил -- итти по внутренней линии, теперь--по внешней. Первое время идите по внешней

(легче). Потом привыкнете, пойдете местами [по] внутренней, местами [по] внешней",

## [НОВЫЙ ПРИЕМ ПОДХОДА К РОЛИ]

Печатается впервые, по рукописи, представляющей собой первоначальный вариант труда о работе над ролью по новому методу (No 622). Рукопись печатается в извлечениях, так как часть ее использована Станиславским в сочинении "Работа над ролью" ("Ревизор"). Написана, повидимому, в 1936 году, что подтверждается записью замечаний на репетиции "Риголетто" в Оперном театре (на обороте л. 14) и разработкой примера из второй картины "Гамлета", который в этот период репетировался в Оперно-драматической студии.

Несмотря на частичное повторение в этой рукописи мыслей, изложенных Станиславским в "Работе над ролью" на материале "Ревизора", в ней содержится ряд интересных разночтений и новых примеров, иллюстрирующих новый подход Станиславского к работе актера над ролью.

## [СХЕМА ФИЗИЧЕСКИХ ДЕЙСТВИЙ]

Печатается впервые, по рукописи No 603. Рукопись не датирована. По содержанию и по ряду признаков можно предполагать, что она написана не ранее 1936 года и предназначена, повидимому, для "Работы актера над ролью".

Мысль о возможности сочетания школьной работы учеников с их участием в работе театра была сформулирована Станиславским в статье "Путь мастерства" ("Известия" от 8 мая 1937 года), а также в главе "Проверка сценического самочувствия" в третьем томе Собрания сочинений. Здесь Станиславский снова возвращается к этому вопросу, имеющему большой практический смысл для театральных школ, воспитанники которых принимают участие в спектаклях театра. Станиславский излагает последовательный путь вхождения артиста в роль, уделяя особое внимание созданию схемы физических действий роли, чему он придавал большое значение в своей работе с актерами и учениками.

Публикуемая рукопись представляет собою ценное добавление к материалам по работе актера над ролью, относящимся к последним годам жизни Станиславского.

[1] На этом рукопись обрывается. Под проверкой сценического самочувствия по отдельным его составным элементам Станиславский подразумевал в этот период так называемый "туалет актера", то есть ряд упражнений, настраивающих творческий аппарат актера и вводящих его непосредственно в самочувствие, необходимое для начала творческой работы над заданным отрывком, пьесой и ролью. Подобная 15-- 20-минутная тренировка проводилась им перед началом репетиции (или спектакля) и обычно складывалась из сочетания различных упражнений на освобождение от излишних напряжений, на настройку органов восприятия, на работу с "пустышкой" (беспредметные действия), на быстрое нахождение нужной мизансцены, на ритм и т. п. Содержание подобных упражнений все более приближало актеров к предлагаемым обстоятельствам и атмосфере исполняемой пьесы. Заключительное упражнение подобного туалета-настройки обычно превращалось в общий этюд на ближайшее прошлое жизни пьесы, подводивший актера к сценическому действию.

## ПРИЛОЖЕНИЯ

## ИСТОРИЯ ОДНОЙ ПОСТАНОВКИ. (ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ РОМАН)

Публикуемый материал представляет собой первую попытку изложения процесса работы актера над ролью в беллетристической форме.

Первоначальный вариант рукописи носил название "Попрыгунья стрекоза". В нем излагалась история постановки вымышленной пьесы, содержание которой напоминает содержание посредственных произведений дореволюционной ремесленной драматургии. "Плохие пьесы женского изделия, -- как характеризует подобную драматургию сам Станиславский. -- в которых художник, артист или поэт томится в муках творчества, пока не приходит "она" и не приносит ему вдохновение. Тогда перо начинает писать, а пальцы извлекать из инструмента "дивные" звуки. Для заполнения внутренней пустоты таких пьес, -- продолжает Станиславский,-- прид>мывается очень сложная, туманная и якобы тонкая идея, и пьеса называется "психологическим этюдом". Стоит прочесть одну из таких пьес -- и сразу знаешь все другие, ей подобные. Повидимому, "Попрыгунья стрекоза" была одной из них, -- нам казалось, что мы все ее уже давно читали".

В дальнейшем Станиславский пришел к выводу о нецелесообразности изложения процесса работы актера над ролью на материале такой ба-

нальной и пошлой пьесы, как "Попрыгунья стрекоза". На сохранившейся в его литературном архиве черновой рукописи написано: "Брак" (No 550).

Но, отказавшись от этой пьесы, Станиславский не отказался от своего намерения написать "Педагогический роман", посвященный творчеству актера. Публикуемая в настоящем томе рукопись "Работа над ролью" ("Горе от ума") послужила ему материалом для написания "Истории одной постановки".

Над "Историей одной постановки" Станиславский работал в начале 20-х годов, в частности в период заграничной гастрольной поездки и летнего отдыха в 1923 году, одновременно с работой над книгой "Моя жизнь в искусстве".

В письме секретаря дирекции МХАТ О. С. Бокшанской к инспектору театра Ф. Н. Михальскому от 6 декабря 1923 года говорится, что Станиславский диктовал ей книгу "Моя жизнь в искусстве", а также "свой педагогический роман -- "История одной постановки". В том же году Станиславский писал сестре, З. С. Соколовой, что его "система" будет изложена "в романе".

В письме к Л. Я. Гуревич от 14 июня 1925 года Станиславский сообщал, что после окончания книги "Моя жизнь в искусстве" у него создался "ясный план двух последующих книг по театру. Первая -- записки ученика, вторая -- история одной постановки.

Первая -- работа над собой.

Вторая -- работа над ролью.

Эти книги передадут довольно большую часть моего опыта и материала. Это нужно для искусства".

Из этого плана видно, что Станиславский рассматривал в 20-х годах "Историю одной постановки" как вторую часть задуманного им труда по "системе", излагающую процесс работы режиссера и актера над пьесой и ролью.

Сохранившиеся в архиве Станиславского материалы по "Истории одной постановки" относятся к первому разделу задуманного им труда. Они представляют собою разрозненные, не имеющие определенной последовательности черновые записи и различные варианты изложения одного и того же вопроса.

Публикуемая рукопись отражает один из этапов творческих исканий Станиславского в области работы актера над ролью. Многие изложенные в ней методические положения и практические приемы работы подверглись пересмотру и уточнению в более поздних по времени трудах Станиславского. К этому сочинению он откосился в дальнейшем как к пройденному этапу своей литературно-теоретической деятельности. Однако, несмотря на незавершенный характер рукописи, "История од-

ной постановки" представляет большой интерес при изучении творческого наследия Станиславского. В ней раскрываются его взгляды на режиссерское искусство и сформулированы основные требования к режиссерам школы переживания.

"История одной постановки" имеет также значительный интерес, как документ автобиографический, ярко характеризующий творческий кризис, побудивший Станиславского подойти к углубленному изучению природы творческого самочувствия актера.

В этом сочинении, так же как и в ряде других трудов по "системе", Станиславский использовал материал, накопленный им в дореволюционный период. Поэтому здесь отражен главным образом быт старого театра.

Рукопись состоит из двух взаимно связанных тетрадей. Первая представляет собою частью машинопись, имеющую правку Станиславского, частью -- рукописный текст. На обложке написано: "История одной постановки" и сверху "ч_и_с_т_о_в_а_я". На заглавном листе имеются надписи: "И_с_т_о_р_и_я о_д_н_о_й п_о_с_т_а_н_о_в_к_и. З_р_е_л_о_с_т_ь и с_т_а_р_о_с_т_ь. П_е_д_а_г_о_г_и_ч_е_с_к_и_й р_о_м_а_н. Т_о_м в_т_о_р_о_й" (No 563).

Вторая тетрадь представляет собою продолжение первой. На обложке рукописи написано: "История одной постановки", тетрадь И" (No 556).

Как первая, так и вторая рукопись не представляют собою последовательного изложения темы, но имеющиеся на полях рукописей пометки Станиславского и первоначальная нумерация страниц позволяют расположить отдельные фрагменты текста в последовательном порядке. Из различных вариантов текста для публикации выбирался наиболее отработанный. При подготовке к печати рукописи повторения в тексте устранены. В заключительной части публикации отдельные фрагменты рукописи печатаются в том порядке, который определяется логикой и последовательностью повествования, что всякий раз оговаривается в примечаниях. Некоторые сугубо черновые или незаконченные наброски в публикацию не включены.

За исключением нескольких фрагментов, опубликованных в сборнике "Статьи, речи, беседы, письма", материалы "Истории одной постановки" печатаются впервые.

[1] В своих дальнейших трудах по "системе" Станиславский отказался от прямой связи фамилий действующих лиц повествования с основной чертой их характеристики, как это сделано в данном случае. Фамилия Т_в_о_р_ц_о_в была заменена им в книге "Работа актера над собой" на Т_о_р_ц_о_в, Р_а_с_с_у_д_о_в -- на Р_а_х_м_а_н_о_в, Ч_у_в_с_т_в_о_в -- на Ш_у_с_т_о_в, Ю_н_ц_о_в -- на В_ь_ю_н_ц_о_в, Ф_а_н_т_а_с_о_в -- на Н_а_з_в_а_н_о_в и т. п.

Однако персонажи в книге "Работа актера над собой" не всегда совпадают с действующими лицами "Педагогического романа"; там большинство из них -- начинающие ученики, здесь -- опытные актеры. Поэтому исправление фамилий действующих лиц повествования, сделанное Станиславским в последующих его работах, не может быть механически перенесено на данную рукопись и они оставлены без изменения.

[2] С каждым новым вариантом труда по работе актера над ролью Станиславский все более ставит под сомнение целесообразность подробного теоретического анализа пьесы д_о н_а_ч_а_л_а практической работы актеров над ролями. В этом введенном им же самим и общепринятом приеме застольного анализа пьесы и роли до начала репетиционной работы Станиславский начинает усматривать опасность подавления творческой инициативы актеров, навязывания им готового режиссерского решения образа. По мнению Станиславского, актеры должны анализировать произведение не абстрактно-теоретически, сидя за столом, а в процессе творческой репетиционной работы, в живом взаимодействии с партнерами. Это поможет актеру создать "реальное ощущение жизни роли", которое, по мнению Станиславского, является прочной основой для дальнейшей работы над образом. "Познать -- значит почувствовать", поэтому познание роли и пьесы, по его утверждению, должно прежде всего отталкиваться от живых ощущений актера. Режиссер же, как ясно изложено в этом сочинении, должен направлять в нужную сторону сознание актера, но не навязывать ему заранее готового решения роли, что нередко приводит к насилию над творческой природой актера.

Станиславский не отрицал необходимости застольной работы режиссера с актерами, но предлагал это делать после того, как роль будет изучена на практике по линии действия и предлагаемых обстоятельств пьесы. Тогда получаемые от режиссера и других лиц ценные сведения о пьесе и об эпохе попадут на хорошо подготовленную почву и дадут нужные творческие ростки.

[3] Шумский С. В. (1821--1878), Самарин И. В. (1817--1885) и Ленский А. П. (1847--1908) -- выдающиеся актеры Малого театра, исполнители ролей Чацкого и Фамусова.

[4] В. Г. Белинскому принадлежит ряд выдающихся по своему значению критических оценок "Горя от ума" в Статьях: "Горе от ума", комедия в четырех действиях, в стихах, сочинение А. С. Грибоедова"; "Разделение поэзии на роды и виды"; "Русская литература в 1841 году" и др.

Пиксанов Н. К. (р. 1878) -- литературовед, исследователь творчества А. С. Грибоедова, автор ряда трудов о "Горе от ума", в том числе "Творческая история "Горя от ума", Гиз, М., 1928; "Грибоедов и старое барство. По неизданным материалам", М., 1926; "Софья Павловна Фамусова", "Атеней" (историко-литературный временник), кн. 1-- 2, Л., 1924,

стр. 37--71; "Ремарки "Горя от ума", "Культура театра", М., 1921, No 5, стр. 16--19 и No 6, стр. 32-- 34; "Грибоедов", Л., 1934; "Сценическая история "Горя от ума" в издании: А. С. Грибоедов, "Горе от ума". Пьеса, статьи, комментарии, М., "Искусство", 1946.

[5] Подобный протест со стороны актеров, отстаивающих свою творческую самостоятельность, Станиславскому не раз приходилось слышать и в стенах Художественного театра. Так, например, в период, предшествующий написанию данной рукописи, в 1922 году, у него произошел конфликт с артистом И. Н. Певцовым, который вводился на роль царя Федора Иоанновича. После проведенной подробной беседы об эпохе и личности царя Федора Станиславский спросил Певцова, не мешает ли ему все то, что он говорит по поводу роли.

"Сказать по правде -- да, мешает", ответил И. Н. Певцов.

" -- Почему?

-- Потому что вы так увлекательно рисуете образ, что я чувствую себя абсолютным бедняком по сравнению с теми видениями, которые возникают у вас, и мне остается только пытаться изобразить что-то намеченное вами. Я же до сих пор предпочитал хотя бы что-то худшее, но возникающее во мне и из меня, чем лучшее, не передаваемое мне от другого... Вы уже наложили на образ Федора Иоанновича такое богатство вашей фантазии, которое не оставляет места моим способностям; я ничего не могу сделать, кроме того, чтобы только робко изображать то, что вы изобразили. А я думаю, что я могу быть актером не изобразителем, а воплотителем" (сб. "И. Н. Певцов", Л., 1935, стр. 64).

[6] Работа Станиславского над "Педагогическим романом" проходила в период напряженной борьбы его с формализмом и пережитками декадентства в советском театре 20-х годов, что нашло отражение в книге "Моя жизнь в искусстве" (глава "Отъезд и возвращение"), в полемике с Е. Б. Вахтанговым о гротеске и в ряде других выступлений против эстетско-формалистического искусства.

[7] Чаадаев П. Я. (1793--1856) -- известный русский философ и публицист, друг Пушкина и Грибоедова. В своих публицистических статьях выступал с резкой критикой самодержавия, крепостничества, отсталости России. За опубликованное в 1836 году в журнале "Телескоп" "Философическое письмо", которое, по выражению Герцена, "потрясло всю мыслящую Россию", был объявлен царским правительством сумасшедшим.

Некоторые исследователи "Горя от ума", в том числе А. И. Кирпичников и Л. П. Гроссман, видели в Чаадаеве прообраз Чацкого.

[8] Станиславский имеет в виду статью Томазо Сальвини "Несколько мыслей о сценическом искусстве" (журнал "Артист", 1891, No 14) и сочинения Коклена (старшего) "Искусство актера", "Искусство и актер",

"Искусство произносить монолог" (Коклен-старший, Искусство актера, Л.--М., 1937).

В своих сочинениях Коклен утверждал, что актер должен жить чувствами роли лишь в подготовительный момент ее создания, но на сцене оставаться холодным исполнителем внешнего рисунка роли. Эту мысль он подтверждал ссылками на знаменитый "Парадокс об актере", в котором Д. Дидро утверждал: "Я говорю и настаиваю: крайняя чувствительность создает актеров посредственных, посредственная чувствительность создает толпу плохих актеров, и только при полном отсутствии чувствительности создаются актеры великолепные".

Томазо Сальвини, полемизируя с Кокленом, утверждал основной принцип искусства переживания: "...каждый великий актер должен чувствовать и действительно чувствует то, что изображает. Я нахожу далее, что он не только обязан испытывать это волнение раз или два, или пока он изучает роль, но в большей или меньшей степени при каждом исполнении ее в первый и тысячный раз, и сообразно с этим будет он трогать сердца зрителей".

[9] Так в рукописи. Здесь, как я в ряде других мест, неточность формулировки объясняется черновым характером рукописи.

[10] Борясь со скороспелой ремесленной системой работы, Станиславский отстаивал право театра на организацию нормального творческого процесса создания спектакля и роли, на доведение художественного замысла до его окончательного завершения. Из этого не следует, что Станиславский определял срок работы над пьесой каким-либо определенным количеством месяцев.

В его личной творческой практике эти сроки были весьма различны в зависимости от характера драматургического материала, уровня мастерства актерского коллектива и т. п. Этому последнему условию он придавал особо важное значение, часто досадуя на то, что вынужден превращать репетиции в уроки по "системе", что неизбежно тормозило ход работы по выпуску спектакля. В последние годы жизни он утверждал; что если труппа будет в совершенстве владеть методом работы над ролью и актеры будут уметь подготавливать дома линию действия роли, то он берется с такой труппой ставить спектакли в две недели.

Когда в театрах был поднят вопрос о том, что следует принять за показатели социалистического соревнования, Станиславский говорил, что соревноваться надо не за темпы выпуска спектаклей, а за темпы овладения техникой своего искусства, что неизбежно повлечет за собой и сокращение сроков работы без ущерба для качества спектаклей.

Далее в рукописи последовательность изложения нарушается. На основании нумерации страниц машинописного текста нами печатаются ниже три фрагмента, представляющие собой продолжение спора Рассу-

дова и Ремеслова о режиссерском искусстве, напечатанные впервые в сборнике: К. С. Станиславский, Статьи, речи, беседы, письма, М., 1953

Порядок расположения этих трех фрагментов определен составителями, на основании пометок Станиславского в рукописи: "Найти место", "Поместить как-нибудь".

Кроме того, в архиве Станиславского имеется самостоятельная рукопись (No 551), в которой также излагается спор Рассудова и Ремеслова о подходе режиссера к первому чтению пьесы актерам.

Приводим отрывок из этой рукописи:

"-- ...С чего вы начинаете вашу работу? -- почти грозно обратился Рассудов к собеседнику.

-- Извините, с самого начала,-- с деланным балаганством и бравадой шутил Ремеслов.

-- То есть? -- переспросил Рассудов строго.

-- С чего? Ну, конечно, с чтения пьесы, если она новая и никому не известна,-- уже немного грубо ответил Ремеслов...

-- Вы хорошо читаете? -- допрашивал Рассудов.

-- Вы заставляете меня быть нескромным,-- кокетничал Ремеслов,-- Провинция весьма и весьма одобряет мое чтение, а что касается столицы,-- куда же мне, маленькому провинциальному режиссеришке!!

-- Вероятно, при чтении вы стараетесь дать законченные, яркие образы ролей, как вы их сами понимаете, и заставить почувствовать общий тон и настроение всей пьесы, которые вы уже заранее пережили? -- продолжал допрашивать Рассудов.

-- Конечно, я стараюсь выявить образы и пьесу в том виде, как я намерен ее ставить. И, как говорят, это удается мне в провинции не без успеха,-- хвастался Ремеслов.

-- Это плохо! -- совершенно неожиданно заключил Рассудов.

-- Плохо?! -- воскликнул Ремеслов, превратившись от недоумения в вопросительный знак.

-- Плохо не для вас, конечно, а для искусства, для нас, артистов,-- пояснил Рассудов.

-- Плохо, потому что я хорошо читаю? -- недоумевал Ремеслов,-- Значит, если б я читал плохо, то было бы хорошо?

-- Нет, это совсем не "значит",-- спокойно пояснил Рассудов.-- Плохо то, что вы беретесь не за свое дело, что вы уже создаете роли и всю пьесу при первом же чтении. Создавать роли -- не ваше дело. Это дело артистов, а ваше дело только хорошо доложить пьесу. Плохо, что вы хорошо читаете по-актерски, а было бы хорошо, если бы вы литературно докладывали пьесу, не навязывая своего мнения. Плохо потому, что вы навязываете артистам свое толкование, лишая их свободы и самостоятельности. Плохо потому, что вы с первых же шагов насилуете душу,

волю, ум артистов и создаете "предвзятость" по отношению к предстоящему творчеству. Предвзятость же, в каком бы виде она ни выражалась, самое большое препятствие для свободного творчества артиста. Истинное же творчество артиста может быть лишь свободным, индивидуальным, своим, особым для каждого отдельного лица. Не может быть свободного творчества по указке режиссера. Вы, подобно отцу-деспоту, навязываете артистам мужей или любовников не по их вкусу и симпатии, а по собственному. Насильственный брак в редком случае бывает счастливым.

-- Я никогда и ничего не навязываю, -- горячился Ремеслов. -- Я предлагаю артистам свое толкование.

-- Это еще хуже, -- спросил Рассудов. -- Актер ленив, он любит готовенькое. Он терпеть не может мук творчества. Его хлебом не корми, а покажи, как эта роль играется. Он запомнит, заштампует и... пошло писать ремесло. Тогда вся роль с начала и до конца становится одной сплошной предвзятостью, которой уже нет никакой возможности побороть. Между тем не только такая сплошная, но даже самая малая, ничтожная предвзятость является опасным препятствием для нормального, естественного творчества артиста.

-- Какая предвзятость? -- недоумевал Ремеслов. -- Режиссерские указания -- предвзятость?

-- Да, -- опять неожиданно для Ремеслова заключил Рассудов. -- Режиссерские указания, сказанные не во-время, не примененные к творческой природе артиста, не вытекающие из самой духовной сути пьесы и роли, режиссерские указания, идущие от капризного самомнения, самолюбования, упрямства, самодурства или чрезмерной самостоятельности, создают живое чувство и переживание самого режиссера, но не артиста. Такое указание режиссера создает в артисте лишь предрассудок, с которым артист не сживается, но с которым он скрепя сердце или просто от творческой лени мирится, который он не любит, но которому подчиняется, к которому как-нибудь внешне, механически приспособляется. Сколько изуродовано сценических созданий, сколько погублено ролей от неправильного первого знакомства с пьесой, которое... вскрывает артисту не самую духовную суть, изюминку произведения, не его основную идею или чувство, породившее творчество и самое произведение поэта, не то, чем может и должен увлечься артист для предстоящего ему творчества. Первое чтение в большинстве случаев вызывает увлечение артиста не основными элементами произведения поэта, а лишь вспомогательными, побочными его деталями или просто чисто случайным явлением, вроде хорошего чтения, увлекательных мечтаний режиссера о декорациях, костюмах и постановке пьесы, или эффектностью отдельных ролей и положений в пьесе...".

[11] Дальше печатается текст рукописи No 563 в соответствии с нумерацией страниц машинописи.

[12] См. настоящий том, стр. 480, примечание 8.

[13] Далее в рукописи следует текст с описанием этюда, известного читателю по второму тому Собрания сочинений Станиславского (этюд со счетом денег и с горбуном). Этот текст имеет самостоятельную нумерацию страниц и не связан с содержанием "Истории одной постановки". Поэтому он опускается нами и печатается следующее за ним продолжение, рукописи, имеющее общую нумерацию с предыдущим текстом (No 563).

[14] Имеется в виду получившая до революции широкое распространение в декадентских, символистских кругах идея о превращении театра в некое "соборное творчество", где нет различия между театром и жизнью, где зрители являются одновременно и участниками "спектакля". Декаденты призывали к возрождению в театре античного религиозного культа Диониса. С теоретическим обоснованием "соборного творчества" выступали Ф. Сологуб, Вяч. Иванов и другие.

[15] Описание этого "памятного" спектакля, на котором актер остро ощутил необходимость пересмотреть свои творческие позиции в искусстве, перекликается с аналогичным фактом из биографии самого Станиславского. Так, в беседе, опубликованной в журнале "Студия" от 29 апреля 1912 года, "Станиславский сообщил, что потребность в пересмотре своей артистической техники укрепилась в нем "во время пятидесятого исполнения одной пьесы. Мы имели большой успех, но меня лично страшно поразило, что в то время, когда я был на сцене, я думал о том, что мне надо предпринять во время антракта, о письме, полученном мною, на которое я должен ответить, и т. д. Впечатление от этого открытия было настолько сильным, что я хотел оставить сцену... После этого я обратился к изучению психологии артистической деятельности...".

Можно предполагать, что в этой беседе, напечатанной в журнале "Студия", Станиславский имел в виду роль доктора Штокмана в одноименной пьесе Ибсена, пятидесятое исполнение которой состоялось 10 марта 1906 года. Доктора Штокмана, как известно, он считал своей лучшей ролью. О пережитом им творческом кризисе Станиславский рассказывает также в книге "Моя жизнь в искусстве" в главе "Открытие давно известных метин". Именно к 1906 году относится признание Станиславского, что с течением времени он "утратил те живые воспоминания, которые являются возбудителями, двигателями духовной жизни Штокмана и лейтмотивом, проходящим через всю пьесу...".

Как в артистической биографии самого Станиславского, так и в биографии артиста Фантасова, от лица которого ведется рассказ, этот не-

удачный, вымученный спектакль стал поворотным моментом в жизни; о-в привел к отказу от интуитивного подхода к творчеству, к глубокому изучению его законов.

[16] После этих слов в рукописи указано: "Спор о (ремесле". Этот спор написан в виде самостоятельного фрагмента в конце второй тетради, озаглавленной "История одной постановки" (No 556), и, повидимому, предназначался для включения в основной текст рукописи.

Опираясь на указание Станиславского, мы вводим здесь недостающий текст спора о ремесле, который перекликается по содержанию со статьей "Ремесло", опубликованной впервые в журнале "Культура театра", No 5 и 6 за 1921 год.

[17] После этих слов в рукописи указано: "Пропуск спора теоретического". На основании этого указания нами вводится спор об искусстве переживания и искусстве представления, написанный Станиславским в дополнительной, второй тетради по "Истории одной постановки" (No 556). Во избежание повторений этот текст дается нами с некоторыми сокращениями.

[18] В подлиннике здесь указана другая фамилия -- Преживалов. Так первоначально Станиславский предполагал назвать руководителя театра. Чтобы сохранить общность наименований действующих лиц, нами вносятся в текст необходимые исправления.

[19] Оскар Уайльд (1856--1900) -- известный английский писатель Свои эстетические взгляды изложил в сочинениях: "Упадок лжи" (1889), "Критик как художник" (1890) и др. Уайльд проповедовал парадоксальную теорию о главенстве искусства над жизнью (жизнь подражает искусству и т. д.).

[20] Мысль, заключенная здесь в кавычки, выражает, по мнению Станиславского, сущность щепкинской традиции, но не является цитатой из какого-либо сочинения или письма Щепкина. В этой же формулировке Станиславский воспроизводил эту мысль неоднократно. Так, например, в своей речи, посвященной десятилетию МХТ, Станиславский говорил: "Прекраснее всего в русском искусстве -- завет, который мы помним, оставленный нам Щепкиным: "Берите образцы из жизни и природы". Они дают неисчерпаемый материал для творчества артиста" ("Статьи, речи, беседы, письма", стр. 199).

[21] Здесь от лица артиста Игралова Станиславский формулирует важнейшие принципы искусства представления, о которых говорится в специальной статье о трех направлениях в театральном искусстве (см. "Статьи, речи, беседы, письма", стр. 450-- 460), а также в книге "Работа актера над собой" (см. Собр. соч., т. 2, гл. II).

[22] В письме к И. И. Сосницкому от 2 ноября 1846 года Н. В. Гоголь утверждает, что "...второклассные актеры передразнить характер еще

могут, но создать характера не могут". Подобные же мысли содержатся в письмах к М. С. Щепкину.

[23] В этом месте рукописи имеется пометка Станиславского: "Короткий спор Рассудова и Ремеслова". По ряду данных этот теоретический спор был написан Станиславским прежде, чем текст о неудачном исполнении роли, и, делая указания в рукописи, Станиславский, повидимому, имел в виду определенные, уже написанные им куски. На этом основании недостающие в тексте рукописи фрагменты вводятся нами из второй тетради (No 556).

[24] Станиславский имеет здесь в виду концерт, посвященный шестидесятилетию со дня смерти А. С. Пушкина, состоявшийся 4 января 1897 года в помещении театра Корша. На этом концерте он читал стихотворение М. Ю. Лермонтова "Смерть поэта". Этот же случай описан им в очерке "Начало сезона" (см. "Статьи, речи, беседы, письма", стр. 181--182).

[25] Описание этого и последующих эпизодов имеется также в книге "Моя жизнь в искусстве" (см. Собр. соч., т. 1, стр. 8--9), что подтверждает автобиографический характер рассказа о переживаемых артистом Фантасовым творческих муках.

[26] Далее в рукописи следует конспективная запись, которую мы приводим ниже:

"Мнимый больной", "Месяц в деревне" хвалили. Красавец Пипо. Я копировал Ленского (имел успех у дам). Спектакль у Парадиза. Сам Парадиз хвалил. Светский спектакль (с великим князем). Успех у аристократов. Ангажемент. Гастроли в провинции. Подношения. "Потонувший колокол", "Акоста". Спектакль Стрепетовой. Приглашение в театр. Первые слезы. Чем дальше, тем труднее, и наконец -- сегодня".

Все упомянутые здесь факты и названия относятся к биографии самого Станиславского. В "Мнимом больном" Мольера он с успехом исполнял роль Аргана (1913), в "Месяце в деревне" -- Ракитина (1909). Красавца Пипо Станиславский играл в оперетте "Маскотта" Э. Одрана в Алексеевской кружке в 1884 году, к этому же периоду относится и копирование А. П. Ленского; спектакли Общества искусства и литературы ставились и у немецкого антрепренера Парадиза и у М. В. Лентовского. Известно, что Станиславский приглашался на великосветские спектакли с участием великого князя Константина Романова. Гастроли в провинции с выдающимися актерами Малого театра относятся к 1892--1897 годам. В 1894 году в Нижнем Новгороде он гастролировал с М. Н. Ермоловой в "Бесприданнице" Островского; "Потонувший колокол" Г. Гауптмана (1898), так же как и "Уриэль Акоста" Гуцкова (1895), были спектаклями Общества искусства и литературы, в которых Станиславский выступал как актер и режиссер. Спектакль со Стрепетовой --

"Горькая судьбина" Писемского, в котором Станиславский играл роль Анания Яковлева, состоялся в 1895 году.

Весь этот кусок, конспективно написанный карандашом, очевидно, должен был получить расшифровку и развитие при дальнейшей обработке рукописи.

[27] Дальнейший текст печатается по рукописи No 556, начало которой является прямым продолжением рукописи No 563.

[28] В выступлении режиссера Бывалова Станиславский высмеивает позицию театральных консерваторов, отстаивающих устаревшие традиции и дурные театральные условности, с которыми Художественный театр вел непримиримую борьбу. Сценическая история "Горя от ума" изобилует фактами многочисленных искажений реалистического создания Грибоедова за счет привнесения в него элементов развлекательности, приемов игры, идущих от классицизма и традиций исполнения мольеровских комедий (см. Н. К. Пиксанов, Сценическая история "Горя от ума" (в издании: А. С. Грибоедов, "Горе от ума", М., 1946), а также: Вл. И. Немирович-Данченко, "Горе от ума" на сцене Московского Художественного театра (в издании: "Горе от ума" в постановке Московского Художественного театра", М.--П., 1923).

[29] Ставя рядом с именами Щепкина и Садовского имена Милославского и Крамолова-Кравцова, Станиславский, повидимому, подчеркивает путаницу и смешение подлинных традиций русского театра с ложными традициями театральной провинции. Называя Милославского, Станиславский, очевидно, имеет в виду известного провинциального артиста романтического направления и театрального деятеля Николая Карловича Милославского (1811--1882). Что же касается Крамолова-Кравцова, то, повидимому, он является вымышленным лицом. Из театральных современников Станиславского можно указать лишь на провинциального антрепренера В. А. Крамолова и оперного артиста тенора П. И. Кравцова, из сочетания фамилий которых, вероятно, и образовалось йарицательное имя провинциальной знаменитости Крамолова-Кравцова.

[30] Станиславский передает своими словами выражение Гоголя: "...Ревизор сыгран -- и у меня на душе так смутно, так странно..." (см. "Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления "Ревизора" к одному литератору". Сб. "Гоголь и театр", М., 1952, стр. 374).

[31] В письме к графу А. П. Толстому, помещенном в книге "Выбранные места из переписки с друзьями" и озаглавленном "О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности", Гоголь говорит: "Можно все пиесы сделать вновь свежими, новыми, любопытными для всех от мала до велика, если только сумеешь их поставить, как следует, на сцену... Возьми самую заиграннейшую пьесу и поставь ее, как нужно,

та же публика повалит толпою. Мольер ей будет в новость, Шекспир станет заманчивее наисовременнейшего водевиля" (сб. "Гоголь и театр", стр. 386).

[32] Никифоров М. Н. (старший) (1824--1881) -- известный характерный актер Малого театра на эпизодические роли.

[33] Подробнее об этих итальянских певцах и оперной публике Станиславский говорит в книге "Моя жизнь в искусстве", в главе "Итальянская опера".

[34] Последние слова, заключенные в квадратные скобки, взяты со стр. 117 рукописи No 556, где они написаны карандашом, без определенной связи с предыдущим и последующим текстом рукописи, но по смыслу должны быть введены в текст, предшествующий объяснению актера Фантасова с председателем правления.

Дальнейший текст печатается в выдержках по машинописи, имеющей самостоятельную нумерацию страниц, подшитой к тетради (см. No 563).

[35] Далее опускаются две недописанные странички текста, не имеющие; прямой связи с дальнейшим текстом.

[36] Здесь упомянута роль Генриха из пьесы Г. Гауптмана "Потонувший" колокол", которую играл К. С. Станиславский в 1898 г., и одна из любимых его ролей -- Ростанев в пьесе "Село Степанчиково" (по Ф. М. Достоевскому), которую он играл на сцене Общества искусства и литературы в-1891 году.

[37] Дальнейший текст (продолжение объяснения Фантасова с Творцовым) печатается по рукописи No 556.

[38] На этом, повидимому, оканчивается вступительная часть "Истории одной постановки. (Педагогический роман)". Дальше, судя по черновым наброскам, должно следовать начало работы над пьесой "Горе от ума" и ролью Чацкого по методу Творцова, а также работа в его школе по овладению элементами сценического самочувствия, что изложено во втором и третьем томах Собрания сочинений.

## [О ЛОЖНОМ НОВАТОРСТВЕ]

Печатается впервые, по машинописи, имеющей (исправления, сделанные рукой Станиславского (No 612). Хранится в его архиве вместе с рукописью "Характерность" (No 499). На первой странице имеются пометки: "Работа над ролью" и "Переносится в "Работу над ролью" из главы "Характерность". Эти пометки, точно так же как и зачеркнутые Станиславским строки рукописи, свидетельствуют о том, что. он вначале рассматривал эту рукопись как составную часть главы "Характерность",

но впоследствии выделил ее для включения в том, посвященный работе актера над ролью.

Публикуемый текст (написанный, повидимому, в начале 30-х годов) является позднейшей переработкой ранних рукописей. Начало публикации перекликается с рукописями "Театр" и "Спор с художником", заключительная часть ее представляет переработанную редакцию рукописи "Из последнего разговора с Е. Б. Вахтанговым" (см. "Статьи, речи, беседы, письма", стр. 395. 483 и 255).

Следует подчеркнуть, что в настоящей редакции представитель "самого-, крайнего левого направления в нашем искусстве", руководитель театральной школы Н. не может быть отождествлен с Е. Б. Вахтанговым. Творческие споры Станиславского с Вахтанговым в 1920--1921 годах послужили лишь поводом, отправным моментом для размышлений Станиславского о природе сценического гротеска, а упоминаемый им ученический спектакль, на котором якобы были исполнены три трагедии Пушкина, является вымыслом. Станиславского, лишь до некоторой степени перекликающимся с реальными фактами (встречи Станиславского с Вахтанговым происходили на почве совместной работы над "Моцартом и Сальери", а "Пир во время чумы" репетировался в Третьей студии МХАТ, руководимой Вахтанговым).

Увлечение сценическим гротеском было в 20-х и начале 30-х годов характерно для многих театральных деятелей, считавших себя новаторами в области сценической формы. К ним ко всем и обращено предостережение Станиславского.

[1] "Передвижничество" -- передовое реалистическое направление в русской живописи, сложившееся во второй половине XIX века. Передвижниками называли художников, входивших в Товарищество передвижных художественных выставок, учрежденное в 1870 году Мясоедовым, Крамским, Перовым, Ге и другими. Позднее в состав Товарищества входили Репин, Суриков, Васнецовы, Левитан, Поленов и другие крупнейшие русские художники-реалисты.

Все симпатии Станиславского были несомненно на стороне художников-передвижников, со многими из которых он непосредственно соприкасался в своей творческой и общественной деятельности.

Здесь эпитет "передовое" живописное искусство звучит явно иронически, особенно если сопоставить его с предыдущей фразой, где формы эскиза художника левого толка названы "условными, вычурными, неестественными".

Так же иронически звучит в дальнейшем изложении признание за художником права на конструктивизм и беспредметность, на изображение нескольких пар бровей и треугольников на человеческом лице и т. п.

[3] Станиславский имеет в виду формалистические приемы постановки спектаклей, имевшие значительное распространение в 20-х годах. Об этом он подробнее говорит в книге "Моя жизнь в искусстве" в главе "Отъезд и возвращение" (см. Собр. соч., т. 1, стр. 391-- 401).

В поисках яркости и выразительности внешней сценической формы многие режиссеры допускали, по мнению Станиславского, насилие над творческой природой актера, толкая, его на путь формального наигрыша и ремесла и уводя его от законов естественного творчества.

## [О СОЗНАТЕЛЬНОМ И БЕССОЗНАТЕЛЬНОМ В ТВОРЧЕСТВЕ]

Публикуются впервые два отрывка, объединенные нами общностью темы. Первый из них печатается по черновой рукописи, посвященной в основном вопросу о роли подсознания в творчестве актера (No 491). Публикуемый отрывок имеет пометку Станиславского: "Работа над ролью". Время написания ориентировочно 1928 год, что подтверждается, в частности, упоминанием на стр. 126 о репетиции "Растратчиков" на сцене Ленинградского академического театра драмы (в период гастролей МХАТ в Ленинграде).

Вопросу о связи сознания и подсознания в творчестве посвящен и другой отрывок из той же рукописи (стр. 142--143), который, судя по пометке Станиславского, также предназначался им для "Работы над ролью". Приводим этот отрывок целиком:

"Ч_у_в_с_т_в_о_н_е_т_е_р_п_и_т_н_и_к_а_к_о_г_о_н_а_с_и_л_и_я и_л_и_д_а_ж_е_п_р_и_к_за,-- объяснял Торцов,-- е_г_о_м_о_ж_н_о_т_о_л_ь_к_о_у_в_л_е_к_а_т_ь. У_в_л_е_к_а_я_с_ь, о_н_о_с_а_м_о_д_е_й_с_т_в_у_е_т, т_о_е_с_т_ь_и_д_е_т_п_о_т_о_й_л_и_н_и_и, п_о_к_о_т_о_р_о_й_е_м_у_р_а_с_с_т_а_в_л_е_н_ы_с_о_б_л_а_з_н_и_т_е_л_ь_н_ы_е_п_р_и_м_а_н_к_и.

-- Как живцы для рыбы?

-- Пожалуй,-- согласился Торцов.-- Б_е_с_с_о_з_н_а_т_е_л_ь_н_о_е_ч_у_в_с_т_в_о_п_о_п_а_д_а_е_т_н_а_к_р_ю_ч_о_к_н_а_ш_е_й_с_о_з_н_а_т_е_л_ь_н_о_й_в_н_у_т_р_е_н_н_е_й_т_е_х_н_и_к_и. Но, если вы вздумаете насильно заставлять чувство хватать яодстазлевную ему задачу, оно поступит так же, как рыба, которой стали бы совать в нос живца.

-- Что же случилось бы в этом случае? -- приставали мы.

-- Как что? -- недоумевал Торцов.-- Рыба взмахнула бы хвостом я нырнула на дно, откуда ее не достать, и чувство запряталось бы в тайники аффективной памяти, откуда его не выманить.

-- Что же это за живцы, на которые клюют наши аффективные чувства? -- спрашивали мы.

-- Все те же творческие задачи и сфера, в которой они живут и создаются вымыслы нашего воображения. Без них нет творчества".

Второй отрывок печатается по рукописи No 308. Рукопись озаглавлена "Т_р_и_у_м_в_и_р_а_т", но не вошла в состав главы второго тома "Двигатели психической жизни", хотя и перекликается с некоторыми изложенными в этой главе мыслями.

Говоря здесь о роли интеллекта, сознания в творческом процессе, Станиславский вносит существенный корректив ко всему сказанному им прежде по этому вопросу. Это принципиально важное для понимания "системы" уточнение заставляет нас опубликовать данную рукопись, несмотря на отсутствие точного указания автора о том, для какого тома она предназначалась.

Рукопись не датирована автором. По содержанию и заглавию она может быть предположительно отнесена к началу 30-х годов.

Вопросу о взаимодействии эмоции и сознания в процессе творчества посвящен также отдельно хранящийся в архиве Станиславского отрывок, выделенный им из материалов книги "Работа актера над собой" и снабженный его пометкой "Работа над ролью" (No 606).

Приводим полностью этот текст, отнесенный Станиславским к материалам четвертого тома:

"Подивлюсь только необычайному терпению Аркадия Николаевича и его мудрости.

Конечно, как всегда, Говорков начал с наигрыша, техники и декламации, уверяя, что в нем говорит вдохновение и чувство.

Аркадий Николаевич, не споря с ним, стал исправлять игру и незаметно подсунул ему целый ряд задач, подсказанных сознанием. Говорков принял и неплохо выполнил их, но приписал удачу своему вдохновению, не зная о том, что нам, сидевшим в партере вокруг Аркадия Николаевича, последний потихоньку объяснял все сознательные приемы, которыми он -- учитель -- подводил Говоркова -- ученика -- к верному пути. Ряд сознательных логических и последовательных задач в конце концов естественно натолкнули упрямца на верное чувство. Нам, смотревшим, был ясен путь, по которому он шел: от сознательной задачи, подсказанной умом, к возбуждению хотения, стремления, действия, к чувству и переживанию.

Пусть этот сеанс не убедил самого упрямца Говоркова, но для нас, смотревших, он оказался в высокой степени показательным и потому, когда после окончания пробы Говорков со свойственным ему апломбом сносился на только что происшедшее, ради доказательства того, что он шел не от ума, а прямо от интуиции и чувства, его реплики вызывали

улыбку и часто даже смех среди нас, свидетелей сеанса, посвященных в тайны мудрого педагогического приема. Аркадий Николаевич, со своей стороны, не стал даже переубеждать упрямца Говоркова, а просто обратился к нам.

-- Поняли ли вы на этом примере,-- сказал он нам,-- что в тех случаях, когда вдохновение не приходит само собой, естественным путем к чувству является ум, подсказывающий з_а_д_а_ч_у; задачи возбуждают х_о_т_е_н_и_е, с_т_р_е_м_л_е_н_и_е, д_е_й_с_т_в_и_е. А все вместе втягивают в творчество и самое ч_у_в_с_т_в_о.

Если же изменить этому правилу и пойти прямо по чувству, то в результате -- н_а_с_и_л_и_е, н_а_и_г_р_ы_ш и р_е_м_е_с_л_о.

Если чувство не заживет само собой, интуитивно,-- заключил Торцов,-- с какого конца ни подходи к нему, не обойтись без у_м_а, подсказывающего задачи, и без х_о_т_е_н_и_я (воли), увлекающегося этой задачей. Прямо же и непосредственно подходить к чувству и вдохновению нельзя без риска его насиловать".

## [ВЫТЕСНЕНИЕ ШТАМПА]

Печатается впервые, по рукописи, имеющей надпись Станиславского: "Работа над ролью" (No 613). Первоначально, повидимому, рукопись предназначалась Станиславским для задуманной им специальной главы, посвященной процессу вытеснения штампов из роли. Косвенное подтверждение этому можно найти в плане расположения глав книги "Работа актера над собой" 1935 года (No 274), где под заголовком "Правда" приписано: "Процесс осознания и вытеснения лжи правдой" (см. Собр. соч., т. 3, стр. 16, автограф Станиславского).

## [ОПРАВДАНИЕ ДЕЙСТВИЙ]

Публикуется впервые, по рукописи, хранящейся в архиве Станиславского (No 623).

Изложенный здесь тип упражнения или этюда характерен для педагогической работы Станиславского последних лет. Выполняя заданное физическое действие, ученик путем его оправдания приходит к выяснению своей сценической задачи, предлагаемых обстоятельств и, наконец, сквозного действия и сверхзадачи, ради которых совершается заданное

действие. Подобные упражнения воспитывают в учениках умение подходить к роли по методу, предложенному Станиславским.

[1] Станиславский предполагал, повидимому, развить диалог между Торцовым и Назваповым, о чем можно судить по его заметке в этом месте .рукописи: "Дописать".

## ИЗ ИНСЦЕНИРОВКИ ПРОГРАММЫ ОПЕРНО-ДРАМАТИЧЕСКОЙ СТУДИИ

Публикуется впервые, по черновой, конспективной рукописи, являющейся дополнением к тексту инсценировки программы Оперно-драматической студии (No 541). Нумерация страниц данной рукописи указывает, что Станиславский рассматривал ее как прямое продолжение инсценировки программы, напечатанной в приложениях к третьему тому Собрания сочинений.

Изложенный здесь путь работы по "Вишневому саду" опирается на практическую работу по этой пьесе в Оперно-драматической студии им. К. С. Станиславского. Эта работа осуществлялась в 1936--1938 годах М. П. Лилиной под непосредственным руководством К. С. Станиславского. К этому же периоду времени относится и написание текста данного конспекта.

[1] В угловые скобки заключен текст, перечеркнутый Станиславским, но восстановленный нами для смысловой связи с последующим текстам.

[2] О тататировании см. Собр. соч., т. 3, стр. 452-- 453.

[3] Подобные репетиции в импровизированных мизансценах и со своим текстом, сохраняющим лишь последовательность мыслей автора, проводились Станиславским в Оперно-драматической студии по "Вишневому саду" и "Трем сестрам", а также с группой актеров МХАТ по "Тартюфу" весной 1938 года.

## УКАЗАТЕЛЬ

## ИМЕН И НАЗВАНИЙ ПО 2, 3 И 4 ТОМАМ СОБРАНИЯ СОЧИНЕНИЙ К. С. СТАНИСЛАВСКОГО {*}

{* В указатель включены имена и названия произведений, упоминаемые в текстах К. С. Станиславского, в том числе в выдержках из рукописей, цитируемых в комментариях. В тех случаях, когда определенно-

му произведению ("Горе от ума", "Отелло", "Ревизор") посвящен целый раздел в томе, дается ссылка да весь раздел. Если вместо имени или названия произведения в тексте употреблено какое-либо другое обозначение (например, "автор", "пьеса" и т. д.) или же упоминается лишь персонаж произведения (например, Фигаро, Чацкий и т. д.). то в указателе это обозначение приводится в скобках после соответствующей страницы; если упоминается главный персонаж, именем которого названо произведение (Гамлет, Отелло), такое уточнение не дается Пометка "цит." указывает, что на данной странице Станиславский цитирует текст произведения, не называя его. Номера томов Собрания сочинений напечатаны в указателе жирным шрифтом.}

Алексеев В. С. -- **2:** 8
**3:** 463, 464 (В. С. А.), 465
Амати -- **2:** 266
**4:** 218
Андерсен Х.-К. -- **3:** 381
Аристофан -- **3:** 436

Балухатый С. Д. -- **4:** 479
Бальмен Я. П. де -- **4:** 484
Бальмонт К. Д.-- **3:** 232
Баттистини М. -- **3:** 72 (Б...)
Бах И.-С -- **3:** 393
Белинский В. Г. -- **4:** 377
Бергер Г.
-- "Потоп" -- **3:** 385
Бетховен Л. -- **3:** 29, 366, 393
Бомарше П.-О.
-- "Женитьба Фигаро" -- **2:** 261
**4:** 254 (Фигаро)
Брюллов К. П.-- **3:** 228

Вагнер Р. -- **3:** 189 (вагнеровский репертуар)
-- "Моряк-скиталец" -- **4:** 233
-- "Тангейзер" -- **3:** 148 390
Варламов К. А. -- **3:** 39 (В...), 40 (гость), 369 (В...)
**4:** 455
Верди Д. -- **4:** 497
-- "Отелло" -- **4:** 420
-- "Травиата" -- **4:** 419
-- "Трубадур" -- **4:** 419

Виардо П. -- **3:** 75
Волконский С. М. -- **3:** 68, 72, 81, 299 (цит.), 310, 325 (цит.), 331 (цит.), 334, 429 (цит.), 465
**4:** 133, 493
-- "Выразительное слово" -- **3:** 102, 121, 131, 132, 428.

Гальм Ф.
-- "Ингомарро" ("Сын лесов") -- **4:** 194
Гауптман Г. -- **2:** 208
-- "Ганнеле" -- **2:** 208
-- "Потонувший колокол" -- **4:** 439-- 441 (Генрих), 537
Гервинус Г. -- **4:** 193
Гёте И.-В. -- **3:** 182 (цит.), 345, 437
-- "Фауст" -- **2:** 231 (Маргарита, Мефистофель)
**3:** 208, 215 (Мефистофель), 381
-- "Эгмонт" -- **2:** 231
Гете Э. -- **4:** 155
Глинка М. И.
-- "Жизнь за царя" ("Иван Сусанин") -- **4:** 434
Гоголь Н. В. -- **2:** 11, 154, 346
**3:** 166, 179, 242, 345, 437
**4:** 132, 316, 319, 320, 343 (автор), 414, 432, 433
-- "Женитьба" -- **3:** 166
**4:** 387
-- "Ревизор" -- **2:** 149, 154, 155, 247 (Хлестаков, Городничий)
**3:** 41 (Хлестаков), 152 (Городничий, Хлестаков, Земляника), 175 (цит.), 177, 336
**4:** 159, 195; *"Работа над ролью" ["Ревизор"]* -- стр. 311-- 351; 432, 433, 522 (Осип), 523--526 (пьеса, Осип, Хлестаков)
-- "Шинель" -- **3:** 382 (Акакий Акакиевич)
Гольдони К. -- **2:** 218, 337
**3:** 103, 464
-- "Хозяйка гостиницы" -- **2:** 218, 219 (Мирандолина), 337
Горький М. -- **2:** 235, 237
-- "На дне" -- **2:** 235-- 238
**3:** 136
**4:** 152 Грибоедов А. С. -- 2**:** 336, 394, 395
**3:** 180, 189 (грибоедовский стих), 437
**4:** 80, 82, 83, 90 (поэт), 94, 95 (поэт), 103--106, 107 (поэт), 150, 163, 166, 170, 171, 173 (автор), 177, 371-- 374, 377, 379, 381, 395, 398, 420, 432-- 436, 483, 484, 493
-- "Горе от ума" -- **2:** 255 (Фамусов, Молчалин), 336, 394, 395

**3:** 41 (Чацкий), 77 (Чацкий), 180--184, 208 (Скалозуб), 211 (Скалозуб), 324 (Чацкий)
**4:** *"Работа над ролью" ["Горе от ума"] -- стр.* 65--186; 195; *"История одной постановки. {Педагогический роман)"* -- стр. 371-- 448; 485, 497
Грибунин В. Ф. -- 4**:** 84
Григ Э. -- **2:** 217
Гуно Ш.
-- "Фауст" -- **2:** 133
Гутман О. -- **3:** 81 Гуцков К.
-- "Уриэль Акоста" -- **4:** 537
Гюго В.
-- "Собор Парижской богоматери" -- **3:** 159 (Эсмеральда)

Далькроз Э. -- **3:** 40
Делавинь К.
-- "Людовик XI" -- **4:** 194
Дельсарт Ф. -- **3:** 81
Демидов Н. В. -- **2:** 8
Джакометти П.
-- "Семья преступника" -- **3:** 181
Джевонс У. С -- 3**:** 123
Джером К. Джером -- **2:** 138
Достоевский Ф. М. -- **2:** 333
**3:** 210
**4:** 150
-- "Село Степанчиково" -- **4:** 439 (Ростанев)
Дузе Э. -- **2:** 185, 386
**3:** 258, 312, 313, 394
**4:** 84, 159, 237
Дункан А. -- **3:** 37, 54, 394
Дюма А. (отец)
-- "Кин, или Гений и беспутство" -- **3:** 257 (Кин)
**4:** 194 Дюма А. (сын) -- **2:** 185
-- "Дама с камелиями" -- **2:** 185, 386
**4:** 237
Дюмануар и д'Эннери
-- "Дон Сезар де Базан" -- **4:** 194
Дягилев С. П. -- 4**:** 484

Ермолова М. Н. -- **3:** 256, 258, 312, 313
**4:** 461

Живокини В. И. -- **4:** 455
Животова Н. М. -- **3:** 422
Жюдик А. -- **3:** 394
Ибсен Г. -- **2:** 51
**3:** 29 (ибсенисты), 201
**4:** 197, 419
-- "Бранд" -- **2:** 51, 160, 162, 164, 165 (Агнес), 171, 244, 294, 305, 345, 366
**3:** 188, 363
**4:** 419
-- "Доктор Штокман" -- **3:** 201

Иван Грозный -- **2:** 247
Иван-дурак (фольклор) -- **2:** 398, 399
Иванов А. А. -- **4:** 395, 420
Ильинский С. Д. -- **3:** 413

Качалов В. И. -- **2:** 56, 217, 408
**3:** 256
Кедров М. Н. -- **2:** 8
Кин Э. -- **4:** 418
Книппер-Чехова О. Л. -- **4:** 493
Коклен Б.-К. -- **2:** 25, 32, 33
**4:** 384
Комиссаржевская В. Ф. -- **2:** 36
**4:** 400
Комиссаржевский Ф. П. -- **2:** 7
Кустодиев Б. М. -- **4:** 84, 85

Лапшин И. И.-- **2:** 122
Ленский А. П. -- 4**:** 377, 435, 436, 537
Леонидов Л. М. -- **2:** 56, 408
**3:** 256
**4:** 303--308, 310
Леонтьев -- **4:** 487
Лермонтов М. Ю. -- **4:** 423
Лессинг Г.-Э.
-- "Натан Мудрый" -- **2:** 305
Лилина М. П. -- 2**:** 3
**3:** 256
**4:** 493

Мазини А.-- **4:** 434
Мартынов А. Е. -- **3:** 252
Медведева Н. М. -- **2:** 7
Мейербер Д.
-- "Гугеноты" -- **4:** 430
Метерлинк М. -- **4:** 197, 487
-- "Синяя птица" -- **2:** 59, 227, 258
**4:** 314
Милославский Н. К. -- **4:** 431
Мищенко М. И. -- **3:** 400
Модсли Г.-- **4:** 155
Мольер Ж.-Б. -- **2:** 336, 337
**3:** 103, 242, 345, 464
**4:** 455
-- "Лекарь поневоле" -- **4:** 254 (Сганарель)
-- "Мнимый больной" -- **2:** 336, 337 (пьеса)
**4:** 537
-- "Проделки Скапена" -- **4:** 254 (Скапен)
-- "Тартюф" -- **2:** 32, 33
Мопассан Г. -- **3:** 385
**4:** 139
Москвин И. М. -- **2:** 56, 216,408
**3:** 256
Мочалов П. С.-- **2:** 157
**3:** 258, 306, 318
**4:** 442
Мусоргский М. П.-- **2:** 217
**3:** 343
-- "Борис Годунов" -- **3:** 343

Навроцкий В. Г. -- **3:** 422
Нежданова А. В. -- **3:** 421
Немирович-Данченко Вл. И. -- **2:** 7, 395, 408
**4:** 79, 110, 393, 494, 503
-- "Цена жизни" -- **2:** 395
Никифооов М. Н. (старший) -- **4:** 433, 434
Никиш А. -- **3:** 189, 228, 229, 472
**4:** 292--294 (Х), 295 (гениальный дирижер)
Ноден Э. -- **4:** 434

Одран Э.
-- "Маскотта" -- **4:** 537 (Пипо)

Озеров В. А. -- **2:** 246
Ольридж А. -- **4:** 159, 420
Опочинин Е. Н. -- **4:** 484
Островский А. Н. -- **2:** 11, 246, 288
**3:** 202, 237, 272
**4:** 432, 489
-- "В чужом пиру похмелье" -- **3:** 209, 221 (Тит Титыч Брусков)
-- "Горячее сердце" -- **3:** 237, 282, 287 (пьеса), 288, 289 (спектакль), 290 (пьеса), 291 (пьеса ), 292 (Хлынов), 293, 296 (Хлынов), 297, 303
-- "Женитьба Бальчаминова" -- **3:** 203 (Бальзаминов)
-- "Лес" -- **2:** 227 (Несчастливцев, Аркашка), 228 (Счастливцев)
**3:** 202, 272, 273 (Счастливцев), 275 (Несчастливцев)
-- "На всякого мудреца довольно простоты" -- **2:** 288, 289 (Мамаев)

Паганини Н. -- **4:** 182
Парадиз -- **4:** 537
Пиксанов Н. К. -- **4:** 377
Плавт -- **3:** 436
Подгорный Н. А. -- **2:** 8
Поссарт Э. -- **3:** 62, 231
Пушкин А. С -- **2:** 11, 61--63, 160, 204, 399
**3:** 242, 305, 318 (цит.), 345, 349--351 (пушкинский афоризм), 352 (Александр Сергеевич), 360, 381, 409, 410 (пушкинское изречение)
**4:** 74, 85, 125, 136, 397--399, 402, 421--423, 455
-- "Борис Годунов" -- **4:** 215 (цит.)
-- "Евгений Онегин" -- **4:** 484
-- "Моцарт и Сальери" -- **2:** 11 (Моцарт, Сальери), 18 (Сальери), 160
**3:** 187 (Сальери), 275 (Сальери) **4:** 455
-- "Пиковая дама" -- **3:** 385
-- "Пир во время чумы" -- **4:** 455
-- "Скупой рыцарь" -- **3:** 318 (цит.)
**4:** 455

Рафаэль -- **4:** 84
Рахманинов С. В. -- **3:** 472
Рембрандт -- **2:** 315
Рёш Д. -- **3:** 81
Рибо Т. -- **2:** 215
Ромен Ж.
-- "Кромдейер-старый" -- **3:** 400
Росси Э. -- **3:** 258
Рубинштейн А. Г.

-- "Демон" -- **2:** 114

Садовские -- **3:** 256
**4:** 431
Садовский П. М.-- **3:** 167
Салтыков-Щедрин М. Е.
-- "Смерть Пазухина" -- **4:** 84 (пьеса)
Сальвини Т. -- **2:** 25, 157, 328 (измен. цит.)
**3:** 60, 111, 133, 136, 181, 182 (артист), 231, 232, 258, 312, 313, 378, 394
**4:** 84, 159, 384, 395, 420, 442, 455, 497
Самарин И. В. -- **3:** 167
**4:** 377, 435
Самойлов В. В. -- **2:** 214
**3:** 389, 465
Семяновская Е. Н. -- **2:** 8
Симов В. А. -- **4:** 84
Смоленский И. Л. -- **3:** 123 (цит.), 342, 343, 452
Соколова З. С. -- **2:** 7
**3:** 404
Соллогуб Ф. Л. -- **4:** 487, 488
Софокл
-- "Эдип-царь" -- **2:** 219
-- Станко Р. -- **4:** 434
-- Стеббинс Г. -- **3:** 81
-- Страдивариус А. -- **2:** 266
-- Стрепетова П. А. -- **4:** 537
-- Сюлливан А.
-- "Микадо" -- **3:** 400

Таманьо Ф. -- **4:** 159, 420, 497
Тамберлик Э. -- **4:** 434
Толстой А. К. -- "Царь Федор Иоаннович" -- **3:** 261, 262
Толстой А. П. -- **4:** 433
Толстой Л. Н. -- **2:** 333
**3:** 260, 382
**4:** 150, 420
Трубецкой П. П.-- **4:** 166
Тузиков В. А -- **3:** 413
Тургенев И. С.
-- "Месяц в деревне" -- **4:** 493, 537

Уайльд О. -- **3:** 258

**4:** 410
Ушаков Д. Н. -- **3:** 462

Федотов А. Ф. -- **2:** 7
Федотова Г. Н. -- **2:** 7
**4:** 504

Фонвизин Д. И.
-- "Недоросль" -- **3:** 203

Хомяков А. С -- **4:** 487

Чаадаев П. Я. -- **4:** 381
Чайковский П. И. -- **2:** 217
**3:** 111
-- "Пиковая дама" -- **3:** 381
Чехов А. П. -- **2:** 11, 69, 246, 333
**3:** 163, 260, 345
**4:** 150, 202, 247, 424, 432
-- "Вишневый сад" -- **3:** 155
**4:** 202, 467--471
-- "Дядя Ваня" -- **3:** 163, 445, 446-- 448 (цит.), 449 (Астров)
**4:** 424
-- "Иванов" -- **2:** 218
-- "Три сестры" -- **3:** 163 (три сестры)
-- "Чайка" -- **2:** 246
**4:** 198 (пьеса нового направления), 479
Чириков Е. Н. -- **4:** 488

Шаляпин Ф. И. -- **3:** 462
Швёрер -- **3:** 459
Шекспир В. -- 2**:** 11, 13, 14, 18, 42, 63, 157, 167, 179, 330
**3:** 123, 127, 242, 257, 263, 345, 437
**4:** 150, 190, 194, 207, 208 (автор), 217 (автор), 218, 227, 235--237, 239, 242, 243, 246, 247, 252, 272, 274 (автор), 275, 276, 277 (автор), 278, 281, 282 (шекспировский шедевр), 283, 284, 285 (шекспировский текст), 302 (автор), 395, 443, 503, 504, 512
-- "Антоний и Клеопатра" -- **3:** 123
-- "Венецианский купец" ("Шейлок") -- **2:** 17
-- "Гамлет" -- **2:** 53, 64, 65, 99, 226--228, 232, 257, 266--267 (цит.), 303, 305, 328, 330, 336
**3:** 34, 41, 77, 137, 138, 158, 324, 400, 461

**4:** 150, 155, 156, 258 (Офелия), 358, 359, 386, 395, 396, 443
-- "Макбет" -- **2:** 179 (леди Макбет), 180 (Банко, леди Макбет), 232, 305
**4:** 512
-- "Отелло" -- 2**:** 11, 13, 14 (мавр), 15, 16, 17 (мавр), 18, 19, 20, 21 (Яго), 22 (Яго), 28, 29 (Яго), 30 (Яго), 32 (Яго), 40 (мавр), 41, 51, 79, 87, 99, 101. 106, 116, 143, 147, 152, 167 168, 232, 267 (Яго), 273, 305, 312, 345, 347 (Яго), 359, 361, 362, 365
**3:** 29, 34, 41, 97--100, 104, 108, 119, 120, 127, 136, 138 (пьеса), 173 (цит.), 188, 222 (Яго), 231, 232, 324, 377, 378
**4:** 141, 159; *"Работа над ролью" ["Отелло"]* -- стр. 187--273; *Дополнения к "Работе над ролью"* ["Отелло"] -- стр. 274--310; 386, 420, 455, 497, 502 (Родриго), 503, 509--515, 516 (Родриго, Яго), 519
"Ромео и Джульетта" -- **2:** 301 (Ромео), 302 (Джульетта), 305 (Ромео)
**3:** 232 (Ромео), 400 (Ромео)
**4:** 141 (Ромео, Юлия), 239 (Ромео из мелодрамы), 395, 396, 512, 513 (Ромео, Юлия)
-- "Укрощение строптивой" -- **2:** 42, 118 (Катарина)
**3:** 215
-- "Юлий Цезарь" -- **4:** 441
Шервинский С. В. -- **3:** 398
Шиллер Ф.-- **3:** 345, 437
-- "Дон Карлос" -- **2:** 11
Шопен Ф. -- **2:** 118
**3:** 28
Шуйский С. В. -- 2**:** 347
**3:** 167, 338
**4:** 377, 414, 435

Щепкин М. С -- **2:** 347
**3:** 92 (цит.), 167. 256, 258, 312, 313, 338, 339
**4:** 159, 173, 291, 298, 300 (цит.), 411. 414, 431, 432, 435, 493, 537