

К. С. Станиславский

Работа актера над собой

Часть II

Работа над собой в творческом процессе воплощения

Дневник ученика

К. С. Станиславский

Собрание сочинений в восьми томах. Том 3

Редакционная коллегия:

М. Н. Кедров (главный редактор), О. Л. Книппер-Чехова, А. Д. Попов, Е. Е. Северин, Н. М. Горчаков, П. А. Марков, В. Н. Прокофьев, Н. А. Абалкин, Н. Н. Чушкин

Редактор тома Вл. Н. Прокофьев

Подготовка текста, вступительная статья и примечания Г. В. Кристи

М., Государственное издательство "Искусство", 1935

OCR Бычков М. Н.

СОДЕРЖАНИЕ

СОДЕРЖАНИЕ	1
ОТ СОСТАВИТЕЛЯ	3
Работа актера над собой Часть II	19
Работа над собой в творческом процессе воплощения	19
I. ПЕРЕХОД К ВОПЛОЩЕНИЮ	19
II. РАЗВИТИЕ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ТЕЛА	21
1. [ГИМНАСТИКА, АКРОБАТИКА, ТАНЦЫ И ПРОЧЕЕ]	21
2. ПЛАСТИКА	29
III. ГОЛОС И РЕЧЬ	44
1. ПЕНИЕ И ДИКЦИЯ	44
2. РЕЧЬ И ЕЕ ЗАКОНЫ	60
IV. ПЕРСПЕКТИВА АРТИСТА И РОЛИ	102
V. ТЕМПО - РИТМ	107
VI. ЛОГИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ	147
1	147
2	150
VII. ХАРАКТЕРНОСТЬ	154
VIII. ВЫДЕРЖКА И ЗАКОНЧЕННОСТЬ	173
IX. СЦЕНИЧЕСКОЕ ОБАЯНИЕ И МАНКОСТЬ	179
X. ЭТИКА И ДИСЦИПЛИНА	181
XI. СЦЕНИЧЕСКОЕ САМОЧУВСТВИЕ	206
1. ВНЕШНЕЕ СЦЕНИЧЕСКОЕ САМОЧУВСТВИЕ	206
2. ОБЩЕЕ СЦЕНИЧЕСКОЕ САМОЧУВСТВИЕ	207
3. [ПРОВЕРКА СЦЕНИЧЕСКОГО САМОЧУВСТВИЯ]	209
XII. [ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЕ БЕСЕДЫ]	234
ПРИЛОЖЕНИЯ	246
I. ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ К ТРЕТЬЕМУ ТОМУ	246
1. [О МУЗЫКАЛЬНОСТИ РЕЧИ]	246
2. ИЗ РУКОПИСИ "ЗАКОНЫ РЕЧИ"	249
3. [О ПЕРСПЕКТИВЕ РЕЧИ]	263
4. [ОБ АРТИСТИЧЕСКОЙ ЭТИКЕ]	264

5. [СХЕМА "СИСТЕМЫ"]	266
II. МАТЕРИАЛЫ ПО ПРЕПОДАВАНИЮ "СИСТЕМЫ"	280
1. ТРЕНИНГ И МУШТРА.....	280
2. УПРАЖНЕНИЯ И ЭТЮДЫ	290
УПРАЖНЕНИЕ № 1 ¹	290
УПРАЖНЕНИЕ № 2 ²	291
[ОТНОШЕНИЕ К ПРЕДМЕТУ].....	292
ПРОСТЫЕ, ОДНОСЛОЖНЫЕ ДЕЙСТВИЯ И СОСТОЯНИЯ.....	293
ДЕЙСТВИЕ (ОТ СВОЕГО ЛИЦА) ⁷	296
[УПРАЖНЕНИЯ НА ТЕМП И РИТМ] ⁹	299
[УПРАЖНЕНИЯ НА ГРУППИРОВКИ И МИЗАНСЦЕНЫ]	300
3. ПРОГРАММЫ ТЕАТРАЛЬНОЙ ШКОЛЫ И ЗАМЕТКИ О ВОСПИТАНИИ АКТЕРА	302
[О ПРОГРАММЕ ТЕАТРАЛЬНОЙ ШКОЛЫ И ПЕРЕХОДНЫХ ЭКЗАМЕНАХ] ⁵	305
[ЗАМЕТКИ ПО ПРОГРАММЕ ТЕАТРАЛЬНОЙ ШКОЛЫ] ⁶	306
ИЗ ЗАМЕТОК "К ПРОГРАММЕ ОПЕРНО-ДРАМАТИЧЕСКОЙ СТУДИИ"	306
[К ПРОГРАММЕ ПО СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ] ²⁸	308
ВЫРАБОТКА ЧУВСТВА КОЛЛЕКТИВНОСТИ.....	319
ЛОГИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ.....	321
ОБЩЕНИЕ. (ЛУЧЕИСПУСКАНИЕ И ВОСПРИЯТИЕ)	323
ПЛАКАТЫ И ПОЛЬЗОВАНИЕ ИМИ В ШКОЛЬНОЙ ПРАКТИКЕ	326
I. ПЕРЕХОД К ВОПЛОЩЕНИЮ	350
II. РАЗВИТИЕ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ТЕЛА	351
1. [ГИМНАСТИКА, АКРОБАТИКА, ТАНЦЫ И ПРОЧЕЕ]	351
III. ГОЛОС И РЕЧЬ.....	353
IV. ПЕРСПЕКТИВА АРТИСТА И РОЛИ	359
V. ТЕМПО-РИТМ	360
VI. ЛОГИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ	362
VII. ХАРАКТЕРНОСТЬ	363
VIII. ВЫДЕРЖКА И ЗАКОНЧЕННОСТЬ.....	366
IX. СЦЕНИЧЕСКОЕ ОБАЯНИЕ И МАНКОСТЬ.....	369
X. ЭТИКА И ДИСЦИПЛИНА	370
XI. СЦЕНИЧЕСКОЕ САМОЧУВСТВИЕ.....	375
1. ВНЕШНЕЕ СЦЕНИЧЕСКОЕ САМОЧУВСТВИЕ	375
2. ОБЩЕЕ СЦЕНИЧЕСКОЕ САМОЧУВСТВИЕ.....	376
3. [ПРОВЕРКА СЦЕНИЧЕСКОГО САМОЧУВСТВИЯ]	376
XII. [ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЕ БЕСЕДЫ].....	378
ПРИЛОЖЕНИЯ.....	380
I. ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ К ТРЕТЬЕМУ ТОМУ	380
1. [О МУЗЫКАЛЬНОСТИ РЕЧИ].....	380
2. ИЗ РУКОПИСИ "ЗАКОНЫ РЕЧИ"	381
3. [О ПЕРСПЕКТИВЕ РЕЧИ]	381
5. [СХЕМА "СИСТЕМЫ"]	382
II. МАТЕРИАЛЫ ПО ПРЕПОДАВАНИЮ "СИСТЕМЫ"	385
1. ТРЕНИНГ И МУШТРА.....	385
2. УПРАЖНЕНИЯ И ЭТЮДЫ	386
3. ПРОГРАММЫ ТЕАТРАЛЬНОЙ ШКОЛЫ И ЗАМЕТКИ О ВОСПИТАНИИ АКТЕРА	389

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

В предисловии к книге "Работа над собой в творческом процессе переживания" Станиславский сообщает читателю, что он приступает в ближайшее время "к составлению третьего тома, в котором будет говориться о "работе над собой" в творческом процессе "воплощения". Но эту книгу ему не суждено было завершить.

В литературном архиве Станиславского сохранился ряд подготовительных рукописных материалов третьего тома, то есть второй части "Работы актера над собой", разной степени завершенности. Некоторые из них, как, например, "Речь и ее законы", "Характерность", "Темпо-ритм", были несколько раз переработаны Станиславским и представляют собою достаточно стройное и последовательное изложение, другие же существуют лишь в виде разрозненных фрагментов, имеющих подчас характер предварительных черновых заготовок для будущих глав книги.

Станиславский был намерен подвергнуть материалы тома дальнейшей доработке. Вопросы композиции этой книги не были им окончательно решены. Поэтому в отличие от первых двух томов Собрания сочинений, представляющих собой книги, завершенные Станиславским, третий том является лишь публикацией материалов к незаконченной книге.

Однако вопросы, поднятые Станиславским в ряде незавершенных им рукописей третьего тома, имеют большой, принципиальный интерес. Без учета этих материалов представление о "системе" Станиславского было бы односторонним и неполноценным. Огромный подготовительный труд Станиславского по созданию третьего тома составляет важнейшую и неотъемлемую часть его литературного наследия и должен поэтому стать достоянием широкого читателя.

Третий том Собрания сочинений Станиславского посвящен вопросам подготовки физического аппарата актера к воплощению роли. В нем последовательно рассматриваются элементы внешней сценической выразительности и подводятся итоги всему комплексу вопросов профессиональной подготовки актера. Как вторая часть труда Станиславского о работе актера над собой, третий том является прямым продолжением второго тома и имеет с ним непосредственную связь. В этих двух томах освещается полный круг вопросов подготовительной работы актера по выработке элементов сценической техники, необходимых для дальнейшей работы по созданию сценического образа.

В творческой системе Станиславского вопросы техники сценического воплощения имеют такое же первостепенное значение, как и вопросы внутренней техники переживания. Станиславский рассматривает творчество актера как органическое слияние психических и физических процессов, взаимно определяющих друг друга.

Изучение первой части "Работы актера над собой" приводит к выводу об исключительной важности процесса переживания в творчестве актера. Но этим

еще не исчерпывается содержание "системы" Станиславского, а лишь выясняется одна из ее существенных сторон. Подлинное и глубокое переживание актера в момент творчества способствует созданию наиболее выразительной внешней формы роли. Однако этот неоспоримый вывод, положенный Станиславским в основу разработки "системы", был дополнен им другим, не менее важным выводом, вытекающим из содержания второй части "Работы актера над собой": выразительность актерского исполнения зависит не только от глубины проникновения во внутреннее содержание роли, но и от степени подготовленности физического аппарата актера к воплощению этого содержания. По утверждению Станиславского, несовершенство техники сценического воплощения может обеднить и даже исказить до неузнаваемости самый прекрасный и глубокий замысел актера.

"Мучительно не быть в состоянии верно воспроизвести то, что красиво чувствуешь внутри себя,-- писал Станиславский.-- Я думаю, что немой, пытающийся уродливым мычанием говорить любимой женщине о своем чувстве, испытывает такое же неудовлетворение. Пианист, играющий на расстроенном или испорченном инструменте, переживает то же, слыша, как искажается его внутреннее артистическое чувство".

Первостепенная забота Станиславского о внутреннем, духовном содержании творчества и внутренней технике переживания не дает основания полагать, что он недооценивал роль внешней техники воплощения. Наоборот, Станиславский утверждал, что подготовка физического аппарата актера приобретает особо важное значение именно в "искусстве переживания", не допускающем никакой механичности и условности во внешнем воплощении роли.

Подводя итог первой части "Работы актера над собой", Станиславский говорит: "Зависимость телесной жизни артиста на сцене от духовной его жизни особенно важна именно в нашем направлении искусства. Вот почему артист нашего толка должен гораздо больше, чем в других направлениях искусства, позаботиться не только о внутреннем аппарате, создающем процесс переживания, но и о внешнем, телесном аппарате, верно передающем результаты творческой работы чувства -- его внешнюю форму воплощения".

Известно, с какой настойчивостью работал Станиславский-актер над совершенствованием своего физического аппарата: над голосом, дикцией, пластикой, ритмичностью, как он добивался выразительности во внешней характерности, в гриме. Как режиссер Станиславский не имел себе равного в умении организовать логику физического поведения актеров, создать окружающую их внешнюю сценическую обстановку, мизансцены, жизнь света и звука на сцене.

Но в первоначальный период работы над "системой" Станиславский уделял преимущественное внимание вопросам психологии сценического творчества и процессу переживания роли актером. Поставив себе цель овладеть "тайнами" артистического вдохновения, он прежде всего искал путей для углубленного познания духовной сущности творческого процесса. Ему казалось тогда, что правильность внутреннего, психологического рисунка роли, насыщенного искренними и глубокими переживаниями актера, должна естественным путем вызвать правильность и внешнего рисунка роли, интонаций, движений, мизансцен и т. д.

В период возникновения "системы" Станиславский не был свободен в своих теоретических взглядах от влияния дуалистических представлений о творчестве, вследствие чего духовные процессы рассматривались им вне связи с физической природой актера.

В первых постановках, созданных по "системе", его внимание было обращено главным образом на "внутреннее действие", на "душевную активность" и "психологический рисунок роли" (например, в спектакле "Месяц в деревне", 1909). Артисты Художественного театра вспоминают, что в этот период Станиславский все свое внимание сосредоточивал "на внутренней технике и о какой-либо внешней технике даже говорить запрещалось" {Из воспоминаний Б. М. Сушкевича (сб. "О Станиславском", ВТО, М., 1948, стр. 382).}.

Односторонний подход к изучению творческого самочувствия актера лишь с одной его внутренней стороны вскоре же привел Станиславского к сильнейшему артистическому кризису: неудача с трагической ролью Сальери в Пушкинском спектакле (1915) убедила его в том, что, недооценивая значение внешней артистической техники воплощения в создании творческого самочувствия, он шел "по ложному пути в искусстве".

"С тех пор мое артистическое внимание устремилось в сторону звука и речи, -- пишет Станиславский в книге "Моя жизнь в искусстве" (глава "Актер должен уметь говорить"), -- к которым я стал прислушиваться как в жизни, так и на сцене". Через несколько лет, в период работы над "Каином", Станиславский ощутил потребность обратиться также к углубленному изучению законов движения и ритма.

Возросший интерес к элементам внешней сценической выразительности явился одной из причин, побудивших Станиславского принять на себя в 1918 году руководство Оперной студией Большого театра. В оперном искусстве он искал ответа на многие вопросы речевой и пластической выразительности (дыхание, звук, произношение, декламация, ритм и т. д.). Работа в области музыкального театра, которую Станиславский вел до конца жизни, творчески обогащала его и помогала решать многие вопросы техники воплощения роли.

В советский период деятельности Станиславского развитие его "системы" идет уже по двум параллельным руслам: одновременно и в теснейшей зависимости им изучаются процессы переживания и воплощения, элементы внутреннего (психического) и внешнего (физического) самочувствия актера.

Это отразилось на делении "системы" на составные части, о котором Станиславский говорит в заключительной главе книги "Моя жизнь в искусстве": "Система" моя распадается на две главные части: 1) внутренняя и внешняя работа артиста над собой, 2) внутренняя и внешняя работа над ролью".

Внимание к развитию физического аппарата актера еще более возросло в заключительный период деятельности Станиславского, когда он, окончательно преодолев дуалистическое представление о творчестве, не считал уже возможным возбудить и закрепить переживание одними лишь средствами психотехники, без участия в творческом процессе физического аппарата актера.

Практический опыт и пытливые изучения природы творческого самочувствия актера привели Станиславского к убеждению в неразрывном органическом единстве психических и физических процессов в творчестве, при котором одно вызывает и обуславливает другое. "Система" Станиславского окончательно

вышла за рамки изучения одной лишь психологии творчества и все более внедрялась в область психофизиологии творческого процесса, при этом проблема изучения физической природы актера приобретала все большее значение.

Между тем в творческой практике и в театральной педагогике до сих пор нередко наблюдается недооценка этой важной области актерского мастерства. Некоторые ученики Станиславского, воспринявшие "систему" на раннем этапе ее формирования, до настоящего времени склонны рассматривать ее лишь как психологию актерского творчества. В течение длительного времени работники театра не располагали никакими другими источниками, излагающими "систему" Станиславского, кроме книги "Работа над собой в творческом процессе переживания", которая многими воспринималась как "полное изложение" "системы". Это также наложило определенный отпечаток на понимание учения Станиславского и применение его на практике. Опираясь на утверждение Станиславского, что процесс переживания роли является важнейшей основой сценического искусства, многие сделали вывод о том, что Станиславский якобы недооценивал проблему внешнего воплощения роли, что "система" не преследует задачи создания яркой, выразительной формы сценического действия.

Нетрудно доказать, что нет ничего ошибочнее такого, к сожалению, довольно распространенного мнения. Страстная борьба Станиславского против формализма с его условной внешней "театральностью", не оправданной внутренним содержанием, не исключала его постоянной заботы о том, чтобы найти "внешнее, наиболее яркое, смелое" оправдание духовного содержания роли и пьесы, сделать их выявление "наиболее наглядным, неотразимым по выразительности". Его актерские и режиссерские создания всегда отличались яркостью и смелостью внешнего рисунка, разнообразием красок и неожиданностью формы.

Недооценка этой стороны театрального искусства противоречит принципам "системы" Станиславского, требующей углубленного внимания к внешней сценической выразительности, которая не создается сама собой, но требует от актера и режиссера систематического подготовительного труда.

"Система" Станиславского не может быть верно понята, если не брать ее во всей совокупности элементов переживания и воплощения, объединяющихся в творческом акте создания сценического образа.

* * *

Материалы, подготовлявшиеся Станиславским для третьего тома Собрания сочинений, охватывают круг вопросов, выходящих за пределы темы "Работа над собой в творческом процессе воплощения". Кроме глав, посвященных технике сценического воплощения, в третьем томе публикуются материалы, раскрывающие взгляды Станиславского на проблемы общего характера, имеющие равное отношение к процессам переживания и воплощения. Заключительные главы тома, по существу, подводят итог всему курсу "работы актера над собой", изложенному во втором и третьем томах Собрания сочинений.

В небольшой вступительной главе, названной Станиславским "Переход к воплощению", говорится о значении процесса воплощения в творчестве актера и о необходимости "доразвить и подготовить наш телесный аппарат воплощения" так, чтобы он оказался годным для предназначенной ему работы.

В заключительной части главы Станиславский в афористической форме утверждает мысль, которую можно было бы рассматривать как эпиграф ко всем его трудам по "системе": "Чем больше талант и тоньше творчество, тем больше разработки и техники он требует".

Глава "Развитие выразительности тела" распадается на две части. Первая говорит о вспомогательных тренировочных дисциплинах по развитию культуры тела. Здесь Станиславский высказывает свои взгляды на роль гимнастики, акробатики и танца в системе воспитания актера, отмечая положительные стороны этих дисциплин и предостерегая от возможных ошибок при их изучении. Так, например, он считает, что не всякие гимнастические и спортивные упражнения полезны актеру. Некоторые из них приводят к одностороннему развитию какой-либо группы мышц, между тем как актер нуждается в гармоничном развитии всего организма. Злоупотребление балетной пластикой также представляет, по его мнению, известную опасность, так как естественный красивый жест может превратиться в изысканный и манерный. Интересно мнение Станиславского о значении акробатики, которая не только развивает физические данные актера, но и способствует раскрытию его психики.

Отдавая должное различным существующим методам и приемам физического воспитания, Станиславский стремился создать особый курс сценического движения, который включал бы в себя элементы гимнастики, акробатики, фехтования, жонглирования, ритмики и т. п., приспособленные специально для профессии актера. В этот же курс Станиславский предполагал ввести упражнения на мышечные напряжения и ослабления (с действенным их оправданием), на коллективные сценические движения (вырабатывающие "чувство локтя"), на оправдание поз и "оживление" классических памятников скульптуры и т. д., что получило отражение в приложениях к данному тому.

В разделе, посвященном физической тренировке актера, так же как и в следующем, озаглавленном "Пластика", Станиславский снова и снова возвращается к идее о неразрывном единстве физических и духовных процессов в творчестве. Его не могут удовлетворить обычные технические балетные приемы, вырабатывающие красивые позы и жесты. "Пусть эти жесты пластичны, -- говорит Станиславский, -- но они так же пусты и бессмысленны, как махания ручками танцовщиц ради одной красоты. Не надо нам ни приемов балета, ни актерских поз, ни театральных *жестов*, идущих по внешней, поверхностной линии". Станиславский требует от сценического движения не условной красоты, а естественной природной красоты, которая создается лишь тогда, когда жест, оправданный изнутри или вызванный внутренней потребностью, "перестанет быть *жестом* и превратится в подлинное, продуктивное и целесообразное действие".

Основой пластичности движения Станиславский считает ощущение непрерывности течения мышечной энергии ("чувство движения"), которая последовательно "переливается" от одной группы мышц к другой, возбуждая

их к действию. Он подробно излагает свой взгляд на природу пластичности, говоря об особенностях естественной, живой походки.

Следующая глава тома посвящена вопросам выразительности голоса и речи. Этой важнейшей области актерского искусства Станиславский уделял исключительное внимание. Он считал, что современный театр вправе гордиться многими завоеваниями в области театрального искусства и сценической техники, но культура речи при этом находится в отсталом, запущенном состоянии. Воздействуя на других личным примером, Станиславский продолжал совершенствовать свой голос, дикцию и речь даже после того, как перестал играть на сцене. О своем опыте работы по постановке голоса и выработке отчетливого произношения он рассказывает читателю в разделе "Пение и дикция". В нем, как и раньше в книге "Моя жизнь в искусстве", Станиславский подчеркивает, что многое в области речевой техники он почерпнул из опыта своей работы в Оперной студии Большого театра. Он с благодарностью вспоминает имена артистов -- певцов и музыкантов, которые делились с ним своими знаниями и помогли овладеть этой техникой. В беседах с учениками он постоянно ссылаясь также на опыт Шаляпина, которого называл крупнейшим мастером речевой выразительности.

В области техники речи, которой посвящен раздел "Речь и ее законы", Станиславский опирался не только на личный опыт, но также на труды ряда специалистов в этой области. В его литературном архиве сохранились пространные выписки из сочинений многих авторов. Однако, оттолкнувшись от ряда теоретических трудов и существующего педагогического опыта в области речевой техники, Станиславский подошел к решению проблемы выразительности речи иным, самостоятельным путем.

Так, например, высоко оценивая книгу С. М. Волконского "Выразительное слово", он тщательно изучил изложенные в ней правила логических ударений, пауз, интонаций и ввел курс "законы речи" в программу воспитания актера. Со временем в этот курс Станиславским были внесены существенные коррективы, так как возникла опасность подмены живой речи, подсказанной переживаниями актера, демонстрацией раз и навсегда заученных и отработанных приемов голосоведения. На определенном этапе педагогической практики Станиславского наметились известные противоречия между его системой переживания роли и системой декламации Волконского, более тяготеющей к искусству представления. В заключительный период своей деятельности Станиславский принимал "систему" Волконского лишь как вспомогательную, тренировочную дисциплину, помогающую развитию речевой выразительности, однако предостерегал актеров от злоупотребления внешними техническими приемами в момент творчества, направляя все их внимание на внутренний смысл произносимых слов и на действие, выражаемое словами.

"Законами речи надо пользоваться осторожно,-- писал Станиславский,-- потому что они являются обоюдоострым мечом, который одинаково вредит и помогает".

В основу своего учения о речевой выразительности актера Станиславский положил принцип активного и целесообразного словесного действия, то есть воздействия словом на партнера, которое опирается на заранее заготовленные "видения внутреннего зрения" (или образные представления). Этот принцип

раскрывается в разделе "Речь и ее законы", а также в приложениях к тому: в фрагменте из рукописи "Законы речи" и в особенности в заключительной части программы по воспитанию актера, где вопросы словесного действия решены, быть может, с наибольшей последовательностью и глубиной.

Элементом сценического воплощения посвящен также ряд последующих глав тома: "Темпо-ритм", "Характерность", "Выдержка и законченность" и др.

Особое внимание Станиславского к проблеме темпа и ритма сценического действия и речи объясняется тем, что эти элементы, по его убеждению, способны в отличие от всех других непосредственно воздействовать на переживание артиста. Эта особенность темпа-ритма, обнаруженная им еще в период занятий с Ф. П. Комиссаржевским (в середине 80-х годов), побудила Станиславского внимательно изучить вопрос о связи внешнего, физического ритма и внутреннего ритма переживаний актера на сцене. В этой главе в новом качестве повторяется все та же мысль о взаимном влиянии физического и психического. Естественный путь ведет от внутреннего ритма, созданного точным учетом предлагаемых обстоятельств и активностью действия, к внешнему, физическому ритму, и наоборот: внешнее владение ритмом помогает пробудить внутренний ритм и укрепить нужное актеру самочувствие.

Вопрос сценического перевоплощения и создания характерности относится к числу важнейших проблем в искусстве актера. Решение этой проблемы, составляющей главное содержание четвертого тома Собрания сочинений, подготавливается в третьем томе главой "Характерность". В ней Станиславский излагает свой взгляд на значение и природу перевоплощения актера в сценическом творчестве. Он проводит резкую грань между простым изображением или представлением и подлинным созданием живого типического образа. Требуя, чтобы актер никогда не терял себя в исполняемой "роли, Станиславский утверждает при этом, что "каждый артист должен создавать на сцене образ, а не просто показывать себя самого зрителю". В главе "Характерность" излагаются лишь общие вопросы воплощения сценического образа на примере школьных этюдов. Что же касается процесса создания сценического образа на основе драматургического материала, то эта проблема решается в следующем, четвертом томе Собрания сочинений.

Выделенные в самостоятельные главы незавершенные Станиславским рукописи "Выдержка и законченность" и "Сценическое обаяние и манкость" представляют собой ценное добавление к материалам по сценическому воплощению. Говоря о выдержке и законченности, Станиславский имеет в виду не только техническое умение актера доводить свой замысел до последней степени точности и совершенства. Он рассматривает эти элементы и как средство возбуждения подсознательной деятельности творческой природы артиста, то есть вдохновения. В этом отношении особый интерес представляет впервые публикуемая заключительная часть главы.

Нетрудно убедиться, что, раскрывая содержание элементов творческого воплощения, Станиславский не ограничивается вопросами внешней техники и подготовки физического аппарата актера. Так, например, говоря о ритме, характерности и других элементах самочувствия актера, он сопоставляет, а затем соединяет воедино понятия: "внешний и внутренний темпо-ритм", "внешняя и внутренняя характерность", выдержка, обаяние и т. д. В разделе о

сценической речи говорится не столько о речевом аппарате, сколько о психотехнике процесса речи и выясняется коренной вопрос актерского искусства о том, как чужие авторские слова сделать своими. И в области движения прежде всего решается вопрос об оправдании позы и жеста, то есть о связи внешнего с внутренним.

Многие элементы "системы" лишь условно, по их внешним признакам, отнесены Станиславским к "переживанию" или "воплощению", но они в равной мере относятся к содержанию второго и третьего томов. Об этом он говорит, например, в книге "Работа над собой в творческом процессе переживания" в конце главы "Приспособление и другие элементы". Там указан ряд элементов, которые могут рассматриваться и с внутренней и с внешней стороны. К их числу Станиславский относит темпо-ритм, характерность, выдержку и законченность, этику и дисциплину, сценическое обаяние и манкость, логику и последовательность, но указывает, что их удобнее рассматривать позже, в связи с изучением процесса воплощения. В некоторых предварительных вариантах книги "общение" и "приспособление" отнесены Станиславским к элементам воплощения роли, а глава "Освобождение мышц" была перенесена им во второй том, посвященный процессу переживания-

Можно говорить лишь о большем или меньшем тяготении различных элементов "системы" к области переживания или воплощения, но некоторые из них не поддаются даже такому условному делению. К этой категории относятся, например, логика и последовательность, имеющие отношение к любому из психических и физических элементов творчества, а также стоящие несколько особняком артистическая этика и дисциплина.

В настоящем издании впервые публикуется глава о логике и последовательности. В ней Станиславский говорит о возможности овладения логикой чувств через логику и последовательность физических действий. Эта глава является как бы переходной ступенью к изучению процесса работы над ролью, изложенного в четвертом томе Собрания сочинений. Особую значимость придает этой главе то обстоятельство, что она написана Станиславским в последние годы жизни и отражает наиболее зрелое его представление о творческом процессе.

Впервые включены в состав тома важнейшие для понимания "системы" Станиславского материалы об артистической этике и дисциплине, имеющие непосредственную связь с другими разделами тома. Огромное внимание Станиславского к этой проблеме отражено во множестве документов его творческой деятельности, публикуемых в Собрании сочинений.

Включая этику и дисциплину в число элементов сценического самочувствия, Станиславский подчеркивает, что они способствуют созданию предтворческого состояния у актера, что "порядок, дисциплина, этика и прочее нужны нам не только для общего строя дела, но главным образом для художественных целей нашего искусства и творчества". Этические требования Станиславского вытекают из его убеждения в высоком общественном назначении театра и продиктованы требованиями самой "системы": для достижения полноценного ансамблевого звучания спектакля, для установления органического взаимодействия партнеров на сцене, при котором каждый актер творчески помогает другому, необходима прочная этическая основа.

Роль этики и дисциплины в работе, опирающейся на творческий метод Станиславского, приобретает исключительно важное, а подчас и решающее значение.

Возвращаясь в материалах по этике к вопросу об идейном назначении театра, Станиславский утверждает важную мысль о том, что артистическая этика в широком смысле слова является основой художественности.

Тема идейности творчества как главного условия создания полноценного реалистического произведения искусства раскрывается также и в ряде других разделов тома. Этому важнейшему вопросу посвящена специальная глава о перспективе артиста и роли, связанная по содержанию с главой "Голос и речь".

Глава о перспективе, на первый взгляд, нарушает последовательность изложения элементов воплощения роли. Она построена как частная беседа учителя с учениками, по своему содержанию опережающая школьную программу первого курса. Эта маленькая глава имеет огромное, принципиальное значение для понимания "системы". Станиславский напоминает в ней, что "главный смысл творчества, искусства, всей системы" сводится к овладению сквозным действием и сверхзадачей пьесы и роли.

В главе, посвященной проблеме сценического самочувствия, подводятся итоги пройденному разделу "Воплощение" ("Внешнее сценическое самочувствие") и всему курсу работы актера над собой ("Общее сценическое самочувствие"). Общее, или рабочее, самочувствие актера, по утверждению Станиславского, представляет собой синтез всех изученных и рассмотренных порознь элементов сценической техники и свойств артистического дарования как внутренних, так и внешних.

Усвоение "системы" и овладение сценическим самочувствием должно быть, по мнению Станиславского, прежде всего проверено и утверждено на практике, в условиях публичного творчества. Этому посвящается специальный раздел главы "Сценическое самочувствие", условно озаглавленный "Проверка сценического самочувствия". Он является важным дополнением ко всему, что было прежде сказано о сценическом самочувствии и его составных элементах. По убеждению Станиславского, сценическое самочувствие не может быть до конца проверено и укреплено в условиях школьного класса, где протекает работа учеников. Школьная работа лишь подготавливает будущего артиста к тому, что ему предстоит испытать и утвердить на самой сцене, на публике. Поэтому ради проверки и утверждения верного сценического самочувствия Торцов приводит своих воспитанников в театр и поручает им маленькие эпизодические роли в спектакле "Горячее сердце". Выступления учеников на театральных подмостках контролируются из зрительного зала педагогом, и таким образом возникает новая форма урока по актерскому мастерству-- урок на публике.

Заключительная глава тома посвящена важнейшему вопросу о том, как пользоваться "системой". Станиславский решительно борется с широко распространенным в актерской среде предубеждением против какой бы то ни было теории, системы, техники, будто бы мешающих артистическому вдохновению и непосредственности. Опровергая эту дилетантскую и по существу реакционную точку зрения, он противопоставляет ей требование глубокого и последовательного овладения сценическим мастерством,

неустанного изучения основ своего искусства и совершенствования внутренней и внешней артистической техники. Станиславский подчеркивает, что он предлагает актерам не какую-то свою, выдуманную им систему, но систему самой природы, которую нельзя ни опровергать, ни переделывать по своему желанию, а можно лишь бесконечно обогащать и развивать. В познании законов органической природы творчества Станиславский видит свою главную заслугу перед искусством, свой вклад в дело будущего прогресса театральной культуры.

В приложениях к тому публикуются тексты, дополняющие и развивающие содержание некоторых глав или по-новому освещающие изложенный в них материал. Это в большинстве случаев самостоятельные по своему характеру и содержанию тексты, сохраненные Станиславским как материал, могущий пригодиться при дальнейшей доработке тома.

Первый текст -- о музыкальности речи -- примыкает по своему содержанию к разделу "Пение и дикция", хотя обнаружен в составе рукописи о темпо-ритме речи (но не использован в окончательном варианте главы "Темпо-ритм").

Вторая публикация представляет собой выдержки из обширной рукописи о законах речи (интонации, ударения, паузы), которым Станиславский придавал большое значение в системе воспитания актера. Этот материал является, по существу, развернутым комментарием Станиславского к курсу "Выразительное слово" С. М. Волконского. Из него выясняется методический подход Станиславского к преподаванию подсобной дисциплины "законы речи".

Фрагмент о перспективе речи затрагивает одну из важнейших особенностей техники словесного действия.

Беседа об артистической этике в первоначальном варианте книги относилась к первой встрече учеников театральной школы со своим руководителем Торцовым. В дальнейшем, в связи с намерением выделить вопрос об артистической этике в особый раздел (или даже в особый том), Станиславский изъял эту беседу из первой главы, но сохранил рукопись, повидимому, для использования ее в задуманном им труде об артистической этике и дисциплине. Тема и характер этой первой встречи учителя с учениками напоминают беседы самого Станиславского со студийцами.

В раздел приложений отнесены также две последовательно публикуемые рукописи, объединенные под общим заглавием "Схема "системы". Это черновые варианты одной из заключительных глав тома (повидимому, главы "Основы "системы"). В ней подводятся итог пройденному курсу "системы" и устанавливается связь и взаимодействие всех элементов в процессе творчества.

При подведении итогов пройденного курса уточняется вопрос о сценическом самочувствии актера, синтезирующем все изученные и рассмотренные порознь элементы сценической техники и свойства актерского дарования, и снова подчеркивается выдающаяся роль сверхзадачи и сквозного действия в творчестве актера.

Ради сверхзадачи и сквозного действия изучались "все этапы программы, пройденные с начала наших школьных занятий,-- пишет Станиславский,-- ради них производились все исследования отдельных элементов".

Кроме этих приложений в настоящем издании есть специальный раздел о преподавании "системы" и воспитании актера, относящийся ко всему курсу "Работа актера над собой".

Станиславским была задумана специальная книга, учебное пособие по тренировке актера и практике преподавания "системы". Об этом он говорит в предисловии к "Работе актера над собой": "Одновременно с этой книгой я должен был бы выпустить ей в помощь своего рода задачник с целым рядом рекомендуемых упражнений ("Тренинг и муштра")... Лишь только главные основы "системы" будут переданы -- я приступлю к составлению подсобного задачника".

Этот "задачник" не был составлен Станиславским, но в процессе подготовки книги "Работа актера над собой" накапливались упражнения и методические замечания по практическому овладению "системой", которые записывались им отдельно или отмечались в тексте различных неиспользованных рукописей, как материал для "задачника".

Этот раздел приложений по театральной педагогике делится в свою очередь на три подраздела. В первом из них, озаглавленном "Тренинг и муштра", даны впервые публикуемые примеры проведения практических занятий по "системе". Во втором разделе приводятся примеры упражнений и этюдов для будущего "задачника". В третьем помещены методические указания Станиславского, раскрывающие его взгляды на процесс воспитания актера, а также проекты учебных планов и программ театральной школы.

Особенно содержательна иллюстрированная программа-инсценировка, написанная для Оперно-драматической студии в 1937--1938 годах. В этой театрализованной лекции по "системе" содержатся некоторые выводы Станиславского о приемах воспитания актера, опирающиеся на его многолетний педагогический опыт. Исключительно интересен впервые публикуемый раздел программы, относящийся к преподаванию сценической речи. Ни в одном из своих литературных трудов Станиславский так отчетливо не сформулировал основы словесного действия актера на сцене, как в этом документе.

Опубликованные в приложениях примеры упражнений и мысли Станиславского о театральном образовании характерны для заключительного периода его педагогической деятельности. Следует, однако, подчеркнуть, что он постоянно варьировал и совершенствовал приемы работы с актером, никогда не останавливаясь в своих исканиях. Упражнения и этюды в Студии придумывались обычно самими учениками, под контролем педагогов. Поэтому публикуемые примеры упражнений не могут рассматриваться как однажды и навсегда установленные Станиславским и не должны канонизироваться в педагогической работе.

Этим разделом приложений, иллюстрирующим замысел театрального учебника и методического пособия, заканчивается публикация материалов первой части "системы" Станиславского -- "работы актера над собой".

* * *

Главная особенность работы по подготовке к печати настоящего издания определяется тем, что третий том Собрания сочинений Станиславского в отличие от первых двух томов не был завершен автором.

Значительная часть материалов третьего тома была опубликована в "Ежегоднике МХТ" за 1946 год и в 1948 году вышла отдельной книгой, которая была подготовлена к печати К. К. Алексеевой, Т. И. Дорохиной и Г. В. Кристи (редактор В. Н. Прокофьев).

Составители этого первого издания ставили своей задачей облегчить читателю восприятие мыслей, изложенных Станиславским иногда в незавершенной, черновой форме или в виде разрозненных фрагментов. С этой целью в издании 1948 года был допущен в отдельных случаях принцип монтировки текстов Станиславского, что противоречит требованиям научной публикации авторских рукописей, осуществляемой в настоящем издании Собрания сочинений.

Поэтому напечатанные прежде тексты подвергнуты пересмотру и исправлению на основании сличения их с рукописями Станиславского, хранящимися в Музее МХАТ. Текст автора в настоящем издании сохранен в полной неприкосновенности к лишь в отдельных местах, при воспроизведении черновых материалов, подвергнут незначительной редакторской правке. Перестановка текстов допущена лишь в тех случаях, когда на этот счет имеются прямые указания автора. Данное издание дополнено новыми текстами.

Исправленное и расширенное издание материалов третьего тома опирается на большую подготовительную работу по выявлению и изучению рукописных материалов Станиславского, произведенную Комиссией по изданию трудов К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко и Музеем МХАТ. Эта работа позволила по-новому подойти к вопросу композиции тома и отбора публикуемых текстов.

Наиболее трудный вопрос содержания и композиции тома решался нами на основании ряда данных, позволяющих судить о замыслах автора.

В материалах литературного архива Станиславского сохранилось несколько набросков плана третьего тома (второй части "Работы актера над собой"), относящихся к периоду 1932--1935 годов {Музей МХАТ, К. С, № 68, 274, 520, 663.}. Так, например, из приложения к письму редактора Л. Я. Гуревич от 17 февраля 1932 года, исправленного рукой К. С. Станиславского, выясняются те разделы, которые должны, по его мнению, войти в состав будущего тома. Это -- "Развитие выразительности тела", "Голос и речь", "Характерность" и "Сценическое самочувствие" (написанные к тому времени вчерне). Эти разделы в той же последовательности повторяются и во всех других известных нам планах третьего тома.

Наиболее полный перечень глав книги "Работа актера над собой" записан Станиславским в 1935 году на отдельном листке, приложенном им к комплекту рукописей книги "Работа над собой в творческом процессе воплощения".

Ввиду первостепенной важности этого документа для определения содержания третьего тома приводим из него перечень глав, относящихся ко второй части "Работы актера над собой" (первые четырнадцать глав относятся к первой части, то есть ко второму тому Собрания сочинений):

15. Переход к воплощению.

16. Физкультура.
17. Пение, дикция.
18. Речь.
19. Темпо-ритм.
20. Характерность.
21. Выдержка и законченность.
22. Внешнее сценическое самочувствие.
23. Общее сценическое самочувствие.
24. Основы системы.
25. Как пользоваться системой.

Этот перечень глав не может, однако, рассматриваться как окончательный план третьего тома ввиду того, что он относится к 1935 году {Датируется на основании соответствия нумерации и наименования первых четырнадцати глав с рукописями второго тома, хранящимися в Музее МХАТ и датированными 1935 годом. При дальнейшей доработке второго тома количество и наименования глав подверглись изменениям.}, который не является датой окончания работы Станиславского над подготовкой материалов тома.

За период с 1935 по 1938 год Станиславским были написаны новые главы, не вошедшие в этот перечень: "Логика и последовательность", "Проверка сценического самочувствия" и др., а некоторые из указанных заглавий, например "Основы системы", не появляются более ни в одной из известных нам рукописей.

В том же 1935 году Станиславский поручил автору этих строк начертить схему с обозначением всех элементов "системы". Продиктованный им тогда перечень элементов и их последовательность являются также важным вспомогательным документом для определения содержания третьего тома {Музей МХАТ, К. С., No 263 и 368.}.

Особый интерес представляет уже приведенный нами перечень элементов в одиннадцатой главе второго тома, к которым Станиславский предполагал вернуться впоследствии. В этом перечне, дополнительно к тем элементам, которым, судя по планам 1932--1935 годов, Станиславский предполагал посвятить особые главы, указаны "этика и дисциплина", "сценическое обаяние и манкость", "логика и последовательность".

Сопоставление всех сохранившихся планов и указаний Станиславского позволяет с достаточной степенью достоверности установить намерения автора, касающиеся содержания третьего тома и его композиции.

Решающим моментом для определения состава и композиции тома является, конечно, и фактическое наличие материалов (рукописей и машинописных копий) по третьему тому, выявленных в результате изучения литературного архива Станиславского, причем многие из них снабжены Станиславским порядковым номером, обозначающим место главы или раздела в томе.

Окончательная композиция тома, установленная на основании всех этих данных, выглядит следующим образом:

Первая глава -- "Переход к воплощению". Место этой главы в томе определено самим заглавием и подтверждается планом, приведенным нами на стр. 20.

Вторая глава -- "Развитие выразительности тела" -- обозначена в ряде планов. Этому заглавию отвечают две рукописи: 1) "Физкультура", помеченная No XVI (значит, в соответствии с приведенным выше планом она должна следовать за главой пятнадцатой -- "Переход к воплощению"), и 2) "Пластика", не фигурирующая ни в одном из сохранившихся планов, но по содержанию явно тяготеющая к данной главе.

Рукопись "Физкультура" не завершена Станиславским. Кроме освещенных в тексте этой рукописи вопросов о значении гимнастики, акробатики, танцев и частично мимики в артистической технике, судя по сохранившемуся плану на заглавном листе рукописи, в нее должны были войти и другие вопросы физического воспитания актера. Поэтому публикуемой части рукописи "Физкультура" дается условное заглавие по содержанию: "Гимнастика, акробатика, танцы и прочее".

Во всех перечисленных планах расположения глав третьего тома "Голос и речь" следует за главой "Развитие выразительности тела" (или "Физкультура"). В плане 1935 года вместо общего заглавия "Голос и речь" возникают наименования двух разделов: "Пение, дикция" и "Речь", соответствующие рукописям: "Пение и дикция" и "Речь и ее законы".

Глава третья -- "Голос и речь" -- по аналогии с предыдущей главой, состоящей из двух подразделов, формируется также из двух названных частей или подразделов.

Четвертая глава -- "Перспектива артиста и роли" -- имеет прямую связь по содержанию с предыдущей главой "Голос и речь". Этим и определяется ее место в томе.

Глава пятая -- "Темпо-ритм". В соответствии с планом 1935 года глава "Темпо-ритм" следует за главой "Речь". Вводя главу "Перспектива артиста и роли", мы отодвигаем "Темпо-ритм" на следующее по порядку место. Затрагивая вопросы темпо-ритма движения и речи, эта глава, естественно, тяготеет к материалам предшествующих разделов -- "Развитие выразительности тела" и "Голос и речь".

Шестая глава -- "Логика и последовательность" -- имеет прямое отношение ко всем рассмотренным выше элементам "системы". Эта глава не обозначена в планах 1932--1935 годов, так как написана в более позднее время, но в ряду элементов "системы" "логика и последовательность" помещена Станиславским между "темпо-ритмом" и "характерностью", что и послужило главным основанием для определения места главы в томе (см. перечень элементов на стр. 360--361).

Глава седьмая -- "Характерность". Порядковое место этой главы определяется планами расположения глав третьего тома 1932--1935 годов и последовательностью элементов в схеме "системы", изображенной на чертеже. По смыслу глава "Характерность" завершает цикл основных элементов воплощения роли.

Далее в приведенном перечне глав третьего тома следует "Выдержка и законченность". К ней примыкает и другая незавершенная Станиславским глава -- "Сценическое обаяние и манкость". Обе эти главы, по выражению Станиславского, дополняют букет элементов сценического самочувствия актера.

В десятой главе тома печатаются материалы об артистической этике и дисциплине. В перечне элементов воплощения, составленном в 1935 году, "этика и дисциплина" следуют за элементами "обаяние и манкость". Правда, в иных случаях, например в рукописи "Остальные элементы", относящейся к 1933 году, глава "Этика и дисциплина" поставлена перед главой "Сценическое обаяние и манкость". Однако по содержанию она непосредственно связана с последующим разделом или главой "Проверка сценического самочувствия" (обе эти главы строятся на привлечении учеников школы Торцова к участию в работе театра в связи с постановкой спектакля "Горячее сердце").

Глава одиннадцатая -- "Сценическое самочувствие" -- указана в приложении, к письму Л. Я. Гуревич от 17 февраля 1932 года. В плане 1935 года она делится на две части: "22. Внешнее сценическое самочувствие" и "23. Общее сценическое самочувствие". Ввиду того что обе рукописи, соответствующие этим последним заглавиям, носят явно фрагментарный характер и недописаны Станиславским, они включены как составные части в главу, для которой сохранено первоначальное наименование "Сценическое самочувствие".

Третья часть главы, носящая название "Проверка сценического самочувствия", составлена в свою очередь из трех последовательно публикуемых рукописей, связанных между собой по содержанию. Надпись Станиславского на первой из этих трех рукописей указывает, что он предполагал перенести ее в главу о сценическом самочувствии.

Последняя из этих рукописей, посвященная вопросу о проверке и утверждении сценического самочувствия на самой сцене в условиях публичного творчества, написана Станиславским в заключительной период его деятельности, повидимому, в 1937 году. Эта рукопись не была озаглавлена самим Станиславским. Заглавие "Проверка сценического самочувствия", соответствующее содержанию материала, было написано М. П. Лилиной на одной из копий публикуемой рукописи, быть может, в соответствии с указанием К. С. Станиславского.

Последняя, двенадцатая, глава, названная нами условно "Заключительные беседы", представляет собой публикацию материалов, предназначенных Станиславским для заключительной главы книги, которой он предполагал дать заглавие "Как пользоваться системой". Поскольку заключительная глава тома не была завершена Станиславским, составитель и редактор тома не нашли возможным сохранить это ответственное заглавие, не полностью раскрытое в публикуемом тексте.

Таким образом, композиция третьего тома в том виде, в каком она была задумана Станиславским, почти полностью реализована в настоящем издании.

К сожалению, незавершенность многих разделов, их черновой характер являются неустранимыми недостатками данного тома.

* * *

При подготовке к печати третьего тома составитель и редактор считали своей важнейшей задачей наиболее полно и точно отразить замысел автора.

Из рукописных материалов нужно было отобрать лишь то, что выражает в наиболее полном и законченном виде последние по времени взгляды

Станиславского на тот или иной вопрос "системы", не загружая книгу подготовительными материалами, отражающими лишь временный, преходящий этап его исканий. При этом нельзя было отказаться от публикации некоторых текстов Станиславского, весьма значительных по содержанию, но носящих сугубо черновой характер.

В этих случаях внимание составителя и редактора было направлено на то, чтобы сохранить в неприкосновенности авторский текст и в то же время не ставить читателя в положение исследователя архивных документов.

Решение этой задачи опиралось прежде всего на тщательное изучение всех планов и вариантов каждой из рукописей, на выяснение процесса работы Станиславского над каждой темой. Это позволило выбрать для публикации наиболее поздний и отработанный вариант текста, а в отдельных случаях, если две или несколько рукописей, посвященных одному и тому же вопросу, взаимно дополняют друг друга, печатать их последовательно, оговаривая это в примечаниях.

При составлении и редактировании тома были использованы замечания и пометки Станиславского на полях или в тексте самих рукописей, определяющие будущие перестановки, сокращения и исправления текста.

Недостающие в подлиннике слова, введенные в текст рукописи составителем и редактором, взяты в квадратные скобки. Расшифрованные сокращения в авторском тексте, устраненные описки и мелкие стилистические исправления не отмечены никакими особыми знаками, чтобы не осложнять восприятие текста.

В тех случаях, когда текст рукописи представляет собой отдельные самостоятельные фрагменты и последовательность их расположения не определена автором (как, например, в главе "Заключительные беседы"), они печатаются в том порядке, в котором находятся в рукописи, и отделяются друг от друга разъединительными знаками (тремя звездочками).

Повторы в тексте при редактировании устранены, что всякий раз оговаривается в примечаниях (кроме случаев текстуальных повторений, которые устранены без особых оговорок).

Наименования глав, принадлежащие составителю, заключены в квадратные скобки. Это сделано в тех случаях, когда наименование главы у самого автора отсутствует или же когда его замысел реализован лишь частично и предполагаемое заглавие не полностью соответствует содержанию написанного текста.

В конце тома даются примечания справочного и научно-методического характера. Помимо примечаний, соответствующих номерам, проставленным в тексте, к каждой главе дается общее примечание. В нем охарактеризованы рукописи, с которых печатается текст, указано место их хранения и, по возможности, дата написания. В тех случаях, когда в подлиннике отсутствует датировка, указывается предполагаемая дата на основании косвенных данных.

Изучение литературного архива Станиславского и выявление новых его рукописей позволили по-новому подойти в настоящем издании к составлению и редактированию третьего тома, текст которого теперь значительно расширен и уточнен.

Г. Кристи

Работа актера над собой

Часть II

Работа над собой в творческом процессе воплощения

I. ПЕРЕХОД К ВОПЛОЩЕНИЮ

..... 19 . . 2.

Мы догадались, что сегодняшний урок не простой, а особенный, во-первых, потому, что вход в театральный зал, так точно, как и на сцену, был заперт, во-вторых, потому, что Иван Пла-тонович метался и все время вбегал и выбегал из зала, тщательно запирая за собой двери. Очевидно, за ними что-то готовилось. В-третьих, необычно было то, что в коридоре, где нам пришлось ждать, появились какие-то посторонние, неизвестные нам лица.

Между учениками уже распространились слухи. Уверяли, что это новые преподаватели самых фантастических, несуществующих предметов.

Наконец таинственные двери отворились, из них вышел Рахманов¹ и попросил всех войти.

Зрительный зал школьного театра оказался до некоторой степени декорирован во вкусе милого Ивана Платоновича.

Целый ряд стульев был отведен гостям и разукрашен небольшими флажками такого же цвета и формы, как те, которые уже висели на левой стене². Разница была лишь в надписях.

На новых флажках мы прочли: "пение", "постановка голоса", "дикция", "законы речи", "темпо-ритм", "пластика", "танцы", "гимнастика", "фехтование", "акробатика".

-- Ого! -- сказали мы.-- Все это надо превзойти!!

Скоро вошел Аркадий Николаевич, который приветствовал наших новых преподавателей, а потом обратился к нам с небольшой речью, которую я почти дословно стенографировал.

-- Наша школьная семья, -- говорил он, -- пополнилась целой группой талантливых людей, которые любезно согласились поделиться с вами опытом и знаниями.

Неутомимый Иван Платонович устроил новую педагогическую демонстрацию, чтобы запечатлеть в вашей памяти знаменательный день.

Все это означает, что мы подошли к новому важному этапу нашей программы.

До сих пор нам приходилось иметь дело с внутренней стороной искусства и с его психотехникой.

С сегодняшнего дня мы займемся нашим телесным аппаратом воплощения и его внешней, физической техникой³. Им уделена в нашем искусстве совершенно исключительная по важности роль: делать невидимую творческую жизнь артиста видимой.

Внешнее воплощение важно постольку, поскольку оно передает внутреннюю "жизнь человеческого духа".

Я много говорил вам о переживании, но я не сказал еще и сотой доли того, что придется познать вашему чувству, когда речь пойдет об интуиции и бессознании.

Знайте, что эта область, из которой вы будете черпать материал, средства и технику переживания, беспредельна и не поддается учету.

В свою очередь и те приемы, которыми придется воплощать бессознательное переживание, тоже не поддаются учету. И они нередко должны воплощать бессознательно и интуитивно.

Эта работа, недоступная сознанию, по силам одной природе. Природа -- лучший творец, художник и техник. Она одна владеет в совершенстве как внутренним, так и внешним творческими аппаратами переживания и воплощения. Только сама природа способна воплощать тончайшие нематериальные чувствования [при помощи] грубой материи, каковой является наш голосовой и телесный аппарат воплощения.

Однако в этой труднейшей работе надо придти на помощь нашей творческой природе. Эта помощь выражается в том, чтобы не калечить, а, напротив, довести до естественного совершенства то, что дано нам самой же природой. Другими словами, надо доразвить и подготовить наш телесный аппарат воплощения так, чтоб все его части отвечали предназначенному им природой делу.

Надо культивировать голос и тело артиста на основах самой природы. Это требует большой систематической и долгой работы, к которой я вас и призываю с сегодняшнего дня. Если же это не будет сделано, то ваш телесный аппарат воплощения окажется слишком грубым для предназначенной ему нежной работы.

Тонкостей Шопена не передашь на тромбоне, так точно и тончайших бессознательных чувствований не выразишь грубыми частями нашего телесного, материального аппарата воплощения, особенно если он фальшивит, наподобие ненастроенных музыкальных инструментов.

Нельзя с неподготовленным телом передавать бессознательное творчество природы, так точно, как нельзя играть Девятую симфонию Бетховена на расстроенных инструментах.

Чем больше талант и тоньше творчество, тем больше разработки и техники он требует.

Развивайте же и подчиняйте ваше тело внутренним творческим приказам природы...

После речи Аркадий Николаевич представил преподавателям всех учеников не только по именам, отчествам и фамилиям, но и как артистов, то есть он заставил каждого из нас сыграть свой отрывок.

Мне пришлось опять исполнять часть сцены Отелло.

Как я играл? Плохо, потому что показывал себя в роли, то есть думал только о голосе, о теле, о движениях. Как известно, старание быть красивым только связывает и напрягает мышцы, а всякое напряжение мешает. Оно сдавливает голос и связывает движения.

После просмотра отрывков Аркадий Николаевич предложил новым преподавателям заставить нас проделать то, что каждому из них покажется

нужным для более близкого знакомства с нашими артистическими данными и недостатками.

Тут начался балаган, который привел меня опять к потере веры в себя.

Для проверки ритмичности мы ходили по разным размерам и делениям, то есть по целым нотам, по четвертям, восьмым и т. д., по синкопам, триолям и проч.

Не было физической возможности удержаться от хохота при виде огромной добродушной фигуры Пущина, с трагико-глубоко-мысленным лицом отмеривающей громадными шагами, не в такт и не в ритм, небольшую сцену, очищенную от мебели. Он перепутал все свои мускулы, и потому его шатало в разные стороны, как пьяного.

А наши ибсенисты -- Умновых и Дымкова! Они не переставали самообщаться во время упражнений. Это было очень смешно.

Потом нас заставили каждого по очереди выйти на сцену из-за кулис, подойти к даме, поклониться и после того, как она сделает реверанс, поцеловать ее протянутую ручку. Кажется, незамысловатая задача, но что это было, особенно, когда Пущин, Умновых, Вьунцов показывали свою светскость! Я никак не думал, что они до такой степени корявы и моветонны.

Не только они, но даже специалисты по внешности Веселовский и Говорков были на грани комичного.

Я... тоже вызвал улыбку, и это меня убило.

Удивительно, как освещенная рамка портала выделяет и увеличивает недостатки и все смешное в человеке. Актер, вставши перед рампой, рассматривается в лупу, которая увеличивает во много раз то, что в жизни проходит незаметно.

Это надо помнить. К этому надо быть готовым⁴.

II. РАЗВИТИЕ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ТЕЛА

1. [ГИМНАСТИКА, АКРОБАТИКА, ТАНЦЫ И ПРОЧЕЕ]

..... 19 . . 2.

Сегодня нам открыли таинственную комнату, рядом с коридором, куда раньше никого не пускали. Ходит слух, что там будет школьный музей, который одновременно явится и сборной комнатой для нас, учеников. Предполагается развесить в ней собрание фотографий и репродукций с лучших мировых художественных произведений. Окруженные ими большую часть дня, которая проводится в школе, мы будем привыкать к красивому.

Говорят еще, что, кроме этого музея классической формы, которая нужна артисту, предполагается для контраста устроить небольшой музей бесформия. Там, между прочим, будет собрана коллекция фотографий актеров в самых штампованных театральных костюмах, гримах и позах, которых нужно избегать на сцене. Эта коллекция поместится рядом, в кабинете Ивана Платоновича. В обычное время она будет задергиваться драпировкой и лишь в

исключительных случаях демонстрироваться ученикам с педагогической целью, в виде доказательства от противного.

Все это новые затеи неугомонного Ивана Платоновича.

Но, повидимому, музей еще не скоро осуществится, так как мы нашли в таинственной комнате полный хаос. Хорошие вещи, гипсовые статуи, статуэтки, несколько картин, мебель александровской и николаевской эпох, шкаф с великолепными изданиями по костюму. Много фотографий в рамках или без них стояли и лежали в беспорядке по стульям, окнам, столам, на фортепиано, на полу. Кое-что уже повешено на стены. В двух углах комнаты прислонился к стенам целый арсенал рапир, эспадронов, кинжалов, масок и нагрудников для фехтования, перчаток для бокса. Это означает, что нам готовится ряд новых классов по физической культуре тела.

Еще одна подмеченная деталь. На стене висит объявление, на нем выписаны дни и часы осмотра московских музеев, картинных галлерей и проч. По карандашным заметкам на этой бумаге я заключил, что готовится систематический обход достопримечательностей города. Такими экскурсиями, как видно по надписям, будут руководить опытные люди, которые прочтут нам ряд лекций применительно к задачам нашего искусства.

Милый Иван Платонович! Как много он делает для нас и как мало мы его ценим!

..... 19 . . 2.

Сегодня Аркадий Николаевич был чуть ли не в первый раз на уроке шведской гимнастики и долго говорил с нами. Кое-что, наиболее важное, я застенографировал.

Вот что он нам объяснял:

-- Люди не умеют пользоваться данным им природой физическим аппаратом. Мало того: они не умеют даже содержать его в порядке, не умеют развивать его. Дряблые мышцы, искривленный костяк, неупражненное дыхание -- обычные явления в нашей жизни. Все это результаты неумелого воспитания и пользования нашим телесным аппаратом. Не удивительно поэтому, что предназначенная для него природой работа выполняется неудовлетворительно.

По той же причине постоянно приходится встречаться с непропорциональными телами, не выравненными упражнениями.

Многие из этих недостатков в целом или частично поддаются исправлению. Но люди не всегда пользуются этими возможностями. Зачем? Физические изъяны в частной жизни проходят незамеченными. Они сделались для нас нормальными, привычными явлениями.

Но, перенесенные на подмостки, многие из наших внешних недостатков становятся там нетерпимыми. В театре актера разглядывает тысячная толпа в увеличительные стекла бинокля. Это обязывает к тому, чтобы показываемое тело было здорово, красиво, а его движения пластичны и гармоничны. Гимнастика, которой вы занимаетесь более полгода, поможет оздоровлению и исправлению внешнего аппарата воплощения.

Многое в этом направлении уже сделано. С помощью систематических ежедневных упражнений вы добрались до важных центров вашей мускульной системы, которые упражнены самой жизнью, или до тех, которые остались в

вас недоразвитыми. Короче говоря, произведенная работа оживила не только самые ходовые грубые двигательные центры, но и более тонкие, которыми мы редко пользуемся. Не получая необходимой им работы, они готовы замереть и атрофироваться. С оживлением их вы познали новые ощущения, новые движения, новые выразительные, более тонкие возможности, которых не знали до сих пор.

Все это способствует тому, что ваш физический аппарат делается подвижнее, гибче, выразительнее, отзывчивее и более чутким.

Настало время приступить к другой, более важной работе, которую следует проделать в классе гимнастики.

После минутной паузы Аркадий Николаевич спросил нас:

-- Любите ли вы телесное сложение цирковых силачей, атлетов и борцов? Что касается меня, то я не знаю ничего более некрасивого. Человек с плечами в косую сажень, с желваками по всему телу от мускулов, набитых не в меру и не на тех местах, которые нужны для красивых пропорций. А видали ли вы тех же атлетов во фраках, которые они одевают по окончании своих номеров, чтоб выходить в свите директора цирка, выводящего дрессированного красавца-жеребца? Не напоминают ли вам эти комические фигуры факельщиков из похоронной процессии?! Что же будет, если эти уродливые тела оденут в средневековые венецианские костюмы, облегающие фигуру, или в колет XVIII века? Как будут смешны в них эти туши!

Не мое дело судить, насколько такая физическая культура тела нужна в области спорта. Моя обязанность предупредить вас о том, что такое благоприобретенное физическое уродство неприемлемо на сцене. Нам нужны крепкие, сильные, развитые, пропорциональные, хорошо сложенные тела, без неестественных излишеств. Пусть гимнастика исправляет, а не уродует их.

Сейчас вы на распутье. Куда идти? По линии ли развития мускулатуры для спорта или же применяться к требованиям нашего искусства? Конечно, следует направить вас по этой дороге. Я и пришел сюда сегодня с этой целью.

Найдите же! Мы предъявляем к классу гимнастики и скульптурные требования. Подобно ваятелю, который ищет правильных, красивых пропорций и соотношений частей в создаваемых им статуях, преподаватель гимнастики должен добиваться того же с живыми телами. Идеальных сложений нет. Надо их делать. Для этого прежде всего следует хорошо присмотреться к телу и понять пропорции его частей. Поняв недостатки, надо исправлять, доразвивать то, что недоделано природой, и сохранять то, что создано ею удачно. Так, например, у одних слишком узкие плечи и впалая грудь. Необходимо развить их, чтоб увеличить плечевые и грудные мускулы. У других же, напротив, плечи слишком широки и грудь колесом. Зачем же еще больше увеличивать недостатки упражнением? Не лучше ли оставить их в покое и все внимание перенести на ноги, если они слишком тонки. Развивая их мускулатуру, можно добиться того, что они получают надлежащую форму. При достижении означенной цели пусть спортивные упражнения помогают гимнастике. Остальное доделает художник, костюмер, хороший портной и сапожник.

При всех указанных работах важно правильно угадать пропорции и золотое сечение тела¹.

..... 19 . . 2.

На сегодняшний урок гимнастики вместе с Торцовым пришел известный в Москве клоун из цирка.

Приветствуя его, Аркадий Николаевич говорил:

-- С сегодняшнего дня в программу наших занятий вводится акробатика. Как это ни странно, она нужна артисту больше для внутреннего, чем для внешнего употребления... для самых сильных моментов душевных подъемов, для... творческого вдохновения.

Вас это удивляет? Мне нужно, чтоб акробатика выработала в вас решимость.

Беда, если гимнаст перед сальто-мортале или перед головоломным номером задумается и усомнится! Ему грозит смерть. В такие моменты нельзя сомневаться, а надо, не задумываясь, действовать, решаться и отдаваться в руки случая, бросаться, как в ледяную воду! Что будет, то будет!

Совершенно то же необходимо делать артисту, когда он подходит к самому сильному, кульминационному месту роли. В такие моменты, как "Оленя ранили стрелой" из "Гамлета" или "Крови, Яго, крови!" из "Отелло", нельзя раздумывать, сомневаться, соображать, готовиться, проверять себя. Надо действовать, надо брать их с разбегу. Между тем у большинства артистов создается совсем иная психология. Они боятся сильных моментов и еще издали, подходя к ним, уже старательно готовятся. Это вызывает те зажимы, которые мешают раскрыться в сильных, кульминационных моментах роли, чтоб целиком, беспрепятственно отдаться им. Раз, другой вы посадите себе синяк или шишку на лоб. Преподаватель позаботится о том, чтобы она не была слишком велика. Но слегка ушибиться -- "для науки" -- не вредно. Это заставит вас в другой раз повторить тот же опыт без лишних размышлений, без мямленья, с мужественной решимостью, по физической интуиции и вдохновению. Развив в себе такую волю в области телесных движений и действий, вам легче будет перенести ее и на сильные моменты во внутренней области. И там вы научитесь, не думая, переходить Рубикон, отдаваться целиком и сразу во власть интуиции и вдохновения. Моменты такого характера найдутся в каждой сильной роли, и пусть акробатика по мере своих возможностей поможет вам научиться преодолевать их.

Кроме этого, акробатика окажет и другую услугу: она поможет вам быть ловчее, расторопнее, подвижнее на сцене при вставании, сгибаниях, поворотах, при беге и при разных трудных и быстрых движениях. Вы научитесь действовать в скором ритме и темпе, а это доступно лишь хорошо упражненному телу. Желаю вам успеха.

Только что Аркадий Николаевич ушел, нам предложили кувыркнуться на гладком полу. Первый откликнулся я, так как на меня слова Торцова произвели наибольшее впечатление. Кто, как не я, тоскует о том, что не может преодолеть трагические моменты!

Не раздумывая долго, я кувыркнулся. Трах!!! -- громадная шишка на макушке уже была готова! Я озлился и кувыркнулся второй раз. Трах!!! -- другая шишка, на лбу.

..... 19 . . 2.

Сегодня Аркадий Николаевич продолжал свой обход и впервые просматривал урок танцев, которыми мы занимаемся с начала учебного сезона.

Он сказал, между прочим, что этот класс не является основным при развитии тела. Его роль, так точно как и роль гимнастики, служебная, подготовительная к другим, более важным упражнениям.

Однако это не исключает большого значения, которое Торцов придает танцам при физическом развитии.

Они не только выправляют тело, но и раскрывают движения, расширяют их, дают им определенность и законченность, что очень важно, так как укороченный куцый жест нескончен.

-- Я ценю еще класс танцев за то, что он отлично выправляет руки, ноги, спинной хребет и ставит их на место,-- объяснял дальше Аркадий Николаевич.

У одних благодаря впалой груди и плечам, выпирающим вперед, руки болтаются спереди и бьются при ходьбе о живот и о ляжки. У других благодаря оттянутым назад плечам и корпусу, благодаря выпяченному животу руки болтаются сзади, за спиной. Ни то, ни другое не может считаться правильным, так как настоящее их положение -- по бокам.

Часто руки бывают ввернуты локтями внутрь, к телу. Надо их вывернуть в обратную сторону, локтями наружу. Но это должно быть сделано в меру, так как утрировка изуродует "постав" и испортит дело.

Не менее важен постав ног. Если он неправилен, то от этого страдает вся фигура, которая становится неуклюжей, тяжелой и аляповатой.

У женщин в большинстве случаев ноги ввернуты внутрь, от бедра до колен. То же случается и со ступнями, которые нередко выворачиваются пятками наружу и пальцами внутрь.

Балетная станковая гимнастика отлично выправляет эти недостатки. Она выворачивает ноги в бедрах наружу и ставит их на свое место. От этого они делаются более стройными. Правильное положение ног в бедрах оказывает свое влияние и на ступни, у которых пятки соединяются вместе, а конечности расходятся в разные стороны, как и должно быть при верном поставе ног.

Впрочем, этому содействуют не только упражнения у станка, но и многие другие танцевальные экзерсисы. Они основаны на разных "позициях" и "па", которые сами по себе требуют вывернутых в бедрах и правильно поставленных ног и ступней.

С этой же целью я рекомендую еще одно средство, так сказать, домашнего характера, для частого, каждодневного употребления. Оно чрезвычайно просто. Выверните насколько возможно сильнее ступню вашей левой ноги пальцами наружу. После этого приставьте впереди нее, вплотную к ней, ступню правой ноги, тоже возможно более вывернутую пальцами наружу. При этом пальцы правой ступни должны касаться пятки левой ноги, а пальцы левой ступни должны сходиться вплотную с пяткой правой ступни. Для этого в первое время вам придется держаться за стул, чтоб не упасть, сильно изгибаться в коленях и во всем теле. Но вы старайтесь по возможности выпрямлять как ноги, так и корпус. Это выпрямление заставит ваши ноги выворачиваться наружу в бедрах. При этом вначале ступни будут несколько расходиться. Без этого вам не удастся выпрямиться. Но со временем, по мере вывертывания ног, вам удастся добиться указанного мною положения. Приняв его, стойте в нем ежедневно и

почаще -- столько, сколько хватит времени, терпения и сил. Чем больше вы простоите, тем сильнее и скорее будут выворачиваться ноги в бедрах и ступнях.

Не менее важное значение имеет как для пластики, так и для выразительности тела выработка конечностей ног и рук, кистей и пальцев.

И в этой области нам могут оказать услугу балетные и танцевальные упражнения. Конечности ног в танцах очень красноречивы и выразительны. Скользя по полу при разных "па", точно острием пера по бумаге, они выводят самые замысловатые рисунки. Пальцы ног при "пуантах" дают впечатление полета. Они умеряют толчки, дают плавность, помогают грации, отчеканивают ритм и акценты танца. Не удивительно поэтому, что в балетном искусстве обращено большое внимание на пальцы ног и на их развитие. Надо воспользоваться выработанными там приемами.

С конечностями рук в балетном искусстве, по-моему, дело обстоит несколько хуже. Я не люблю пластику кистей у танцовщиц. Она манерна, условна и сентиментальна; в ней больше красоты, чем красоты. Многие же балерины танцуют с мертвыми, неподвижными или напряженными от натуги кистями рук и пальцами.

На этот раз нам лучше обратиться за помощью к школе Айседоры Дункан². Там лучше справляются с кистями рук.

В приемах балетной муштры я еще ценю один момент, имеющий важное значение для всей дальнейшей культуры тела, для его пластики, для общего постава корпуса и для манеры держаться.

Дело в том, что наш спинной хребет, который изгибается во все стороны, точно спираль, должен быть крепко посажен в таз. Надо, чтоб он был как бы привинчен к нему в том месте, где начинается первый, самый нижний позвонок. Если человек чувствует, что мнимый винт держит крепко, -- верхняя часть туловища получает упор, центр тяжести, устойчивость и прямизну.

Но если, наоборот, мнимый винт расшатан, спинной хребет, а за ним и тело теряют устойчивость, прямизну, правильный постав, стройность, а с ними вместе красоту движений и пластику.

Этот мнимый винт, этот центр, который держит спинной хребет, имеет важное значение в балетном искусстве. Там его умеют развивать и укреплять. Пользуйтесь же этим и заимствуйте у танца приемы развития, укрепления и постава спинного хребта.

На этот случай для выправления его у меня тоже есть в запасе старинный прием, так сказать, для каждодневного домашнего употребления.

В прежнее время французские гувернантки заставляли сутуловатых детей ложиться на жесткий стол или на пол так, чтобы касаться его затылком и спинным хребтом. В таком положении дети лежали ежедневно, по часам, пока их терпеливая гувернантка читала им интересную французскую книгу.

А вот и другое простое средство для выпрямления сутуловатых детей. Их заставляли отводить назад полусогнутые в локтях обе руки и продевали между ними и спиной палку. Стремясь встать в свое нормальное положение, руки, естественно, прижимали палку к спине. Давя на нее, палка заставляла ребенка выпрямляться. В таком положении с палкой дети ходили почти целый день под строгим присмотром гувернантки и в конце концов приучали спинной хребет держаться прямо.

В то время как гимнастика вырабатывает определенные до резкости движения, с сильной акцентировкой и почти военным ритмом, танцы стремятся к созданию плавности, широты, кантилены в жесте. Они развертывают его, дают ему линию, форму, устремление, полет.

Гимнастические движения прямолинейны, а в танце они сложны и многообразны.

Но широта движений и изощренность их формы нередко доходят в области балета и танца до утрированных размеров, до аффектации. Это нехорошо. Когда танцовщице или танцору во время пантомимы надо показать рукой на входящее или уходящее лицо, или на неодушевленный предмет, они не просто протягивают руку в нужном направлении, а предварительно отводят ее в противоположную сторону, для того чтоб увеличить широту и размах жеста. Выполняя это не в меру расширенное и увеличенное движение, балетные женщины и мужчины стараются сделать это красивее, пышнее, витиеватее, чем нужно. Это создает балетную аффектацию, минодирование, сентиментальность, ложь, неестественность, часто смешную и карикатурную утрировку.

Для того чтоб избежать этого в драме, я должен напомнить вам то, о чем уже не раз говорил, а именно: жеста ради самого жеста не должно быть на сцене. Поэтому старайтесь не делать его, и вы тем самым избежите и аффектаций, и минодирования, и других опасностей.

Но беда в том, что они могут прокрасться и в самое действие. Для ограждения его вам следует лишь позаботиться, чтоб ваше действие на сцене было всегда подлинно, продуктивно, целесообразно. Такие действия не нуждаются ни в аффектации, ни в сентиментальности, ни в балетной утрировке. Последние сами собой вытесняются целесообразностью и продуктивностью действия.

В конце урока произошел трогательный инцидент, который я должен описать, так как он намекает на новый предмет, который собираются ввести в программу. Кроме того, он типичен для Рахманова и показывает его необыкновенную преданность своему делу.

Вот что случилось.

Перечисляя уроки и упражнения, которые помогают культуре тела и нашего выразительного аппарата, Аркадий Николаевич, между прочим, сказал, что ему нехватает преподавателя, который мог бы заняться мимикой лица, и тут же поправился:

-- Конечно, -- заметил он, -- учить мимике нельзя, так как от этого разовьется неестественная гримаса. Мимика получается сама собой, естественно, через интуицию от внутреннего переживания. Тем не менее можно ей помочь упражнением и развитием подвижности лицевых мускулов и мышц. Но... для этого надо хорошо знать мускулатуру лица. Я не могу найти такого преподавателя.

На эту реплику со своей обычной горячностью отозвался Рахманов и обещался в возможно скором времени подучиться и если нужно, то поработать над трупами в анатомическом театре, чтоб со временем стать нашим преподавателем несуществующего пока класса мимики.

-- Вот тогда у нас явится необходимый нам преподаватель, который займется на уроках тренинга и муштры упражнением и развитием ваших лицевых мускулов.

Я только что вернулся от дяди Шустова, куда меня повел почти насильно Паша.

Дело в том, что к ним приехал старый друг дяди, известный артист В.....³, которого, по словам племянника, мне необходимо

было видеть и наблюдать. Он прав. Я познакомился сегодня с замечательным артистом, который говорит глазами, ртом, ушами, кончиком носа и пальцев, едва заметными движениями, поворотами.

Описывая наружность человека, форму предмета или рисуя пейзаж, он с изумительной наглядностью внешне изображает, что и как он внутренне видит. Например, описывая [домашнюю] обстановку своего, еще более, чем он сам, толстого приятеля, рассказчик словно сам превращается на наших глазах то в пузатый комод, то в большой шкаф или в приземистый стул. При этом он не копирует самих предметов, а передает тесноту.

Когда он стал якобы протискиваться вместе со своим толстым другом среди мнимой мебели, получилась превосходная картина двух медведей в берлоге.

Чтоб изобразить эту сцену, ему не понадобилось даже вставать со своего стула. Сидя на нем, он лишь слегка покачивался, изгибаясь и подбирая свой толстый живот, и это уже давало иллюзию протискивания.

Во время другого рассказа о том, как кто-то выпрыгнул на ходу из трамвая и ударился о столб, мы, слушавшие, вскрикнули, как один человек, потому что говоривший заставил нас увидеть то страшное, что он описывал.

Еще поразительнее были безмолвные реплики гостя во время рассказа дяди Шустова о том, как в молодости они вдвоем с Другом ухаживали за одной и той же дамой.

При этом дядя смешно восхвалял свой успех и еще смешнее демонстрировал неуспех В.....

Последний молчал, но в известных местах рассказа он вместо возражения только переводил глаза на своих соседей и на всех нас и точно говорил при этом:

"Каков нахал! Врет, как сивый мерин, а вы, дураки, слушаете и верите".

В один из таких моментов толстяк закрыл глаза от мнимого отчаяния и нетерпения, застыл в позе с поднятой кверху головой и стал двигать ушами. Казалось, что он отмахивается ими, Точно руками, от навязчивой болтовни друга.

При других репликах расхваставшегося дяди Шустова гость коварно двинул кончиком носа сначала в правую, а потом в левую сторону. Потом он повел одной бровью, другой, сделал что-то со лбом, пропустил улыбку по толстым губам и этими едва заметными движениями мимики красноречивее слов дискредитировал нападки.

При другом комическом споре двух друзей они что-то доказывали друг другу без слов, одними пальцами рук. Повидимому, дело шло о какой-то любовной проделке, в которой они друг друга обличали.

Сначала гость многозначительно погрозил вторым пальцем, выражая этим упрек. На это дядя Шустова ответил тем же, но только не вторым [пальцем], а мизинцем. Если первый жест выражал угрозу, то второй говорил об иронии.

Когда в конце концов толстяк погрозил дяде толстым первым пальцем своей огромной лапы, мы почувствовали в этом жесте последнее предостережение.

Дальнейший разговор происходил уже с помощью кистей рук. Они изображали целые эпизоды из прежней жизни. Кто-то куда-то крался и прятался. В это время другой его искал, находил, бил. После этого первый удирает, а второй его преследовал и нагонял. Все это опять заканчивалось прежними упреками, иронией, предупреждениями, передаваемыми одними пальцами.

После обеда, за кофе, дядя заставил своего друга и гостя показать молодежи и нам его прославленный номер "Грозу", которую он изумительно изображал, не только образно, но и психологично, если так можно выразиться, пользуясь для этого одной мимикой и глазами⁴.

2. ПЛАСТИКА

..... 19 . . .".

Аркадий Николаевич был на уроке ритмики. Вот что он говорил нам:

-- С сегодняшнего дня вводится класс пластики, который поведет Ксения Петровна Сонова параллельно с ритмической гимнастикой Далькроза¹.

Надо, чтоб вы отнеслись к новому предмету с полным сознанием. Поэтому, прежде чем приступить к уроку, давайте разговаривать.

После минутной паузы он продолжал:

-- Я придаю классу пластики большое значение. Принято считать, что ею ведаёт учитель танцев обычного ремесленного типа, что хореографическое искусство с его банальными приемами и "па" является той самой пластикой, которая нужна и нам, драматическим артистам.

Так ли это?

Вот, например, есть немало балерин, которые, танцуя, машут ручками, показывают зрителям свои "позы", "жесты", любуются ими извне. Им нужны движения и пластика ради самих движений и пластики. Они изучают свой танец как "па", вне зависимости от внутреннего содержания, и создают форму, лишенную сути.

Нужно ли драматическому артисту такое внешнее, бессодержательное пластическое действие?

Кроме того, вспомните служительниц Терпсихоры вне сцены, в их домашних платьях. Так ли они ходят, как это требуется у нас, в нашем искусстве?

Пригодны ли их специфическая грация и неестественное изящество для наших творческих целей?

Среди драматических артистов мы тоже знаем таких, которым пластика нужна, чтоб покорять сердца поклонниц. Эти актеры комбинируют позы из красивых изгибов своего тела; они вычерчивают руками по воздуху внешние замысловатые линии движения. Эти "жесты" начинаются в плечах, в бедрах, в спинном хребте; они прокатываются по поверхностной линии рук, ног, всего тела и возвращаются обратно, к исходной точке, не свершив никакого продуктивного творческого действия, не неся с собой внутреннего стремления

выполнить задачу. Такое движение бежит, точно рассыльные на побегушках, которые разносят письма, не интересуясь их содержанием.

Пусть эти жесты пластичны, но они так же пусты и бессмысленны, как махания ручками танцовщиц ради одной красоты. Не надо нам ни приемов балета, ни актерских поз, ни театральных жестов, идущих по внешней, поверхностной линии. Они не передадут жизни человеческого духа Отелло, Гамлета, Чацкого и Хлестакова.

Лучше постараемся приспособить эти актерские условности, позы и жесты к выполнению какой-нибудь живой задачи, к выявлению внутреннего переживания. Тогда жест перестанет быть жестом и превратится в подлинное, продуктивное и целесообразное действие.

Нам нужны простые, выразительные, искренние, внутренне содержательные движения. Где же их искать?

Есть танцовщицы и драматические артисты иного толка, чем первые. Они однажды и на всю жизнь выработали в себе пластику и не думают больше об этой стороне физического действия.

Пластика стала их природой, свойством, второй натурой. Такие балерины и артисты не танцуют, не играют, а действуют и не могут этого делать иначе, как пластично.

Если б они внимательно прислушались к своим ощущениям, то почувствовали бы в себе энергию, выходящую из глубоких тайников, из самого сердца. Она проходит по всему телу не пустая, а начиненная эмоцией, хотениями, задачами, которые толкают ее по внутренней линии ради возбуждения того или иного творческого действия.

Энергия, согретая чувством, начиненная волей, направленная умом, шествует уверенно и гордо, точно посол с важной миссией. Такая энергия выявляется в сознательном, прочувствованном, содержательном, продуктивном действии, которое не может совершаться как-нибудь, механически, а должно выполняться в соответствии с душевными побуждениями.

Прокатываясь по сети мышечной системы и раздражая внутренние двигательные центры, энергия вызывает внешнее действие.

Вот такое движение и действия, зарождающиеся в тайниках души и идущие по внутренней линии, необходимы подлинным артистам драмы, балета и других сценических и пластических искусств.

Только такие движения пригодны нам для художественного воплощения жизни человеческого духа роли.

Только через внутренние ощущения движения можно научиться понимать и чувствовать его.

Как же добиться всего этого?

В этом вопросе поможет вам Ксения Петровна.

Аркадий Николаевич временно передал ей ведение урока.

-- Смотрите, -- обратилась к нам Сонова, -- здесь у меня в руке ртуть, и вот я осторожно, осторожненько вливаю вам ее во второй, указательный, палец правой руки. В самый, самый кончик пальца.

При этих словах она сделала вид, что впустила мнимую ртуть внутрь пальца, в самые двигательные мышцы.

-- Переливайте ее дальше по всему вашему телу, -- командовала она. -- Не торопясь! Постепенно! Постепенненько! Сначала по суставам пальцев, пусть они выпрямляются и пропускают ртуть дальше через кисть, к ее сгибу, потом дальше, по руке к локтю. Дошла? Перекатилась? Чувствуете ясно? Не торопитесь, причувствуйте! Отлично! Отличненько! Теперь не спеша, внимательно, дальше -- по руке, к плечу! Вот так, хорошо! Чудесно, чудесно, чудесненько! Вот вся рука развернулась, выпрямилась и поднялась по всем суставам и сгибам кверху. Теперь переливайте ртуть в обратном направлении. Нет, нет, отнюдь нет и трижды нет! Зачем опускать всю руку сразу, как палку. Так ртуть перельется в конец пальца и выльется вон, на пол. Вы перелейте ее тихохонько, тихохонько! Сначала от плеча к локтю. Сгибайте, сгибайте в локте! Вот так! Но остальную часть руки пока не опускайте. Ни под каким видом, а то вся ртуть прольется. Вот так. Теперь пойдете дальше! Осторожненько, осторожненько! Тихохонько! Переливайте ртуть от локтя к началу кисти. Не сразу, не сразу. Следите внимательно, внимательно. Зачем же вы опустили кисть? Держите ее кверху, а то ртуть прольется! Тихо, тихо, отлично! Теперь переливайте осторожно, чтобы не пролить, от кисти по порядку к ближайшим суставам пальцев. Вот так, опускайте их ниже, ниже. Тихохонько! Вот так. Последний сгиб. Вся рука опущена, и ртуть вылилась... Отлично.

Теперь я волью вам ртуть в самую макушку головы, -- обратилась она к Шустову. -- А вы переливайте ее вниз через шею, по всем позвонкам спинного хребта, через таз, через правую ногу, потом обратно, до таза; пропускайте ртуть дальше, в левую ногу до первого пальца, и обратно наверх, в таз. Оттуда по позвонкам кверху, к шее и, наконец, через шею и голову в макушку.

Мы докатывали в себе мнимую ртуть до пальцев ног и рук, до плечей, до локтей, до колен, до носа, до подбородка, до самой макушки и выпускали ее.

Чувствовали ли мы прохождение движения по нашей мускульной системе или мы лишь воображали, что ощущаем внутри себя перекачивание мнимой ртути?

Учительница не давала нам задумываться над этим вопросом и заставляла упражняться без всяких рассуждений.

-- Все, что нужно, объяснит вам сейчас сам Аркадий Николаевич, -- говорила нам Сонова. -- А пока работайте внимательно, внимательно, еще, еще, еще! Нужно время, нужно много упражняться дома, к ощущениям привыкать незаметно, и тогда привычка набьется прочно; мнимая ли ртуть, двигательная ли энергия -- все равно, -- приговаривала успокоительно учительница, делая вместе с нами движения и поправляя руки, ноги и туловище то одному, то другому ученику.

-- Подойдите скорее сюда! -- позвал меня Аркадий Николаевич, -- и скажите мне откровенно: не находите ли вы, что все ваши товарищи стали пластичнее в своих движениях, чем были раньше?

Я стал наблюдать за толстяком Пуциным. Округленность его движений удивила меня. Но тут же я решил, что ему помогает в этом полнота его фигуры.

Но вот сухопарая Дымкова с ее заостренными углами плеч, локтей, колен. Откуда у нее явилась плавность и намек на пластику?! Неужели же мнимая ртуть с ее непрерывным движением создали такой результат?

Дальнейшую часть урока повел сам Аркадий Николаевич. Он нам сказал:
-- Отдадим себе отчет в том, чему вас сейчас научила Ксения Петровна.

Она привлекла ваше физическое внимание к движению энергии по внутренней мышечной сети. Такое же внимание нам нужно для отыскивания в себе зажимов в процессе ослабления мышц, о котором мы много говорили в свое время. А что такое мышечный зажим, как не застрявшая по пути двигательная энергия.

Вы знаете также по опытам лучеиспускания, что энергия движется не только внутри нас, но и исходит из нас, из тайников чувства, и направляется на объект, находящийся вне нас.

Как в тех процессах, так и теперь, в области пластического движения, физическое внимание играет большую роль. Важно, чтоб такое внимание двигалось вместе с энергией непрерывно, так как это помогает созданию бесконечной линии, столь необходимой в искусстве².

К слову сказать, эта непрерывность необходима не только у нас, но и в других искусствах. В самом деле, как вы думаете: в музыке нужна такая линия звука?

Ясно, что пока смычок не начнет плавно и безостановочно двигаться по струнам, скрипка не запоеет мелодию.

А что будет, если вы отнимете от художника непрерывную линию в рисунке?--допрашивал далее Торцов. -- Сможет ли он без нее очертить простой контур рисунка?

Конечно, не сможет, и линия до последней степени нужна художнику.

А что вы скажете о певце, который будет отрывочным звуком кашлять, вместо того чтобы тянуть непрерывную звучную ноту?-- спрашивал Торцов.

-- Я посоветовал бы ему идти не на сцену, а в больницу, -- сострил я.

-- Теперь попробуйте отнять тянущуюся линию движения у танцора. Сможет ли он без нее создать танец? -- допрашивал Аркадий Николаевич.

-- Конечно, не сможет, -- согласился я.

-- Непрерывная линия движения нужна и драматическому артисту. Или вы думаете, что мы можем обойтись без нее? -- допытывался Торцов.

Мы согласились с тем, что линия движения необходима и нам.

-- Таким образом, она необходима всем искусствам, -- резюмировал Аркадий Николаевич. -- Но и этого мало. Само искусство зарождается с того момента, как создается непрерывная, тянущаяся линия звука, голоса, рисунка, движения. Пока же существуют отдельные звуки, вскрики, нотки, возгласы вместо музыки, или отдельные черточки, точки вместо рисунка, или отдельные судорожные дергания вместо движения -- не может быть речи ни о музыке, ни о пении, ни о рисовании и живописи, ни о танце, ни об архитектуре, ни о скульптуре, ни, наконец, о сценическом искусстве.

Я хочу, чтоб вы сами проследили за тем, как создается бесконечная линия движения.

Смотрите на меня и повторяйте то, что я буду делать, -- обратился к нам Торцов. -- Сейчас, как видите, моя рука с мнимой ртутью в пальцах опущена. Но я хочу поднимать ее, а метроном пусть отбивает удары в самом медленном темпе... Каждый удар изображает четвертную ноту. Четыре удара составляют такт в четыре четверти, который я отдаю на поднятие руки.

Аркадий Николаевич пустил в ход метроном и сказал, что он начинает сеанс.

-- Вот вам первый счетный момент -- одна четверть, во время которой выполнено одно из составных действий: поднятие руки и прохождение внутренней энергии от плеча до локтя.

Та часть руки, которая осталась неподнятой, должна быть освобождена от напряжения и висеть, как плеть. Свободные мышцы делают руку гибкой, и тогда она разворачивается при выпрямлении, как шея у лебедя.

Заметьте себе, что поднятие и опускание, как и всякие другие движения рук, надо производить ближе к туловищу. Отставленная от тела рука подобна палке, поднимаемой за один конец. Надо отдавать руку от себя и по окончании движения вновь принимать ее к себе. Жест идет от плеча к конечностям и обратно, от конечностей к плечу.

Продолжаю дальше! -- командовал себе через минуту Торцов. -- Два!.. Вот вам еще вторая четверть такта, во время которой проделано другое очередное действие, поднятие второй части руки и переливание мнимой ртути из локтя в кисть.

Дальше! -- объявил Аркадий Николаевич. -- Три!.. Вот вам следующий счетный момент, составляющий третью четверть, которая отдана на поднятие кисти и на движение энергии по суставам пальцев.

И, наконец: четыре!.. Вот вам последняя четверть, которая отдается на поднятие всех пальцев.

Совершенно таким же образом я опускаю руку, отдавая каждому из четырех ее сгибов по одной четвертной доле.

Раз!.. два!.. три!.. четыре!..

Аркадий Николаевич произносил команду обрывисто, резко, коротко, по-военному.

Раз!.. перерыв в ожидании следующего счетного момента. Два!.. -- опять молчание. Три!.. -- снова пауза. Четыре!.. -- остановка, и т. д.

Ввиду медленности темпа промежутки между словами команды были продолжительны. Удары, прослоенные молчаливым бездействием, мешали плавности. Рука двигалась толчками, точно телега по глубоким ухабам, застревая в них.

-- Теперь повторим еще раз проделанное упражнение, но только при ином, вдвое мельче раздробленном делении счета. Пусть каждая четвертная заключает в себе не одно только "раз", а целые два: "раз-раз", наподобие дуолей в музыке; не просто "два", а "два-два"; не просто "три", а "три-три"; не просто "четыре", а "четыре-четыре". В результате в каждом такте сохранятся прежние четыре четвертные доли, но только измельченные на восемь drobных моментов, или восемь восьмых.

Мы сделали и это упражнение.

-- Как видите, -- сказал Аркадий Николаевич, -- промежутки между счетными моментами стали короче, так как последних стало больше в такте, и это до некоторой степени способствовало плавности движений.

Как странно! Неужели же частое произношение цифр счета влияет на плавность поднятия и опускания? Конечно, секрет не в словах, а во внимании, направленном на движение энергии. Она поднимается по счетным моментам, за которыми надо упорно следить. Чем меньше drobные части счета, тем больше уместается их в такте, тем плотнее они заполняют его, тем непрерывнее линия

внимания, которое следит за каждым малейшим движением энергии. Если измельчить счет еще больше, то дробные частицы, за которыми придется следить, будут еще многочисленнее. Они сплошь заполняют такт, благодаря чему образуется еще более непрерывная линия внимания и движения энергии, и следовательно, и самой руки.

Давайте проверим мои слова на опыте.

После этого был произведен целый ряд проб, во время которых четвертная доля делилась на три (триоли), четыре (квадриоли), шесть (секстоли), по двенадцати, шестнадцати, двадцать четыре и более дробных частей в каждом такте. При этом слитность движений доходила до полной непрерывности, как и самое звуковое гудение, в которое превратился счет:

Разразразразразразраздваддваддваддваддваддвадватри-
три-три-три-три-три-четыре-четыре-четыре-четыре-четыре-четыре-четыре-тыре-четыре.

Я не смог просчитать этот счет, так как он требовал недоступной мне скороговорки.

Голос что-то гудел, язык метался, но разобрать слов было невозможно. При этой бешеной скорости счета рука двигалась непрерывно и очень медленно, так как темп оставался прежним.

Создалась великолепная плавность. Рука разворачивалась и свертывалась.

Аркадий Николаевич сказал нам:

-- Опять напрашивается сравнение с автомобилем. При первом сдвиге он тоже дает редкие, обрывчатые вспышки, но потом они становятся непрерывными, как и само движение.

Так и у вас в счете; прежде команда точно выплевывалась, а теперь эти обрывки счета соединились в одну сплошную линию гудения и медленного пластичного движения. В таком виде оно стало пригодно для искусства, так как получилась кантилена, непрерывность в движении.

Вы это еще лучше почувствуете при действии под музыку, которая заменит вам голосовое гудение счета красивой и такой же непрерывной линией звука.

Иван Платонович сел за рояль, заиграл что-то тягучее и медленное, а мы под звуки вытягивали руки, ноги и изгибали спинной хребет.

-- Чувствуете ли вы, -- говорил Аркадий Николаевич, -- как ваша энергия важно шествует по бесконечной внутренней линии?!

Такое шествие создает плавность и пластичность движения, которые нам нужны.

Эта внутренняя линия может выходить из глубоких тайников, а энергия может быть насыщена побуждениями чувства, воли и интеллекта.

Когда вы, с помощью систематических упражнений, привыкнете, полюбите и начнет смаковать ваши действия не по внешней, а по внутренней линии, вы узнаете, что такое чувство движения и самая пластика.

Когда мы кончили упражнения, Аркадий Николаевич сказал:

-- Беспрерывная, сплошная линия движения является в нашем искусстве тем сырым материалом, из которого можно создавать пластику.

Наподобие того, как безостановочно текущая бумажная или шерстяная нить в прядильной машине обрабатывается во время своего прохождения, так точно и в нашем искусстве непрерывная линия движения подвергается художественной отделке: в одном месте можно облегчить действие, в другом усилить, в третьем

ускорить, замедлить, задержать, оборвать, ритмически акцентировать, наконец, согласовать движения с ударными местами темпо-ритма.

Какие же мгновения в производимом движении должны совпадать с мысленно отсчитываемыми ударами такта?

Таковыми этапными моментами являются едва уловимые секунды, во время которых энергия проходит по отдельным сочленениям, суставам пальцев или позвонкам спинного хребта.

Именно эти мгновения отмечаются нашим вниманием. На прежнем упражнении, переливая мнимую ртуть из одного сустава в другой, мы отмечали своим вниманием такие же моменты прохождения, ее через плечо, локоть, сгибы суставов. Такие же упражнения делались вами и под музыку.

Пусть совпадения происходили не в те секунды, когда это полагалось, а с опозданием, с пропуском большого количества счетных моментов, пусть они пролетали мимо и обгоняли вас. Пусть, наконец, отсчитываемые такты являлись не правильным, а лишь приблизительным мерилом времени. Важно то, что даже и такое размеренное действие насыщало вас темпо-ритмом, что вы все время ощущали размеренность и догоняли вниманием измельченный счет, который не успевал произносить язык. Это и создавало непрерывную линию внимания, а вместе с ней и сплошную линию движения, которую мы искали.

Как приятно сочетать внутреннее движение энергии с мелодией!

Вьюнцов, который в поте лица работал рядом со мной, находил, что "музыка точно смазывает движения, отчего энергия катается как сыр в масле"³.

Звуки и ритм помогают плавности и легкости движения, благодаря чему кажется, что руки точно сами отлетают от туловища.

Такие же упражнения с двигающейся энергией мы проделали не только руками, но и спинным хребтом и шеей. Там движение по позвонкам спинного хребта совершалось так же, как это происходило много раньше, при упражнениях по "освобождению мышц".

Когда энергия скользила сверху вниз, казалось, что опускаешься в преисподнюю. Когда же она поднималась вверх, по спинному хребту, чудилось, что сам точно отделяешься от пола.

Нас заставили также совсем остановить движение энергии. И это тоже производилось в ритме и темпе. Создавалась неподвижная поза. Ей верилось, когда она была изнутри оправдана. Такая поза превращалась в остановившееся действие, в ожившую скульптуру. Приятно не только действовать оправданно изнутри, но даже и бездействовать в темпо-ритме.

В конце урока Аркадий Николаевич говорил:

-- Прежде, во время гимнастики и класса танца, вы имели дело с внешней линией движения рук, ног и туловища. Сегодня же, на уроке пластики, вы познали другую, внутреннюю линию движения.

Теперь решите, какую из обеих линий, внутреннюю или внешнюю, вы считаете более подходящей для художественного воплощения создаваемой на сцене жизни человеческого духа.

Мы единогласно признали внутреннюю линию движения энергии.

-- Таким образом, -- заключил Торцов, -- оказывается, что в основу пластики надо поставить совсем не видимое внешнее, а невидимое внутреннее движение энергии.

Его-то и нужно сочетать с ритмическими ударными моментами темпо-ритма. Это внутреннее ощущение проходящей по телу энергии мы называем чувством движения.

..... 19 . . 2.

Сегодня занятия по пластике происходили в театральном фойе. Был Торцов и вел урок. Он говорил:

-- Энергия движется не только по рукам, по спинному хребту, по шее, но и по ногам. Она возбуждает действие ножных мускулов и вызывает походку, которая имеет чрезвычайно важное значение на сцене. Однако разве сценическая походка особенная, не такая, как в жизни? Да, она не такая, как в жизни, именно потому, что мы все ходим неправильно, тогда как сценическая походка должна быть такой, какой ее создала природа, по всем ее законам. В этом-то и заключается ее главная трудность.

Люди, лишенные от природы хорошей, естественной походки, не умеющие развить ее в себе, придя на сцену, пускаются на всевозможные ухищрения, чтоб скрыть свой недостаток. Для этого они учатся ходить как-то особенно, неестественно торжественно и картинно. Они не ходят, а шествуют по подмосткам. Однако эту театральную, актерскую походку не следует смешивать со сценической походкой, основанной на естественных законах природы.

Поговорим же о ней, о способах ее выработки для того, чтобы однажды и навсегда изгнать со сцены обычную теперь в театрах ходульную, актерскую, театральную походку.

Иначе говоря, давайте сызнова учиться ходить как на сцене, так и в жизни.

Не успел Аркадий Николаевич окончить свое выступление, как Вельяминова выскочила и прошлась мимо него, хвастаясь своей походкой, которую она, повидимому, считает образцовой.

-- Да!.. -- протянул многозначительно Аркадий Николаевич, пристально смотря на ее ножки. -- Китайки с помощью узкой обуви переделывали человеческую ступню в коровье копыто. А что делают современные дамы, искажая самый лучший, самый сложный, самый прекрасный аппарат нашего тела -- человеческие ноги, в которых играет важную роль ступня. Какое варварство, особенно для женщины! Для актрисы! Красивая походка -- одна из самых обаятельных ее прелестей. И все это приносится в жертву глупой моде, нелепым каблукам. Впредь я прошу всех наших милых дам являться в класс пластики в обуви с низкими каблуками или, еще лучше, в [мягких] туфлях. Наш театральный гардероб предоставит все необходимое для этого.

После Вельяминовой ходил Веселовский, хвастаясь своей легкой поступью. Правильнее было бы сказать, что он не ходил, а порхал.

-- Если у Вельяминовой ее ступни и пальцы ног не выполняют своего назначения, то у вас они чересчур усердны, -- сказал ему Аркадий Николаевич. -- Но это не беда. Трудно развить ступню, но успокоить ее несравненно легче. За вас я не боюсь.

Пущину, который грузно проковылял мимо Аркадия Николаевича, он сказал:

-- Если б у вас перестала гнуться одна из коленок от ушиба и болезни, вы бы объездили всех докторов, потратили бы на них целое состояние, лишь бы

только вернуть необходимое движение. Почему же теперь, когда у вас обе коленки почти атрофированы, вы так индифферентны к вашему недостатку? А между тем при ходьбе, для походки, движение колен имеет огромное значение. Нельзя же ходить на прямых несгибающихся ногах.

У Говоркова оказался недостаточно подвижным спинной хребет, который тоже участвует и играет большую роль в походке.

Шустову Аркадий Николаевич предложил "смазать" бедра, которые точно заржавели и заедают. Это мешает им в должной мере выкидывать ногу вперед, что уменьшает шаг, делая его непропорциональным росту и длине ног.

У Дымковой выражен присущий женщинам недостаток. У нее от бедра до коленки ноги ввернуты внутрь. Надо их вывернуть в бедрах наружу с помощью станковой гимнастики.

У Малолетковой ступни направлены внутрь, так что пальцы ног почти сходятся.

У Умновых же, напротив, ступни слишком вывернуты наружу.

У меня Торцов нашел аритмию в движении ног.

-- Вы ходите так, как некоторые южане говорят: одни слова слишком медленно, другие вдруг почему-то и неожиданно слишком быстро, точно просыпанный горох. Так и у вас в походке -- одна группа шагов размеренна, а потом вдруг точно проскоки и семенения ногами. У вас перебои в походке, какие бывают в сердце при его пороке.

Результат смотра походок тот, что мы, поняв свои собственные и чужие недостатки, разучились ходить.

Надо, как самым маленьким детям, вновь учиться этому важному и трудному искусству.

Чтоб помочь нам в этой работе, Торцов стал объяснять строение человеческой ноги и основы правильной походки.

-- Надо быть не столько актером, сколько инженером и механиком, чтоб понять и до конца оценить роль и действие нашего ножного аппарата, -- сказал он нам в виде предисловия.

-- Человеческие ноги, - говорил он дальше, -- от таза и до ступней -- напоминают мне хороший ход пульмановского вагона. У него благодаря множеству рессор, сгибающихся и умеряющих удары во всех направлениях, верхняя часть, где сидят пассажиры, остается почти неподвижной, даже при бешеном движении вагона и при толчках во все стороны. То же должно происходить при человеческой походке или при беге. В эти моменты верхняя часть туловища с грудной клеткой, плечами, шеей и головой должны оставаться без толчков, спокойными и совершенно свободными в своих движениях, как пассажир первого класса в своем удобном купе. Этому прежде всего во многом помогает спинной хребет.

Тго назначение -- наподобие спирали изгибаться во всех направлениях при малейшем движении, для того чтобы соблюдать равновесие плечей и головы, которые, по возможности, должны оставаться спокойными и без всяких толчков.

Роль рессор выполняют бедра, коленки, щиколотки и все суставы пальцев ног. Их назначение -- умерять толчки при ходьбе и беге, а также при

раскачивании тела вперед, назад, направо, налево, то есть, так сказать, при килевой и носовой качках.

У всех у них есть еще другое назначение, заключающееся в продвижении вперед тела, которое они несут. Это надо делать так, чтобы корпус плыл ровно по горизонтальной линии, без больших вертикальных опусканий и подъемов.

Говоря о такого рода ходьбе, я вспоминаю случай, поразивший меня. Как-то я наблюдал за прохождением солдат. Их грудь, плечи и головы были видны поверх забора, нас отделявшего. Казалось, что они не шли, а катились на коньках или на лыжах по совершенно гладкой поверхности. Чувствовалось скольжение, а не толчки шага сверху вниз и обратно.

Это происходило потому, что все соответствующие рессоры в бедрах, в коленках, в щиколотках и в пальцах ног у проходивших солдат прекрасно выполняли свое назначение. Благодаря этому и верхняя часть туловища точно плыла над забором по горизонтальной линии.

Для того чтоб яснее представить себе функцию ног и их отдельных частей, я скажу несколько слов о каждой из них.

Начну сверху, то есть с бедра и таза. У них двойное назначение: во-первых, наподобие спинного хребта умерять боковые толчки и раскачивание туловища вправо и влево при ходьбе, а во-вторых, выбрасывать вперед всю ногу при шаге. Это движение должно производиться широко и свободно в соответствии с ростом, длиной ног, величиною шага, желаемой скоростью, темпом и характером самой походки.

Чем лучше нога выкидывается в бедрах вперед, чем свободнее и легче она заходит назад, тем больше становится шаг и быстрее передвижение. Такое выкидывание ног в бедрах, как вперед, так и назад, отнюдь не должно зависеть от туловища. Между тем последнее нередко старается принять участие в продвижении с помощью наклонов вперед и назад для усиления инерции поступательного движения. Последнее должно производиться исключительно одними ногами.

Это требует особых упражнений для развития шага, для свободного и широкого выкидывания ноги вперед в бедрах.

Вот в чем заключается такое упражнение. Встаньте и прислонитесь то правым, то левым плечом и боками туловища к колонне, или к косяку двери, или к толщине растворенной половинки ее. Эта опора нужна для того, чтобы тело неизменно сохраняло свое вертикальное положение и не могло наклоняться ни вперед, ни назад, ни вправо, ни влево.

Закрепив таким способом вертикальность положения туловища, встаньте твердо на ту ногу, которая соприкасается с колонной или с дверью. Приподнимитесь слегка на пальцах, а другую ногу выкидывайте то вперед, то назад, раскачивая ее таким образом. Старайтесь, чтоб движение производилось под прямым углом. Эту гимнастику надо делать сначала недолго и в медленном темпе, а потом все более и более продолжительно. Конечно, доходите до предела не сразу, а постепенно, систематически.

После того как такое упражнение будет сделано с одной, допустим, правой ногой, -- повернитесь, упритесь в колонну или дверь другим боком и сделайте то же упражнение с левой ногой.

При этом как в первом, так и во втором случае имейте в виду, что при выбрасывании ног надо заботиться о том, чтоб ступня не оставалась под прямым углом, а вытягивалась тоже по направлению движения.

При ходьбе, как уже было сказано, бедра то опускаются вниз, то поднимаются вверх. В тот момент, когда правая часть бедра поднимается (при выкидывании правой ноги), левая сторона бедра опускается вместе с продвижением левой ноги назад. При этом в бедренных сочленениях ощущается поворотное движение, круговращение.

Следующими после таза рессорами являются колени. У них, как уже было сказано, также двойная функция: с одной стороны, продвигать корпус тела вперед, а с другой -- умерять удары и вертикальные толчки при передаче тяжести туловища с одной ноги на другую. В этот момент одна из ног, принимающая на себя груз, находится в чуть согнутом в коленях положении, поскольку это необходимо для равновесия плечей и головы. После того как бедра исполнят до конца свою функцию продвижения туловища вперед и урегулирования равновесия, наступает очередь колен, которые выпрямляются и тем проталкивают дальше вперед корпус.

Третья группа рессор, умеряющих движение и вместе с тем продвигающих тело, -- это щиколотки, ступни и все суставы пальцев ног. Это очень сложный, остроумный и важный для ходьбы аппарат, на который я обращаю ваше особое внимание.

Сгиб ноги в щиколотке, подобно коленкам, помогает дальнейшему продвижению туловища.

Ступня и особенно пальцы участвуют не только в этой работе, но имеют и другую функцию. Они умеряют толчки при движении. Их значение как в первой, так и во второй работе весьма велико.

Существует три приема пользования аппаратом ступни и пальцев ног, что создает три типа походки.

При первой из них ступают прежде всего на пятку. При втором типе походки ступают на всю ступню.

При третьем типе, так называемой греческой походке *à la* Айседора Дункан, ступают прежде всего на пальцы, потом движение перекачивается по ступне до пятки и обратно, по ступне к пальцам и дальше вверх по ноге.

Я буду говорить пока о первом типе походки, наиболее употребительном при наличии каблучков. При такой походке, как уже сказано, пятка первая принимает тяжесть тела и перекачивает движение по всей ступне до пальцев. Тем временем последние отнюдь не подгибаются под себя, а, напротив, как бы вцепляются в землю, наподобие звериных когтей.

По мере того как тяжесть тела начинает давить и перекачивается по всем суставам пальцев, они выпрямляются и тем отталкиваются от земли, пока, наконец, движение не докатится до самого конца первого пальца ноги, на котором некоторое время, как на "пуантах" танцовщицы, опирается все тело, не прекращая при этом своего поступательного движения по инерции. Нижняя группа рессор -- от щиколотки до конца первого пальца -- играет при этом большую и важную роль. Чтоб показать влияние пальцев на увеличение шага и на скорость передвижения, я приведу пример из собственного опыта.

Когда я иду домой или в театр и пальцы ног исполняют свою работу в полной мере и до самого конца, я при одинаковой скорости походки прихожу к конечной цели моей ходьбы на пять, семь минут быстрее, чем когда я иду без должного участия ступней и пальцев ног. Важно, чтоб пальцы, так сказать, "дохаживали" шаг до самого конца.

В смысле смягчения толчков пальцы также имеют огромное, первенствующее значение. Их роль особенно важна в самую трудную при плавной походке секунду, когда с наибольшей силой могут проявиться нежелательные вертикальные толчки в походке, то есть в тот момент, когда тяжесть тела передается с одной ноги на другую. Эта переходная стадия самая опасная при плавном движении. В этот момент все зависит от пальцев ног (и особенно от первого пальца), которые больше других рессор могут смягчить перекладку тяжести тела умеряющим действием конечностей.

Я старался нарисовать вам функцию всех составных частей ног и для этого разобрал в отдельности действия каждой из них. Но на самом деле все части работают не порознь, а одновременно, в полном и дружном соответствии, соотношении и зависимости друг от друга. Так, например, в момент переноса тела с одной ноги на другую, так точно, как и в другой стадии передвижения корпуса вперед, равно как и в третий момент отталкивания и передачи тяжести другой ноге, в той или иной степени, при полном взаимодействии, участвуют все двигательные части ножного аппарата. Описать пером их взаимоотношения и взаимопомощь невозможно. Их надо искать в себе во время самого движения, с помощью собственных ощущений. Я же могу лишь нарисовать вам схему работы нашего прекрасного и сложного двигательного ножного аппарата.

После данных нам Аркадием Николаевичем объяснений все ученики стали ходить значительно хуже, чем раньше, -- не по-старому и не по-новому. Впрочем, у меня Аркадий Николаевич заметил некоторый успех, но тут же прибавил:

-- Да, ваши плечи и голова оберегаются от толчков. Да, вы скользите, но только по земле, а не летите по воздуху. Поэтому ваша походка ближе к ползанию и пресмыканию. Вы ходите, как лакеи в ресторанах, которые боятся пролить тарелки с супом или блюда с кушаньями и соусами. Они оберегают тело, руки, а вместе с ними и поднос от колыхания и толчков.

Однако плавность в походке хороша лишь до известной меры. Если же она переходит границы, то является утрировка, вульгарность, какую мы знаем у ресторанных половых. Известная доля колебания тела сверху вниз нужна. Пусть плечи, голова и туловище плывут по воздуху, но не по совершенно прямой, а по слегка волнообразной линии.

Походка не должна быть ползущей, а должна быть летящей.

Я просил мне объяснить разницу между той и другой.

Оказывается, что в ползущей походке при переносе тела с одной ноги на другую, хотя бы с правой на левую, первая оканчивает свою функцию одновременно с тем моментом, когда вторая ее начинает. Другими словами, левая нога передает тяжесть тела, а правая принимает ее одновременно. Таким образом, в ползущей или пресмыкающейся походке не существует момента, когда тело как бы летит в воздухе, опираясь на один первый палец ноги, который до конца дохаживает предназначенную ему линию движения. В

летающей же походке существует момент, во время которого на одну секунду человек точно отделяется от земли, наподобие танцовщицы на "пуантах". За этим мгновением воздушного устремления наступает плавное, незаметное, без толчка опускание и передача тела с одной ноги на Другую.

Вот этим двум моментам, взлету и плавному переступанию с одной ноги на другую, Аркадий Николаевич придает очень важное значение, так как благодаря им получается легкость, плавность, непрерываемость, воздушность, полетность человеческой походки.

Однако летать при ходьбе не так-то просто, как это кажется.

Во-первых, трудно уловить самый момент взлета. Но, к счастью, мне это удалось. Тогда Торцов стал придирается к тому, что я подпрыгиваю по вертикальной линии.

-- Но как же "взлетать" без этого?

-- Надо лететь не кверху, а вперед, по горизонтальной линии. Кроме того, Аркадий Николаевич требует, чтоб не было ни

остановки, ни замедления в поступательном движении тела. Полет вперед не должен ни на мгновение прерываться. Стоя на кончике первого пальца ноги, надо продолжать по инерции двигаться вперед в том же темпе, в котором начался шаг. Вот такая походка летит над землей, она подымается не сразу ввысь, по вертикальной линии, а движется по горизонтальной линии вперед и вперед, незаметно отделяясь от земли, как аэроплан в первую минуту подъема, и так же плавно, как он, опускается, не подпрыгивая кверху и вниз.

Горизонтальное движение вперед дает немного изогнутую, волнообразную графическую линию, подпрыгивание же вверх и падение вниз по вертикали дает при походке кривую, зигзагообразную, угловатую линию.

Если бы в наш класс зашел сегодня посторонний человек, то он бы подумал, что попал в больничную палату паралитиков. Все ученики глубокомысленно, с вниманием, направленным на мышцы, передвигали ноги, точно разрешая головоломную задачу. При этом двигательные центры точно перепутались. То, что прежде делалось инстинктивно и механически, потребовало теперь вмешательства сознания, которое оказалось мало сведущим в вопросах анатомии и в двигательной системе мускулов. Мы то и дело точно дергали не за ту веревочку, за которую следует, отчего получалось неожиданное движение, как у марионетки с запутанными нитками.

Зато при таком усиленном внимании к своим движениям пришлось оценить с помощью сознания всю тонкость и сложность нашего ножного механизма.

Как все друг с другом связано и слажено!

Торцов просил нас "дохаживать" шаг до самого конца.

Под непосредственным наблюдением Аркадия Николаевича и по его указаниям мы медленно, шаг за шагом двигались, следя за своими ощущениями.

Торцов с тросточкой в руке указывал ею, в каком месте в каждый данный момент происходило мускульное напряжение или прохождение энергии в моей правой ноге.

Одновременно с этим, по другую сторону, двигался за мной Иван Платонович, указывая другой тросточкой такое же движение мускульного напряжения в моей левой ноге.

-- Смотрите, -- говорил Аркадий Николаевич, -- в то время как моя тросточка ползет кверху по вашей правой ноге, которая протянута вперед и принимает на себя груз тела, тросточка Ивана Платоновича ползет вниз по вашей левой ноге, которая отдает груз правой ноге и толкает к ней тело. А вот теперь происходит обратное движение тросточек: моя ползет вниз, а тросточка Ивана Платоновича лезет вверх. Замечаете ли вы, что это чередующееся движение тросточек от пальцев ног к бедру и от бедра к пальцам совершается в обеих ногах в обратном порядке и в противоположном друг другу направлении? Так двигаются поршни в паровой машине вертикального типа. Замечаете ли вы при этом, как сгибы и разжимания в сочленениях чередуются друг с другом в последовательном порядке сверху вниз и снизу вверх?

Если б была третья тросточка, то ею можно было бы указать, как часть энергии уходит кверху, по спинному хребту, и там движется по нем, умеряя толчки и сохраняя равновесие. Окончив же свою работу, напряжение спинного хребта спускается снова и уходит вниз в пальцы, откуда пришло.

Замечаете ли вы еще одну деталь? -- объяснял дальше Аркадий Николаевич.

-- Когда движущиеся тросточки поднимаются к бедрам, происходит секундная остановка, во время которой наши палки крутятся там, где сочленения, а потом спускаются вниз.

-- Да, замечаем, -- говорили мы. -- Что же означает это вращение тросточек?

-- А разве вы-то сами не чувствуете этого круговращения в бедрах? Что-то словно выворачивается, прежде чем спускаешься вниз.

Мне вспоминается при этом круг, с помощью которого паровоз, пришедший к предельной станции, поворачивается, чтоб идти в обратный путь.

В наших бедрах тоже есть такой поворотный круг, движение которого я ощущаю.

Еще замечание: чувствуете ли вы, как ловко работают наши бедра в моменты приема и отсылки подкатывающих и уходящих напряжений?

Они, точно регулятор паровой машины, балансируют, умеряя толчки в опасные моменты. В это время бедра двигаются сверху вниз и снизу вверх. Эти перекатывающиеся ощущения происходят от внутреннего прохождения двигательной энергии по мышцам ног.

Если это прохождение производится плавно и размеренно, то и походка получается плавная и размеренная, пластичная. Если же энергия движется толчками, с задержками на полпути, в сочленениях или в других двигательных центрах, тогда походка получается не размеренная, а толчками.

Раз что у походки есть непрерывная линия движения, значит существуют в ней темп и ритм.

Движение, как и в руках, разделено на отдельные моменты прохождения энергии по сгибам и сочленениям (вытягивание ноги, продвижение тела, отталкивание, перенос ноги, смягчение удара и проч.).

Поэтому при ваших дальнейших упражнениях следует согласовать ударные совпадения темпоритма в походке не с внешней, а с внутренней линией движения энергии, наподобие того, как мы это делали с руками и со спинным хребтом.

* * *

Сегодня, когда я возвращался домой, прохожие на улице, вероятно, принимали меня за пьяного или за ненормального.

Я учился ходить.

Как это трудно!

Какого внимания требует наблюдение за равномерным, ритмическим движением двигательной энергии.

Малейшая ее задержка или остановка -- и уже ненужный толчок сделан, непрерывность и плавность движения нарушены, акцентировка испорчена.

Особенно труден момент переноса тяжести тела с одной ноги на другую.

Уже подходя к своему дому, в конце пути, я как будто бы сумел уничтожить толчки при переносе тела с одной ноги на другую, допустим, с пальцев правой ноги на пятку левой, а потом (после перекатывающегося движения по всей ступне левой ноги) с пальцев левой на пятку правой ноги. Кроме того, я понял на собственном ощущении, что плавность и непрерывность горизонтальной линии движения зависят от совместного действия всех рессор и пружин ног, от содружества бедер, колен, щиколотки, пятки и пальцев.

У памятника Гоголю я по обыкновению делал передышку. Сидя на лавке и наблюдая за проходящими, я проверял их походку. И что же? Ни один из прошедших мимо не "дохаживал" до самого конца пальцев ног, не оставался сотой доли секунды на воздухе на одном пальце. Только у одной маленькой девочки я заметил летящую, а не ползущую походку, как у всех остальных без исключения.

Да! Торцов прав, утверждая, что люди не умеют пользоваться своим чудесным ножным аппаратом.

Надо учиться! Надо учиться всему сначала: ходить, смотреть, действовать.

Раньше, когда Аркадий Николаевич твердил нам об этом, я ухмылялся про себя, думая, что он так выражается для образности. Но теперь я научился понимать его слова в буквальном их смысле, как ближайшую программу наших работ по выработке физических данных.

Такое сознание -- половина дела. Но еще важнее то, что если я не понял (почувствовал) значения двигательной энергии для пластики, то я ясно представляю себе ощущение ее движения во время сценического действия, ее перекатывание по всему телу, я чувствую эту внутреннюю бесконечную линию и вполне ясно сознаю, что без нее не может быть речи о плавности и красоте движения. Я презираю в себе теперь эти незаконченные, куцые движения, эти лохмотья и обрывки их. У меня еще нет широкого жеста, выводящего наружу внутреннее чувство, но он мне стал необходим.

Словом, у меня нет еще настоящей пластики, нет еще чувства движения, но я уже предчувствую его в себе и знаю, что внешняя пластика основана на внутреннем ощущении движения энергии.

III. ГОЛОС И РЕЧЬ

1. ПЕНИЕ И ДИКЦИЯ

Посреди большой комнаты стоит рояль. Здесь, как оказывается, впредь будут происходить уроки пения.

Торцов вошел в класс в сопровождении хорошо знакомой нам преподавательницы пения Анастасии Владимировны Зарембо, с которой мы занимаемся с начала учебного года¹. Аркадий Николаевич сказал нам следующее:

-- Когда великого итальянского артиста Томазо Сальвини спросили: что нужно для того, чтобы быть трагиком? -- он ответил: "Нужно иметь голос, голос и голос!" Пока я не смогу вам объяснить, а вы не сумеете постигнуть в достаточной мере глубокого, практического смысла этого заявления великого артиста. Понять (то есть почувствовать) сущность этих слов можно только на самой практике, по собственному долгому опыту. Когда вы ощутите возможности, которые открывает вам хорошо поставленный голос, могущий выполнить предназначенные ему самой природой функции, вам станет ясен глубокий смысл изречения Томазо Сальвини.

"Быть в голосе!" -- Какое блаженство для певца, так точно, как и для драматического артиста! Чувствовать, что можешь управлять своим звуком, что он повинуется тебе, что он звучно и сильно передает все малейшие детали, переливы, оттенки творчества!.. "Быть не в голосе!" -- Какое это мучение для певца и для драматического артиста. Чувствовать, что звук не повинуется тебе, что он не долетает до зала, переполненного слушателями! Не иметь возможности высказать того, что ярко, глубоко и невидимо создает внутреннее творчество! Только сам артист знает об этих муках. Ему одному видно, что созрело внутри в его душе, в горниле чувства, что и в каком виде выходит наружу в звуковой форме. Только он один может сравнить то, что зародилось у него в душе, с тем, что выявилось во вне, что и как передается голосом и словом. Если голос фальшивит, артист испытывает чувство обиды, потому что созданное внутри переживание искажается при внешнем воплощении его.

Есть актеры, нормальное состояние которых -- быть не в голосе. Из-за этого они хрипят, говорят на звуке, уродующем то, что они хотят передать. А между тем их душа красиво поет.

Представьте себе, что немому захочется передать свои нежные, поэтические чувства, которые он испытывает по отношению к любимой им женщине. Но у него отвратительный скрип вместо голоса. Он уродует то прекрасное, что переживает внутри и что ему дорого. Это искажение приводит его в отчаяние. То же происходит и с артистом, который хорошо чувствует, при плохих голосовых данных.

Нередко бывает, что артисту дается природой красивый по тембру, гибкий по выразительности, но ничтожный по силе голос, который едва слышен в пятом ряду партера. Первые места еще с грехом пополам могут насладиться обаятельным тембром его звука, выразительной дикцией и прекрасно выработанной речью. Но каково тем, кто сидит дальше, в задних рядах? Этой

тысяче зрителей приходится скучать. Они кашляют и не дают другим слушать, а самому артисту говорить.

Ему приходится насиловать свой прекрасный голос, а насилие портит не только звук, произношение, дикцию, но и самое переживание.

Бывают и такие голоса, которые хорошо слышны в театре на самом высоком или, напротив, на самом низком регистре, при полном отсутствии медиума². Одних тянет вверх, отчего голос застаивается и напрягается до визга. Другие гудят и скрипят на низах. Насилие портит тембр, а регистр из пяти нот не дает выразительности.

Не менее обидно видеть артиста, во всех отношениях хорошего, с сильным, гибким и выразительным звуком, с большим диапазоном -- с помощью такого голоса можно передать все тонкости и изгибы внутреннего рисунка, -- но беда: тембр голоса неприятен и лишен всякого обаяния. Если душа и ухо слушателя не принимают его, к чему тогда и сила, и гибкость, и выразительность³.

Бывает так, что все указанные недостатки вокала неисправимы, потому ли, что таково их природное свойство, или по причине болезненных изъянов голоса. Но чаще всего указанные недостатки устранимы с помощью правильной постановки звука, уничтожающей зажимы, напряжения, насилия, неправильности дыхания, артикуляции губ или, наконец, -- при болезнях -- с помощью лечения. Как же не пользоваться всеми средствами, могущими помочь в этой важной для артиста области -- звука!

Необходимо поэтому с полным вниманием проверить свой голосовой и дыхательный аппараты.

Когда же приняться за эту работу? Теперь ли, в ученическую пору, или потом, когда уже вы станете актерами, когда пойдут ежедневные спектакли по вечерам и репетиции по утрам?

Артист должен явиться на сцену во всеоружии, а голос -- важная часть его творческих средств. К тому же, когда вы уже станете профессионалами, ложное самолюбие не позволит вам, наподобие школьников, отдаться изучению азов. Так пользуйтесь же своей молодостью и ученической порой. Если вы не покончите с этой работой теперь же, то не справитесь с ней и в будущем, и постоянно, во все моменты вашей творческой жизни на сцене, этот школьный изъян будет тормозить работу. Голос будет сильно мешать, а не помогать вам. "Mein Organ ist mein Kapital" {"Мой голос -- мой капитал" (нем.)}, -- сказал знаменитый немецкий артист Эрнст Поссарт на одном званом обеде, опуская карманный градусник в суп, в вино и в другие напитки. В заботе о сохранении голоса он следил за температурой принимаемой пищи. Вот до какой степени он дорожил одним из лучших даров творческой природы -- красивым, звучным, выразительным и сильным голосом.

..... 19 . . 2.

Сегодня Аркадий Николаевич вошел в класс под ручку с Анастасией Владимировной Зарембо. Оба остановились посреди комнаты, прижимаясь друг к другу и весело улыбаясь.

-- Поздравьте нас, -- объявил Торцов. -- Мы вступили... в союз!

Ученики подумали, что речь шла о свадьбе, и пришли в недоумение.

-- Отныне Анастасия Владимировна будет ставить вам голоса не только на гласных, но и на согласных. Я же или кто другой вместо меня будет одновременно исправлять вам произношение.

Гласные не требуют моего вмешательства, так как само пение естественно налаживает их.

Что же касается согласных, то они нуждаются в работе не только по пению, но и по дикции.

К сожалению, есть вокалисты, которые мало интересуются словом и, в частности, согласными. Но есть и учителя дикции, которые не всегда имеют ясное представление о звуке и о его постановке. Вследствие этого при пении нередко голоса ставятся правильно на гласных буквах, а на согласных -- неправильно, тогда как [на занятиях по] дикции, наоборот, на гласных -- неправильно, а на согласных -- правильно.

При таких условиях классы пения и дикции приносят одновременно как пользу, так и вред.

Такое положение ненормально и виной тому нередко бывает досадный предрассудок.

Дело в том, что работа по постановке голоса заключается прежде всего в развитии дыхания и звучания тянущихся нот⁴. Таковыми нередко считаются лишь те из них, которые поются на гласных буквах. Но разве многие из согласных не имеют такой же тянущейся ноты? Почему же не вырабатывают и их звучание наравне с гласными?

Как было бы хорошо, если б учителя пения преподавали одновременно и дикцию, а преподаватели дикции учили бы пению. Но так как это невозможно, пусть оба специалиста работают рука об руку и в близкой связи друг с другом.

Мы с Анастасией Владимировной решили сделать такой опыт.

Я не терплю обычной актерской декламационной напевности в драме. Она нужна только тем, у кого голос сам по себе не поет, а стучит.

Чтоб- заставить его звучать, приходится прибегать к голосовым "выкрутасам" и к театральным декламационным "фиоритурам", приходится ради торжественности скользить голосом вниз по секундам или ради оживления монотона выкрикивать отдельные ноты октавой, а в остальное время благодаря узости диапазона стучать по терциям, квартам и квинтам.

Если б у таких актеров звук пел сам по себе, разве бы им потребовались ухищрения?!

Но хорошие голоса в разговорной речи редки. Если же они и встречаются, то оказываются недостаточными по силе и по диапазону. А с голосом, поставленным на квинту, не выразишь "жизни человеческого духа".

Вывод из сказанного тот, что даже хороший от природы голос следует развивать не только для пения, но и для речи.

В чем же заключается эта работа? Такая ли она, как в опере, или же драма ставит совсем иные требования?

Совсем иные, -- утверждают одни: для разговорной речи необходим открытый звук. Но, говоря по опыту, от такого раскрытия голос делается вульгарным, белым, малокомпактным и в довершение всего нередко повышается в регистре, что плохо для сценической речи.

Какая чушь!-- протестуют другие. Для разговора нужно сгущать и закрывать звук.

Но от этого, как я узнал на себе самом, он становится сдавленным, заглушённым, с узеньким диапазоном и звучит, как в бочке, падая тут же, у самых ног говорящего, а не летя вперед.

Как же быть?

Вместо ответа я расскажу вам о работе над звуком и над дикцией, которая была проделана мною в течение моей артистической жизни.

В молодости я готовился стать оперным певцом, -- начал рассказывать Торцов.-- Благодаря этому у меня есть некоторое представление об обычных приемах постановки дыхания и звука для вокального искусства. Но последнее мне нужно не для самого пения, а ради изыскания наилучших приемов выработки естественной, красивой, внутренне насыщенной речи. Она должна передавать в слове возвышенные чувства в стиле трагедии, так точно, как простую, интимную и благородную речь в драме и комедии. Моим исканиям помогло то обстоятельство, что в последние годы мне пришлось много поработать в опере Р. Столкнувшись там с певцами, я разговаривал с ними о вокальном искусстве, слышал звуки хорошо поставленных голосов, знакомился с самыми разнообразными их тембрами, научился различать горловые, носовые, головные, грудные, затылочные, гортанные и другие оттенки звука. Все это запечатлевалось в моей слуховой памяти. Но главное то, что я понял преимущество голосов, поставленных "в маску", то есть в переднюю часть лица, где находятся жесткое небо, носовые раковины, гайморова полость и другие резонаторы.

Певцы говорили мне: "Звук, который "кладется на зубы" или посылается "в кость", то есть в череп, приобретает металл и силу". Звуки же, которые попадают в мягкие части неба или в голосовую щель, резонируют, как в вате.

Кроме того, из разговора с одним певцом я узнал другую важную тайну постановки голоса. При выдыхании во время пения надо ощущать две струи воздуха, выходящие одновременно изо рта и из носа. При этом кажется, что при выходе наружу они соединяются в одну общую звуковую волну перед самым лицом поющего.

Другой певец сказал мне: "Я ставлю звук при пении совершенно так же, как это делают больные или спящие при стоне, с закрытым ртом. Направив таким образом звук в маску и в носовые раковины, я открываю рот и продолжаю мычать, как раньше. Но на этот раз прежний стон превращается в звук, свободно выходящий наружу и резонирующий в носовых раковинах или в других верхних резонаторах маски".

Все эти приемы были проверены мною на собственном опыте с целью найти тот характер звука, который мне мерещился.

Были и случайности, направлявшие мои поиски. Так, например, в бытность мою за границей я познакомился с знаменитым певцом. Однажды в день концерта ему показалось, что его голос не звучит и что он не сможет вечером петь.

Бедняга просил меня сопроводить его на концерт и научить, как выйти из положения в случае беды.

С холодными руками, бледный, растерянный, концертант вышел на сцену и запел превосходно. После первого номера он вернулся за кулисы и там от радости выкинул ногами антраша, весело подпевая при этом:

-- Пришла, пришла, пришла!

-- Что, кто пришла? -- недоумевал я.

-- Она самая!.. Нота! -- твердил певец, разбирая свои тетрадки романсов для следующего номера пения.

-- Куда пришла?--не понимал я.

-- Сюда пришла, -- сказал певец, указывая на переднюю часть лица, на нос, на зубы.

В другой раз мне довелось быть на концерте учеников известной учительницы пения и сидеть рядом с ней. Благодаря этому я стал близким свидетелем ее волнения за своих питомцев и питомиц. Старушка поминутно схватывала меня за руку, нервно толкала локтем и коленкой, когда ученики делали не то, что нужно. При этом бедняжка все время повторяла со страхом:

-- Ouchla, ouchla! (то есть ушла, ушла!) Или, напротив, радостно шептала:

-- Prichla, prichla! (пришла, пришла!)

-- Кто, куда ушла? -- не понимал я.

-- Nota ouchla v zatiloc {Нота ушла в затылок. (*Ред.*)}, -- говорила мне на ухо испуганная учительница или, напротив, повторяла радостно:

-- Prichla, prichla v morda (пришла в морду, то есть в маску лица).

Вот эти два случая с одними и теми же словами "пришла" и "ушла", "в маску" и "в затылок" запомнились мне, и я стал допытываться на собственном опыте: почему так страшно, когда нота уходит, и хорошо, когда она приходит назад в маску.

Для этого надо было обратиться за помощью к пению. Боясь беспокоить живущих со мной, я производил опыты в четверть голоса, с закрытым ртом. Эта деликатность принесла мне большую пользу. Оказывается, что вначале, при постановке звука, лучше всего тихо мычать в поисках правильного упора для голоса.

Первое время я тянул лишь одну, две, три ноты медиума, упирая их во все точки резонаторов маски, которые мне удавалось ощупывать внутри. Это была долгая, трудная и пытливая работа. В одни моменты казалось, что звук попадал куда следует, в другие же минуты я замечал, что нота "ouchla".

В конце концов от долгого упражнения набилась привычка, и я научился с помощью каких-то приемов правильно ставить две-три ноты, которые, как мне казалось, звучали по-новому -- полно, компактно, металлически, чего я не замечал в себе раньше.

Но этого мне было мало. Я решил вывести звук совсем наружу так, чтобы даже самый кончик носа задрезжал от вибрации.

И это мне как будто бы удалось, но только голос сделался гнусавым. Такой результат вызвал новую работу. Она заключалась в том, чтоб избавиться от носового оттенка звука. С этим мне пришлось долго возиться, хотя секрет оказался простым. Надо было лишь убрать небольшое, едва заметное напряжение во внутренней части носовой области, в которой мне удалось ощупать зажим.

Наконец я избавился от него. Нота вышла еще больше наружу и зазвучала сильнее, но не так приятно по тембру, как бы мне хотелось. Остались следы нежелательного призвука, от которого я не смог отделаться. Но из упрямства мне не хотелось уводить ноту назад, вглубь, в надежде со временем побороть вновь проявившийся недостаток.

При следующей стадии работы я попробовал несколько расширить диапазон, определенный мною для упражнения. К удивлению, смежные ноты как вверх, так и вниз зазвучали сами собой прекрасно и сравнялись по характеру звука с прежними, выработанными мною раньше.

Так постепенно я проверял и выравнивал натуральные открытые ноты своего диапазона. На очередь стала работа с самыми трудными предельными, верхними, нотами, требующими, как известно, искусственно поставленного закрытого звука.

Когда ищешь, не следует сидеть у моря и ждать, что искомое придет само собой, а надо упорно продолжать искать, искать и искать.

Вот почему во все свободное время, дома, я мычал, ощупывая новые резонаторы, упоры и все по-новому приспособляясь к ним.

Во время этих поисков я совершенно случайно заметил, что когда стараешься вывести звук в самую маску, то наклоняешь голову и опускаешь подбородок вниз. Такое положение помогает пропускать ноту как можно дальше вперед. Многие из певцов признали этот прием и одобрили его.

Так выработалась целая гамма с высокими предельными нотами. Но пока все это достигалось лишь при мычании, а не при подлинном пении, с открытым ртом.

Наступила весна. Моя семья переехала в деревню. Я оказался один в квартире, что позволило мне делать свои упражнения в мычании не только с закрытым, но и с открытым ртом. В первый же день после переезда я вернулся домой к обеду, как всегда лег на диван, начал по обыкновению мычать и после почти годового промежутка впервые решился открыть рот при хорошо установленной на мычании ноте.

Каково же было мое изумление, когда вдруг, неожиданно из носа и изо рта точно вылутился и с силой вылетел давно назревавший новый, неведомый мне звук, похожий на тот, который все время мерещился мне, который я подслушал у певцов и давно искал в себе.

При усилении голоса он больше креп и уплотнялся. Такого звука я в себе не знал до того времени. Казалось, что со мною свершилось чудо. Я с воодушевлением пел целый вечер, и мой голос не только не утомлялся, а все лучше звучал.

Раньше, до моих систематических занятий, я быстро охрипал от громкого, долгого пения, теперь же, напротив, оно оказывало на горло целебное действие и очищало его.

Был и еще приятный сюрприз: зазвучали ноты, которых не было раньше в моем диапазоне. Явилась новая окраска в голосе, другой тембр, который казался мне лучше, благороднее, бархатистее прежнего.

Откуда все это само собой пришло?! Было ясно, что с помощью тихого мычания можно не только развить звук, но и сравнять все ноты на гласных. А как это важно! Как неприятны пестрые голоса, в которых [звук] А вылетает из

живота, [звук] *Е* -- из голосовой щели, *И* -- протискивается из сдавленного горла, [звук] *О* гудит, точно в бочке, а *У*, *Ы*, *Ю* попадают в такие места, из которых их никак не вытащишь.

При новой постановке голоса, которую я разрабатывал в себе, открытые гласные звуки направлялись в одно и то же место, находящееся в верхнем жестком нёбе у самых корней зубов, и рефлексировались где-то выше, в носовых раковинах передней части маски.

При дальнейших пробах выяснилось, что чем выше идет голос, переходя в искусственно закрытые ноты, тем больше упор звука перемещается вверх и вперед в маску, в область носовой раковины. Кроме того, я заметил, что натуральные открытые ноты упирались у меня в жесткое нёбо и рефлексировались в носовых раковинах, а закрытые, которые имели упор в носовых раковинах, рефлексировались в жестком нёбе.

По целым вечерам я пел в пустой квартире, очарованный своим новым голосом. Но скоро настало разочарование. На одной из оперных репетиций я был свидетелем того, как известный дирижер критиковал певца за то, что он слишком сильно выпирает звуки в самый перед маски, отчего пение получало неприятный цыганский пошиб слегка носового оттенка. Этот случай снова сбил меня с прочной позиции, на которую я было твердо встал. Ведь я и сам раньше замечал нежелательный привкус, который появился у меня при нотах, положенных в самую предельную переднюю часть маски.

Пришлось начать новые поиски.

Не бросая того, что было мною уже найдено, я стал искать в своем черепе новые резонирующие места во всех точках жесткого нёба, в области гайморовой полости, в верхней части черепа и даже в затылке, которого раньше меня научили бояться. Всюду я находил резонаторы. Они в той или другой мере делали свое дело и окрашивали звук новыми красками.

Из этих проб мне стало ясно, что техника пения сложнее и тоньше, чем думалось, и что секрет вокального искусства не в одной только "маске".

Был и еще один секрет, который мне посчастливилось узнать.

Дело в том, что на уроке пения меня заинтересовали частые выкрики преподавательницы при высоких нотах учеников.

-- "Зевок!" -- напоминала она им.

Оказывается, что для удаления зажима на высокой ноте надо ставить гортань и зев совершенно так же, как это делается во время зевания. При этом горло естественно расправляется, отчего уничтожается нежелательный зажим.

Благодаря новому секрету мг и верхние ноты расправились, приобрели металл и избавились от зажима. Я был счастлив.

После всех описанных мною работ я добился правильной постановки голоса на гласных буквах. На них я пел вокализы, и голос мой звучал на всех регистрах ровно, сильно и полно. После этого я перешел на романсы со словами. Но, к удивлению, они звучали у меня вокализмами, так как я выпевал лишь одни гласные звуки слов. Что же касается согласных, то они не только не звучали, но и мешали мне при пении своим сухим стучением.

Тут я понял на опыте превосходный афоризм С. М. Волконского о том, что гласные -- река, согласные -- берега⁶. Вот почему мое пение с рыхлыми

согласными уподобилось реке без берегов, превратившейся в разлив, с болотом, с топью, в которых вязли и тонули слова⁷.

..... 19 . . 2.

-- "Пар шир кры двер свол чной свобод", -- неожиданно произнес Аркадий Николаевич, войдя в класс и обращаясь ко всем нам⁸.

Мы с удивлением посмотрели на него и друг на друга.

-- Не понимаете?-- спросил он нас после паузы.

-- Ничего не понимаем, -- признались мы. -- Что же значат эти ругательные слова?

-- "Пора широко открыть двери своей личной свободе". У актера, который так говорил в какой-то пьесе, был хороший и большой голос, всюду слышный; тем не менее его понять было нельзя, и все мы, так же, как и вы сейчас, думали, что он нас обругал,-- рассказывал нам Торцов.

Последствия этого незначительного и комического эпизода оказались для меня знаменательными, и потому я должен остановиться на этом моменте.

Вот что со мной произошло.

После многолетней артистической и режиссерской карьеры я наконец до самого конца познал (почувствовал), что каждый артист должен обладать превосходной дикцией, произношением, что он должен чувствовать не только фразы, слова, но и каждый слог, каждую его букву⁹. Вот уж подлинно, чем проще истина, тем больше надо времени, чтоб ее постигнуть.

Я понял еще, что все люди как в жизни, так и на сцене говорят ужасно и что для каждого из нас существует только один человек, который, по нашему, мнению, говорит правильно. Этот человек -- я сам. Такое явление происходит потому, что, во-первых, мы сами к себе привыкли, а во-вторых, потому, что мы себя слышим иначе, чем другие воспринимают нашу речь. Нужно ее внимательно изучать для того, чтобы по-настоящему услышать себя.

И я изучал как себя, так и других и в результате окончательно убедился в том, что всем людям надо вновь поступать в школу и начинать с азов.

Мы не чувствуем своего языка, фраз, слогов, букв и потому легко коверкаем их: вместо буквы *Ш* произносим *ПФА*, вместо *Л* говорим *УА*. Согласная *С* звучит у нас, как *ЦС*, а *Г* превращается у некоторых в *ГХА*. Прибавьте к этому окание, акание, шепелявость, картавость, гнусавость, взвизгивание, пiski, скрипы и всякое косноязычие. Слова с подмененными буквами представляются мне теперь человеком с ухом вместо рта, с глазом вместо уха, с пальцем вместо носа.

Слово со скомканным началом подобно человеку с расплющенной головой. Слово с недоговоренным концом напоминает мне человека с ампутированными ногами.

Выпадение отдельных букв и слогов -- то же, что провалившийся нос, выбитый глаз или зуб, отрезанное ухо и другие подобного рода уродства.

Когда у некоторых людей от вялости или небрежности слова слипаются в одну бесформенную массу, я вспоминаю мух, попавших в мед; мне представляется осенняя слякоть и распутица, когда все сливается в тумане.

Аритмия в речи, при которой слово или фраза начинается медленно, а в середине вдруг ускоряется, для того чтоб в конце неожиданно точно шмыгнуть в подворотню, напоминает мне пьяного, а скороговорка -- пляску святого Витта¹⁰.

Вам, конечно, приходилось читать книги или газеты с плохой печатью, в которых то и дело попадают выпадения букв, опечатки. Не правда ли, какая это мука -- поминутно останавливаться, догадываться, решать ребусы?

А вот другая мука: читать письма, записки, написанные таким почерком, который точно все смазывает. Догадываешься, что тебя кто-то зовет, но куда и когда -- разобрать невозможно. Пишут: "вы -- н... д..." А кто вы -- негодяй или ненаглядный, друг или дурак -- разобрать невозможно.

Как ни трудно иметь дело с плохо напечатанной книгой или с дурным почерком, но все-таки при большом старании возможно доискаться смысла написанного. Газета или письмо в вашем распоряжении, и вы найдете время, чтобы возвратиться к расшифровыванию непонятного.

Но как быть, когда в театре на спектакле в произносимом актерами с подмостков тексте, подобно плохо напечатанной книге, выпадают отдельные буквы, слова, фразы, часто имеющие первенствующее, даже решающее значение, так как на них построена вся пьеса? Ведь сказанного текста не вернешь, а раскатившегося спектакля и быстро развертывающейся пьесы не остановишь для расшифровывания непонятного. Плохая речь создает одно недоразумение за другим. Они нагромождаются, затуманивают или совсем заслоняют смысл, суть, даже самую фактуру пьесы. Зрители сначала усиленно напрягают слух, внимание, ум, чтобы не отстать от того, что происходит на сцене; если же это им не удастся, то они начинают нервничать, злиться, переговариваться друг с другом и, наконец, кашлять.

Понимаете ли вы значение этого ужасного для актера слова -- "кашлять"? Толпа в тысячу человек, потеряв терпение и оторвавшись от того, что происходит на сцене, может "закашлять" актеров, пьесу, спектакль. Это гибель для пьесы и спектакля. Кашляющий зритель самый опасный наш враг. Одно из средств обороны против него -- красивая, ясная, образная речь.

Я понял еще, что уродство нашей разговорной речи с грехом пополам сходит для домашнего обихода. Но когда с вульгарным говорком произносятся на сцене звучные стихи о возвышенном, о свободе, об идеалах, о чистой любви, то вульгарность декламации оскорбляет или смешит, как бальный туалет на мещанке.

Буквы, слоги, слова не придуманы человеком; они подсказаны нашим инстинктом, побуждениями, самой природой, временем и местом, самой жизнью.

Боль, холод, радость, ужас вызывают у всех людей, у всех детей одни и те же звуковые выражения; так, например, звук А-А-А вырывается изнутри сам собой от охватившего нас ужаса или восторга.

У всех звуков, из которых складывается слово, своя душа, своя природа, свое содержание, которые должен почувствовать говорящий. Если же слово не связано с жизнью и произносится формально, механически, вяло, бездушно, пусто, то оно подобно трупу, в котором не бьется пульс. Живое слово

насыщено изнутри. Оно имеет свое определенное лицо и должно оставаться таким, каким создала его природа.

Если человек не чувствует души буквы, он не почувствует и души слова, не осящит и души фразы, мысли.

После того, как я познал, что буквы являются лишь звуковой формой для наполнения их содержанием, передо мной, естественно, встала задача изучить эти звуковые формы букв для того, чтобы лучше наполнять их содержанием.

Я сознательно пришел к азам и принялся изучать буквы, каждую в отдельности.

Мне легче было начать с гласных, так как они были уже хорошо подготовлены, выправлены и выровнены пением.

..... 19 . . 2.

-- Понимаете ли вы, что через ясный звук *А-А-А* из нашей души выходит наружу чувство? Этот звук сообщается с какими-то внутренними глубокими переживаниями, которые просятся наружу и свободно вылетают изнутри, из недр души.

Но есть и другое *А-А-А*, более глухое, закрытое, которое не выпархивает свободно наружу, а остается внутри и зловеще гудит, резонирует там, точно в пещере или в склепе. Есть и коварное *А-А-А*, точно вьюном вылетающее изнутри и сверлом ввинчивающееся в душу собеседника. Бывает и радостное *А-А-А*, которое, как ракета, взлетает изнутри души. Бывает и тяжелое *А-А-А*, которое, как железная гиря, опускается внутрь, точно на дно колодца¹¹.

Не чувствуете ли вы, что через голосовые волны выходят наружу или опускаются внутрь частички нашей собственной души? Все это не пустые, а духовно-содержательные звуки гласных, которые дают мне право говорить, что внутри, в их сердцевине, есть кусочек человеческой души.

Таким же образом я познал (почувствовал) звуковые формы всех других гласных букв и после этого перешел к такому же изучению согласных.

Эти буквы не были выправлены и подготовлены пением и потому работа над ними оказалась сложнее.

Я еще сильнее понял значение моей новой задачи, после того как мне рассказали, что у знаменитого итальянского баритона Б....¹² голос звучит слабо при вокализациях на гласных. Но лишь только он соединяет их с согласными, сила его звука удесятеряется. Я стал проверять это явление на себе самом, но проба не дала желаемых результатов. Мало того, она убедила меня в том, что мои согласные не звучат ни сами по себе, в одиночку, ни в соединении с гласными. Нужна была большая работа, чтобы понять, как вырабатывать в себе звучание голоса на всех без исключения буквах.

С этого времени мое внимание было направлено на одни согласные¹³.

Я следил за их звучанием как у себя, так и у других, ходил в оперу и в концерты, слушал певцов. И что же? Оказалось, что даже у лучших из них совершенно так же, как и у меня, арии и романсы превращаются в простые вокализы благодаря вялости согласных или недоговариванию их от небрежности.

В "Выразительном слове" [С. М. Волконского] говорится: если гласные -- река, а согласные -- берега, то надо укреплять последние, чтоб не происходило разливов.

Но кроме направляющих функций согласные обладают еще и звучанием.

Таковыми звучащими согласными являются: *Б, В, Г, Д, Л, М, Н*.

С них я и начал.

В этих [звуках] ясно различаешь тянущуюся ноту гортанного происхождения, которая поет почти так же, как гласные. Разница лишь в том, что звук не выходит наружу сразу и беспрепятственно и задерживается зажимом в разных местах, от которых и получает соответствующую окраску. Когда же этот зажим, задерживающий гортанные звуковые накопления, лопается, то звук вылетает наружу. Так, например, при *Б* накапливаемое гортанное гудение задерживается сжатием обеих губ, которые дают [звуку] характерную для него окраску. После разжатия зажима происходит лопание, и звук свободно вылетает наружу. Недаром эту и ей подобные буквы некоторые называют "лопающимися"¹⁴. При произнесении буквы *В* происходит то же самое от зажима нижней губы о верхние зубы.

При букве *Г* повторяется то же явление благодаря зажиму задней части языка о нёбо.

При букве *Д* кончик языка упирается о концы верхних передних зубов, что и создает зажим.

При произнесении всех упомянутых согласных прорыв происходит сразу, резко, а накопленный гортанный звук вылетает наружу сразу и быстро.

При произнесении согласных *Л, М, Н* тот же процесс выполняется мягко, деликатно и с некоторой задержкой при открытии зажимов губ (буква *М*), кончика языка о концы верхних передних зубов (буква *Н*) или конца языка, оттянутого немного назад, к деснам верхней челюсти (буква *Л*). Такая задержка создает усиленное гудение. Недаром же все эти согласные (*Л, М, Н*) называются сонорными.

Но есть согласные, которые не только звучат от накопления гортанного гудения, но одновременно с этим они жужжат (буква *Ж*) или зыкают (буква *З*). Эти согласные тоже вылупляются и вылетают наружу при лопании зажимов середины изнанки языка о передние зубы (буква *Ж*) или конца языка о концы передних зубов, как верхних, так и нижних, почти соединенных вместе (буква *З*).

Есть и еще новый вид согласных, которые не лопаются и не звучат, но тем не менее тянутся, издавая какие-то шумы и колебания воздуха. Я говорю о буквах *Р, С, Ф, Х, Ц, Ч, Ш, Щ*¹⁵.

Эти шумы прибавляются к звучанию гласных, [придавая] им окраску.

Кроме того, как известно, существуют ударные согласные *К, П, Т*. Они лишены звучания и падают резко, ударяя точно молотом о наковальню. При этом они выталкивают стоящие за ними на очереди звуки.

Когда буквы соединяются вместе и создают слоги или целые слова, фразы, их звуковая форма, естественно, становится вместительнее, а потому в нее можно вложить больше содержания.

Вот, например, говорите: *Буки-Аз-Ба*.

"Боже мой, -- подумал я, -- приходится снова учиться азбуке. Подлинно, мы переживаем второе детство -- артистическое: *Буки-Аз-Ба!*"

Ба-ба-ба... начали мы блеять общим хором, точно бараны.

-- Смотрите, я напишу на бумаге то, что у вас получается в звуке, -- остановил нас Торцов.

Он вывел синим карандашом на лежавшем около него листе: *пбА*, то есть вначале неясное и не типичнее для согласной не то стучащее, ударное маленькое *п*, не то лопающееся, но совсем не звучащее малое *б*. Еще не определившись, они уже спешили утонуть и исчезнуть в большом, открытом, как звериная пасть, в белом и пустом по звуку, неприятно резком *А*.

-- Мне нужен другой звук,-- объяснял Аркадий Николаевич,-- открытый, ясный, широкий -- *Ба-а...*, такой, который передает неожиданность, радость, бодрое приветствие, от которого сильнее и веселее бьется сердце.

Прислушайтесь сами. *Ба!* Вы чувствуете, как у меня внутри, в тайниках души, зародилось, забурлило гортанное *б*; как мои губы едва сдерживали напор звука вместе с чувством -- изнутри. Как, наконец, препятствие прорвалось и из распахнувшихся губ, наподобие объятий рук или дверей гостеприимного дома, к вам навстречу вылетел, точно хозяин, встречающий дорогого гостя, широкий, хлебосольный, пропитанный приветливым чувством звук *А*. *Б-б -- А~а-а!* Разве вы не чувствуете в этом восклицании кусочек моей собственной души, который летит к вам в сердце вместе с радостным звуком?

А вот вам тот же слог *ба*, но совсем другого характера.

Торцов произнес эти буквы мрачно, тускло, придавленно. На этот раз гудение буквы *б* напоминало подземный гул перед землетрясением; губы не распахнулись, как гостеприимные *объятия*, а раскрылись медленно, точно от недоумения. Сама буква *а* не зазвенела радостно, как в первый раз, а прозвучала тускло, без резонанса и точно провалилась внутрь, в живот, не получив свободы. Вместо нее наружу вышел из губ один воздух, едва шипя, точно горячий пар из большого открытого сосуда.

-- Сколько еще самых разнообразных вариаций можно придумать для слога из двух букв -- *ба!* И в каждом из них проявится оторвавшийся кусочек человеческой души. Вот такие буквы и слоги живут на сцене, тогда как те, которые рождают вялое, бездушное, механическое произношение, подобны трупам, от которых веет не жизнью, а могилой.

Теперь попробуйте развить слог до трех букв: *бар, бам, бах, бац, бац...* Как с каждой новой буквой меняется настроение, как каждое из новых созвучий манит к себе из разных углов души тот или иной кусочек нашего чувства!

Если же соединить два слога, то вместимость для нашего чувства еще прибавится: *баба, бава, бажа, бака, бама, баки, бала, баю, баи, бацбац, бамбар, барбуф.*

Мы повторяли за Торцовым и сочиняли свои слоги. Может быть, в первый раз в жизни я прислушался по-настоящему к их звучанию и понял, как оно у нас несовершенно и как оно полно в устах самого Торцова, который, как гастроном, упивается ароматом каждого слова и буквы.

Вся комната наполнилась разнообразными звуками, которые боролись, стучаясь друг с другом. Но звучности не получалось, несмотря на горячее желание вызвать ее. Среди наших тусклых хрипов гласных и стуков согласных

выпеваемые гласные и гудящие согласные, формируемые самим Торцовым, казались светлыми, звонкими, вибрирующими во всех углах комнаты.

"Какая простая и какая трудная задача, -- думал я. -- Чем проще и естественнее, тем труднее".

Я взглянул на лицо Аркадия Николаевича: оно сияло, как у человека, наслаждающегося красивым. Я перевел глаза на лица моих товарищей -- учеников и чуть не рассмеялся при виде их накрахмаленных лиц, граничащих со смешной гримасой.

Звуки, произносимые Аркадием Николаевичем, доставляли удовольствие и ему самому и нам, слушавшим, тогда как звуки, скрипящие и хрипящие, которые мы вымучивали и выпихивали из себя, доставляли и нам самим и слушавшим нас большое огорчение.

Разошедшийся Аркадий Николаевич, сев на своего любимого конька, упивался слогами, из которых составлял слова, известные нам и новые, сочиняемые им самим. Из слов он стал создавать фразы. Говорил какой-то монолог, потом опять переходил к отдельным звукам, слогам, словам.

Пока Аркадий Николаевич упивался звуками, я внимательно следил за его губами. Они напоминали мне тщательно пришлифованные клапаны духового музыкального инструмента. При их открытии или закрытии воздух не просачивается в щели. Благодаря этой математической точности звук получает исключительную четкость и чистоту. В таком совершенном речевом аппарате, какой выработал себе Торцов, артикуляция губ производится с невероятной легкостью, быстротой и точностью.

У меня не то. Как клапаны дешевого инструмента плохой фабрики, мои губы недостаточно плотно сжимаются. Они пропускают воздух; они отскакивают, у них плохая пришлифовка. Благодаря этому согласные не получают необходимой четкости и чистоты.

Моя артикуляция губ плохо развита и так далека от виртуозности, что она не допускает даже ускоренной речи. Слоги и слова размываются, обваливаются и сползают, как рыхлый грунт берега, отчего происходят постоянные разливы гласных, в которых вязнет язык.

-- Когда вы это поймете так же, как теперь понял это я, [-- говорил Аркадий Николаевич,--] вы сами сознательно захотите заняться и развить артикуляцию губного аппарата, языка и всех тех частей, которые четко вытачивают и оформляют согласные.

Знаменитая певица и учительница пения Полина Виардо говорила, что надо петь "avec le bout des lèvres" (концами губ). Поэтому усиленно развивайте артикуляцию губ. В этом процессе большую роль играют мускулы, которые требуют систематического развития и времени.

Я не вхожу теперь в подробности этой работы. Вы узнаете ее на "тренинге и муштре".

Пока же, в заключение урока, я укажу вам ради предостережения еще на один распространенный недостаток, который часто встречается у людей при произношении слогов из двух или более букв, согласных и гласных, соединенных вместе.

Эти ошибки заключаются в следующем. У многих людей гласные рождаются в одном месте голосового аппарата, а согласные совсем в другом. Поэтому

последние приходится подавать наверх, подкатывать их "с подъездами" откуда-то снизу для соединения в общем созвучии с гласными.

При этом получается не один звук из двух букв: *Ба, Ва, Да...*, а целых два, взятых из разных мест. Так, например, вместо *Ба* сначала издается гортанное мычание с закрытым ртом: *гмм...* Потом, после подъезда из гортани к губам, после открытия их, после прорыва и вялого лопания вылетает огромное *А-а-а.... гмм -- буА*. Это неправильно, некрасиво и вульгарно.

Гортанное гудение согласных должно накапливаться и резонировать там же, где создаются и гласные. Там же они и смешиваются, сливаются с согласными, а после прорыва в губах звук вылетает двумя струями изо рта и из ноздрей, резонируя в том же резонаторе, где и гласная.

Подобно тому как нехороша пестрота голоса на гласных, которые рождаются в разных местах голосового аппарата, так же нехорошо и подкатывание согласных из разных центров звукового аппарата.

Напрашивается сравнение с пишущей машинкой. Там тоже все буквы алфавита выскакивают и ударяются в одно и то же место, где они и отпечатываются на бумаге.

..... 19 . . г.

Сегодня Аркадий Николаевич продолжал свой рассказ. Он говорил:

-- Усвоив главные законы постановки звука, дикции, произношения, я по вечерам мычал на разных буквах или пел со словами.

Однако далеко не со всеми согласными дело обстояло благополучно. Многие из них, как, например, свистящие, шипящие и рыкающие, не давались мне. Повидимому, виной тому был природный недостаток, к которому мне пришлось применяться.

Прежде всего надо было понять, при каком положении рта, губ, языка создаются правильные звуки согласных. Для этого я обратился к "натуре", то есть завербовал одного из своих учеников с хорошей дикцией. Он оказался человеком терпеливым. Это дало мне возможность часами смотреть ему в рот, наблюдая за тем, что делают его губы, язык при произнесении тех согласных, которые были признаны мною неправильными.

Я, конечно, понимал, что двух совершенно одинаковых манер и приемов говорить не бывает. Каждый по-своему должен так или иначе приспособиться к своим данным. Тем не менее подмечаемое у моей "натуры" я пытался переносить на себя самого.

Но всякому терпению есть границы. Избранный мною для наблюдений ученик не выдержал. Под разными предлогами он перестал ходить ко мне.

Пришлось обратиться к опытной учительнице дикции и заниматься с ней.

В мою сегодняшнюю задачу не входит повторение того, что я узнал на этих уроках. В свое время специалист в области дикции скажет вам об этом все, что нужно.

Пока же я ограничусь несколькими замечаниями по поводу того, что мне дала моя личная практика.

Я понял прежде всего, что для постановки голоса и для выправления дикции мало часов самих уроков.

Уроки пения даются ученикам совсем не для того, чтоб только во время них производить упражнения по постановке голоса или по исправлению дикции. Во время класса надо лишь хорошо усвоить то, что надлежит делать на уроках "тренинга и муштры", сначала под присмотром опытного репетитора, а потом самостоятельно, дома и всюду -- в своей повседневной жизни.

Пока новая манера не войдет в жизнь, нельзя считать прививаемое усвоенным. Мы должны следить за тем, чтобы всегда, постоянно говорить на сцене и в жизни правильно и красиво. Надо вводить в употребление, набивать привычку, прививать к себе новое в самой жизни, сделать его однажды и навсегда своей второй натурой. Лишь при этом условии набьется привычка, которая превратится во вторую природу, и нам не придется отвлекать внимание на дикцию в момент сценического выступления. Если же исполнитель роли Чацкого или Гамлета должен будет в момент исполнения роли думать о всех недостатках своего голоса и о неправильности речи, то едва ли это поможет его главной творческой цели. Поэтому советую вам теперь же, на первых двух курсах, однажды и навсегда покончить с элементарными требованиями дикции и звука. Что же касается тонкостей искусства говорить, помогающих художественно, красиво и точно выявлять неуловимые оттенки чувств и мысли, то их вам предстоит разрабатывать в течение всей жизни.

Я так увлекся пением, что забыл о главной цели моих исканий -- о сценической речи и о приемах декламации.

Но я вспомнил о них и старался говорить так, как научился петь. К удивлению, звук ушел в "zatic", и я никак не мог вытащить его в "morda". Когда же в конце концов мне это удалось, то разговорный голос и моя речь сделались неестественными.

Что же это значит?-- спрашивал я себя в недоумении.-- По-видимому, говорить надо иначе, чем петь? Недаром же так делают профессиональные певцы: они поют иначе, чем говорят!

Мои расспросы и разговоры на эту тему выяснили, что многие из вокалистов поступают так, чтоб не изнашивать во время речи тембра своего певческого звука.

Но, -- решил я, -- в нашем деле это излишняя предосторожность, потому что мы и поем-то как раз для того, чтоб говорить с тембром.

Пришлось много повозиться с этим вопросом, прежде чем добиться истины. В этом мне помог случай. Знаменитый иностранный артист, славившийся своим голосом, дикцией и декламацией, сказал мне: "Раз что голос поставлен правильно, надо говорить совершенно так же, как поют"¹⁶.

С тех пор моя работа получила определенное направление и закипела. Пение чередовалось с речью: попою четверть часа, потом поговорю столько же на установленном звуке. Опять попою и снова поговорю. Так длилось долго, но результатов не было.

Не удивительно!-- решил я. Что значит и что могут дать эти несколько часов правильной речи среди целых суток неправильного разговора! Буду все время, постоянно следить за собой и за постановкой голоса! Превращу жизнь в сплошной урок! Таким путем я разучусь говорить неправильно.

Однако не так-то легко привыкнуть к этому, но я делал, что мог, постольку, поскольку выдерживало мое внимание.

В конце концов почувствовалась какая-то разница в разговорной речи. Стали появляться отдельные удачные звуки, целые фразы, и я замечал, что как раз в такие моменты применялось в разговорной речи то, что было мною найдено в пении. Я говорил в эти минуты так, как пел. Беда только в том, что такая речь длилась у меня недолго, так как звук все время стремился уйти в мягкие части нёба и горла.

И по настоящее время происходит то же. Я не уверен в том, что мне удастся однажды и на всю жизнь поставить голос так, чтоб всегда, постоянно говорить правильно, так, как пою. Повидимому, мне придется перед каждым спектаклем или репетицией направлять голос с помощью предварительных упражнений.

Тем не менее успех был несомненен. Он заключается в том, что я научился скоро, легко и по произволу в каждую минуту переставлять голос в маску, не только для пения, но и для разговора¹⁷.

Самый же главный результат работы в том, что у меня появилась в речи такая же непрерывная линия звучания, какая выработалась в пении и без которой не может быть подлинного искусства слова.

Это то, что я долго искал, о чем постоянно мечтал, что дает красоту и музыкальность как простой, разговорной, так и особенно возвышенной, декламационной речи.

Теперь я познал на самой практике, что такая линия создается в речи только в том случае, когда гласные и согласные сами по себе поют, как и в вокальном искусстве. Если же одни звуки -- гласные -- тянутся, а следом идущие согласные только стучат, то от этого образуется прорыв, провал, пустота и в результате получается не бесконечная линия, а звуковые обрывки, клочки, восклицания. Вскоре я понял еще, что не только звучащие, но и другие -- шумовые, шипящие, свистящие, зыкающие, цыкающие, хакающие, рыкающие -- согласные должны также участвовать как своим гудением, так и шумами в создании непрерывной линии.

Теперь моя разговорная речь то поет, то гудит, то жужжит, то зыкает, создавая, таким образом, непрерывную линию, меняя тона и окраску звука в зависимости от произносимых гласных и звучащих и шумовых согласных.

Не успел я достаточно порадоваться достигнутым мною успехам, как явилось разочарование.

Дело в том, что мои ученики по опере, где я продолжаю заниматься, подверглись жестокой критике вокалистов и музыкантов за то, что они, в погоне за бесконечной линией и за звучанием согласных, вместо одной гудящей буквы *Б*, *В* или *М*, *Н* поют по несколько таких же букв *Ббб*, *Ммм*, *Ннн* и т. д. Благодаря этому продлению звучание согласной идет за счет гласной.

При таком условии согласная, которая имеет меньше звучания, чем гласная, захватывает большую часть ноты и это отражается на кантилене в пении.

Такое пожирание гласных согласными сильно критиковалось вокалистами.

Конечно, певцы, которые так поступают, ошибаются. Надо петь и говорить по одной, а не по несколько согласных *Б*, *В*, *М*, *Н* и проч. Если же это и допускается, то лишь в первое время, при самой начальной выработке согласных букв. Поэтому я не защищаю такой манеры ни в пении, ни в речи.

Не надо говорить: "Бббытгыллиннебыть". Такая липкая Дикция напоминает конфету, которая называется "тянучкой". Согласные должны звучать, но они не

должны распухать, а гласные не должны сохнуть за счет других букв. Каждая из них пусть занимает определенное для нее место и количество времени звучания.

К концу того периода моей работы, о котором я вам так долго рассказывал, я еще не достиг того, что на нашем языке называется чувством слова или чувством фразы, но несомненно, что в звуках букв и слогов я уже стал разбираться.

Специалисты будут долго и зло критиковать путь, по которому я шел в своих исканиях, и результаты, которых я достиг. Пусть! Мой прием взят из живой практики, из опыта, и результаты его налицо и поддаются проверке.

Такая критика поможет сдвинуть с места вопрос о постановке сценического голоса и о приемах преподавания, так точно, как и исправления дикции и произношения букв, слогов и слов.

После всего, что я говорил на последнем уроке, я думаю, что вас можно считать достаточно подготовленными для начала сознательной работы как над постановкой звука, так и над дикцией для пения и для сценической речи в драме, -- заключил свой урок Аркадий Николаевич.

К этому времени Рахманов привел нового преподавателя дикции, которого нам представили. После небольшого перерыва он дал свой первый урок совместно с Анастасией Владимировной.

Буду ли я вести протоколы этого совместного класса? Не думаю. Все, что говорилось на уроке, достаточно известно и без меня по обычным программам других школ и консерватории. Разница только в том, что исправления дикции производились тут же, под общим присмотром обоих преподавателей, и немедленно вводились в пение по указаниям вокалистки. Наоборот, требования по певческой части переносились тут же в разговорную речь.

2. РЕЧЬ И ЕЕ ЗАКОНЫ

..... 19 . . 2.

Сегодня в партере театра висел плакат:

РЕЧЬ НА СЦЕНЕ.

По обыкновению, Аркадий Николаевич поздравил нас с новым этапом программы, а потом сказал:

-- На предыдущем уроке я объяснил вам, что нужно чувствовать буквы, слоги и ощущать их душу.

Сегодня нам предстоит говорить то же самое о целых словах и фразах. Не ждите от меня лекций. Вы их прослушаете на уроке специалиста. Но кое-что, касающееся искусства говорить на сцене, добытое моей практикой, я скажу теперь для того, чтоб подвести вас к новому классу, посвященному "законам речи".

О них и о слове написано много прекрасных книг. Тщательно изучайте их. Артист должен знать свой язык в совершенстве. К чему тонкости переживания, если их на сцене будет выражать плохая речь? Первоклассный артист не должен играть на расстроенном инструменте. И в этой области нам окажется необходимой наука. Но только пользуйтесь ею умело и во-время. Нельзя начинать с того, что загромождаст голову новичка, а потом выпускать его

впервые на сцену, когда он еще не усвоил элементарных сценических навыков. Ученик растеряется и забудет о науке или, напротив, будет думать только о ней, забыв о сцене. Только в тех случаях наука поможет искусству, когда они будут друг друга поддерживать и дополнять.

На первое время вам нужен элементарный и хорошо приспособленный к нашей специальности учебник. Наиболее подходящим я считаю хорошо разработанную и приспособленную для артистов книгу "Выразительное слово" С. М. Волконского, составленную по Дельсарту, д-ру Решу, по Гутману, по Стебнису¹. Эта книга принята в нашей школе для начальных курсов. На нее я буду все время опираться, из нее буду цитировать примеры и выдержки при наших предстоящих вступительных беседах о речи на сцене.

После паузы раздумья Торцов продолжал:

-- Я не раз предупреждал вас о том, что каждый человек, войдя на подмостки, должен переучиваться всему сначала: смотреть, ходить, действовать, общаться и, наконец, говорить. Огромное большинство людей плохо, вульгарно пользуются речью в самой жизни, но не замечают этого, так как привыкли к себе и к своим недостаткам. Не думаю, чтобы вы составляли исключение из этого правила. Поэтому, прежде чем приступить к очередной работе, вам необходимо осознать недостатки своей речи, чтоб однажды и навсегда отказаться от распространенной среди актеров привычки постоянно сноситься на себя и ставить в пример свою обычную, неправильную речь для оправдания еще худшей сценической манеры говорить.

На сцене слово и речь находятся в еще более плохом состоянии, чем в самой жизни. В огромном большинстве случаев в театре прилично или недостаточно хорошо докладывают текст пьесы зрителям. Но и это делается грубо, условно.

Причин много, и первая из них заключается в следующем.

В жизни почти всегда говорят то, что нужно, что хочется сказать ради какой-то цели, задачи, необходимости, ради подлинного, продуктивного и целесообразного словесного действия². И даже нередко в тех случаях, когда болтают слова, не задумываясь над ними, делают это для чего-нибудь: чтоб скоротать время, чтоб отвлечь внимание и проч.

Но сцена не то. Там мы говорим чужой текст, который дан нам автором. Часто [этот текст] не тот, который нам нужен и [который] хочется сказать.

Кроме того, в жизни говорят о том и под влиянием того, что мы реально или мысленно видим вокруг себя, то, что подлинно чувствуем, о чем подлинно думаем, что в действительности существует. На сцене же нас заставляют говорить не о том, что мы сами видим, чувствуем, мыслим, а о том, чем живут, что видят, чувствуют, думают изображаемые нами лица.

В жизни мы умеем правильно слушать, потому что нам это интересно или нужно. На сцене же в большинстве случаев мы лишь представляемся внимательными, делаем вид, что слушаем. У нас там нет практической необходимости вникать в чужие мысли и воспринимать чужие слова партнера и роли. Приходится заставлять себя это делать. Но часто такое насилие кончается наигрышем, ремеслом и штампом.

Кроме того, есть еще досадные условия, убивающие живое человеческое общение. Дело в том, что словесный текст, часто повторяемый на репетициях и на многочисленных спектаклях, забалтывается, и тогда из слов отлетает их

внутреннее содержание, а остается механика. Чтобы заслужить себе право стоять на подмостках, нужно что-то делать на сцене. В числе других приемов, заполняющих внутренние пустоты роли, важное место занимает механическое болтание слов.

Благодаря этому у актеров вырабатывается привычка к механической речи на сцене, то есть к бессмысленному произношению зазубренных слов роли, без всякого внимания к их внутренней сущности. Чем больше свободы дается такой привычке, тем острее становится механическая память, а чем больше она обостряется, тем упорнее делается и самая привычка к болтанию на сцене.

Так постепенно вырабатывается специфическая ремесленная, театральная речь.

Скажут, что и в реальной жизни тоже встречается механическое произношение слов, например: "Здравствуйте, как вы поживаете?" -- "Ничего, слава богу". -- "Прощайте, будьте здоровы".

Особенно сильно сказывается механичность речи в молитвах. Так, например, мой знакомый лишь в зрелых годах понял, что "богородица, деварадуйся" -- не два, а три слова.

О чем думает человек, что он чувствует, пока произносит эти механические слова? Ничего не думает и ничего не чувствует касающегося их сути. Они вырываются из нас сами собой в то время, когда мы отвлечены другими переживаниями и мыслями. Совершенно то же происходит и с дьячком в церкви. Пока язык механически произносит текст акафиста, он мысленно занят своими домашними делами. То же наблюдается и в школе: пока ученик отвечает зазубренный урок, он размышляет про себя, какой балл поставит ему учитель. То же явление мы знаем и в театре: пока актер болтает слова роли, он думает о посторонних делах и говорит без удержу, чтоб заполнить пустые, непережитые места роли и чтоб чем-нибудь занять внимание зрителей, которые могут соскучиться. В такие моменты актеры говорят, чтоб говорить и не останавливаться, не заботясь при этом ни о звуке, ни о внутреннем смысле слов, а о том лишь, чтоб процесс говорения выполнялся оживленно и горячо.

Для таких актеров самые чувства и идеи роли -- пасынки, а настоящие их дети -- слова текста. Вначале, когда впервые читается пьеса, слова, как свои, так и других партнеров, кажутся интересными, новыми, нужными. Но, после того как к ним прислушаются, после того как их затреплют на репетициях, слова теряют сущность, смысл и остаются не в сознании, не в сердце того, кто их произносит, а лишь в мускулах речевого аппарата. С этого момента не важно то, что говорит сам актер или другие. Важно болтать текст роли так, чтоб ни разу не остановиться.

Как бессмысленно, когда актер на сцене, не дослушав того, что ему говорят, или того, что спрашивают, или не дав договорить другому самой важной мысли, уже торопится оборвать говорящего с ним партнера. Бывает и так, что самое важное слово реплики комкается и не доходит до слушателя, отчего вся мысль теряет смысл и тогда не на что отвечать. Хочется переспросить партнера, но это бесполезно, так как он сам не понимает того, о чем спрашивает. Все эти неправды создают условности, штамп, которые убивают веру в произносимое и самое переживание. Еще хуже, когда актеры сознательно дают словам роли неправильное назначение. Всем известно, что многие из нас пользуются

текстом для того, чтоб показать слушателям качество своего звукового материала, дикцию, манеру декламировать и технику речевого аппарата. Такие актеры имеют мало отношения к искусству. Не больше тех приказчиков музыкальных магазинов, которые бойко разыгрывают на всевозможных инструментах замысловатые рулады и пассажи не для того, чтоб передавать произведение композиторов и свое понимание их, а лишь для того, чтоб продемонстрировать качество продаваемого товара.

И актеры выводят голосом замысловатые звуковые каденции и фигуры. Они выпевают отдельные буквы, слоги, протягивают их, завывают на них не для того, чтоб действовать и передавать свои переживания, а чтоб показывать голос, чтоб приятно щекотать барабанную перепонку слушателей.

..... 19 . . 2.

Сегодня урок был посвящен подтексту.

-- Что такое подтекст? -- спрашивал нас Аркадий Николаевич и тут же отвечал:

-- Это не явная, но внутренне ощущаемая "жизнь человеческого духа" роли, которая непрерывно течет под словами текста, все время оправдывая и оживляя их. В подтексте заключены многочисленные, разнообразные внутренние линии роли и пьесы, сплетенные из магических и других "если б", из разных вымыслов воображения, из предлагаемых обстоятельств, из внутренних действий, из объектов внимания, из маленьких и больших правд и веры в них, из приспособлений и прочих [элементов]. Это то, что заставляет нас произносить слова роли.

Все эти линии замысловато сплетены между собою, точно отдельные нити жгута. В таком виде они тянутся сквозь всю пьесу по направлению к конечной сверхзадаче.

Лишь только всю линию подтекста пронизжет чувство, точно подводное течение, создается сквозное действие пьесы и роли. Оно выполняется не только физическим движением, но и речью: можно действовать не только телом, но и звуком, словами.

То, что в области действия называют сквозным действием, то в области речи мы называем подтекстом.

Нужно ли объяснять, что слово, не насыщенное изнутри и взятое отдельно, само по себе, является простым звуком, кличкой, -- говорил Аркадий Николаевич.

Текст роли, состоящий из таких кличек, -- ряд пустых звуков.

Вот, например, слово "люблю". Оно только смешит иностранца непривычностью звуковых сочетаний. Для него оно пусто, так как не слито с красивыми внутренними представлениями, возвышающими душу. Но лишь только чувство, мысль или воображение оживят пустые звуки, создается иное к ним отношение, как к содержательному слову. Тогда те же звуки "люблю" становятся способными зажечь страсть в человеке и изменить его жизнь. Слово "вперед", оживленное изнутри патриотическим чувством, способно послать целые полки на верную смерть. Самые простые слова, передающие сложные

мысли, изменяют все наше мировоззрение. Недаром же слово является самым конкретным выразителем человеческой мысли.

Слово может возбуждать и все наши пять чувств. В самом деле, стоит напомнить название музыкальных произведений, имя художника, название блюд, любимых духов и прочее и прочее и вы вспомните слуховые и зрительные образы, запахи, вкусовые или осязательные ощущения того, о чем говорит слово.

Оно может даже возбуждать болевые ощущения. Так, например, в книге "Моя жизнь в искусстве" приводится случай, когда от рассказа о зубной боли у самой слушающей разболелся зуб.

На сцене не должно быть бездушных, бесчувственных слов. Там не нужны бездейные, так точно, как и бездейственные слова.

На подмостках слово должно возбуждать в артисте, в его партнерах, а через них и в зрителе всевозможные чувствования, хотения, мысли, внутренние стремления, внутренние образы воображения, зрительные, слуховые и другие ощущения пяти чувств.

Все это говорит о том, что слово, текст роли ценны не сами по себе и для себя, а тем внутренним содержанием или подтекстом, который в них вложен. Об этом мы часто забываем, когда приходим на подмостки.

Мы не должны также забывать о том, что напечатанная пьеса не является еще законченным произведением, пока она не будет исполнена на сцене артистами и оживлена их живыми человеческими чувствами, совершенно так же и писанная музыкальная партитура еще не симфония, пока ее не исполнит оркестр музыкантов в концерте.

Лишь только люди -- исполнители симфонии или пьесы -- оживят изнутри своим переживанием подтекст передаваемого произведения, в нем, так точно, как и в самом артисте, вскроются душевные тайники, внутренняя сущность, ради которых создавалось творчество. Смысл творчества в подтексте. Без него слову нечего делать на сцене. В момент творчества слова -- от поэта, подтекст -- от артиста. Если бы было иначе, зритель не стремился бы в театр, чтоб смотреть актера, а сидел бы дома и читал пьесу.

Только на подмостках театра можно узнать сценическое произведение во всей его полноте и сущности. Только на самом спектакле можно почувствовать подлинную ожившую душу пьесы в ее подтексте, созданном и передаваемом артистом каждый раз и при каждом повторении спектакля.

Артист должен создавать музыку своего чувства на текст пьесы и научиться петь эту музыку чувства словами роли. Когда Мы услышим мелодию живой души, только тогда мы в полной мере оценим по достоинству и красоту текста и то, что он в себе скрывает.

Вы знаете теперь по курсу первого года, что такое внутренняя линия роли с ее сквозным действием, сверхзадачей, создающими переживание. Вы знаете также, как складывать в себе эти внутренние линии и как с помощью психотехники вызывать переживание, когда оно не рождается само собой, интуитивно.

Весь этот процесс остается обязательным и в области слова и речи. Но есть одно важное добавление. Ему придется посвятить несколько уроков. Поэтому до следующего раза.

-- "Облако"... "война"... "коршун"... "сирень"... -- произносил бесстрастно Аркадий Николаевич, отделяя одно слово от другого долгой остановкой. Так начался сегодняшний урок.

-- Что происходит в вас при слуховом восприятии этих звуков? Возьмем для примера "облако". Что вам вспоминается, чувствуется, видится, после того как я произнес [это] слово?..

Мне представилось одно большое дымчатое пятно среди ясного летнего неба. Малолетка увидела длинную, поперек всего неба протянутую белую пелену.

-- Теперь проследим, как отзывается в вас фраза, воспринятая ухом: "Поедьте на вокзал!"

Я мысленно вышел из дома, нанял извозчика, проехал по Дмитровке, по бульварам, по Мясницкой, доехал переулками до Садовой и скоро очутился у вокзала. Пушин видел себя шагающим по перрону; что касается Вельяминовой, то она успела уже мысленно съездить в Крым, побывать в Ялте, Алушке и Гурзуфе³. После того как каждый из нас рассказал Торцову о своих внутренних видениях. Аркадий Николаевич снова обратился к нам:

-- Таким образом, не успел я произнести несколько слов, как вы уже мысленно выполнили то, о чем в них говорилось. И с какой тщательностью рассказывали вы мне о том, что вызвала в вас произнесенная мною фраза!

Как вы вычерчивали звуком и интонацией зрительные образы, которые вы стремились заставить нас увидеть вашими глазами! С каким старанием вы подбирали слова и распределяли краски! Как вам хотелось выпукло лепить фразы!

Как вы заботились о том, чтоб передаваемая вами картина была похожа на оригинал, то есть на те видения, которые вызвала в вас мысленная поездка на вокзал.

Если б вы проделывали всегда на сиене этот нормальный процесс с такой же любовью и произносили слова роли с таким же проникновением в их сущность, вы скоро сделались бы великими артистами.

После некоторой паузы Аркадий Николаевич стал на разные манеры повторять слово "облако" и спрашивал нас, о каком облаке он говорил. Мы более или менее удачно угадывали. При этом облако представлялось нам то легкой дымкой, то причудливым видением, то страшной грозовой тучей и т. д.

Как, чем передавались Аркадием Николаевичем эти разные образы? Интонацией? Мимикой? Собственным отношением к рисуемому образу? Глазами, которые искали, рассматривали на потолке несуществующие образы?

-- И тем, и другим, и пятым, и двадцатым! -- сказал нам Аркадий Николаевич.-- Спросите природу, подсознание, интуицию, не знаю еще что, как и чем они передают другим свои видения. Я не люблю и боюсь слишком уточнять вопросы, в которых я не компетентен. Поэтому не будем мешать работе подсознания, а лучше научимся завлекать в творчество свою душевную органическую природу и сделаем чутким и отзывчивым наш речевой, звуковой и иные аппараты воплощения, с помощью которых можно передавать свои внутренние чувствования, мысли, видения и проч.

Но словами не трудно передавать другим более или менее определенные представления, вроде "коршуна", "сирени", "облака". Куда труднее это сделать со словами, передающими отвлеченные понятия, вроде: "правосудие" или "справедливость". Интересно проследить внутреннюю работу при произнесении [этих слов].

Я стал думать об указанных нам словах и заставлял себя вникать в ощущения, которые они во мне вызывают.

Прежде всего я растерялся, не зная, куда направить свое внимание, за что зацепиться. Благодаря этому мысль, чувство, воображение и все другие внутренние элементы заметались в поисках чего-то.

Ум пытался рассуждать на тему, поставленную словом, удержать на ней внимание и глубже проникнуть в ее сущность. Померещилось что-то большое, важное, светлое, благородное. Но эти эпитеты тоже не имели ясных очертаний. Потом мне вспомнилось несколько формул и общепринятых определений тех понятий, которые указывали мне слова "правосудие" и "справедливость".

Но сухая формула не удовлетворяла и не волновала. Мелькнули в душе какие-то чувствования и тут же исчезли. Я их ловил, но ухватить не мог.

Нужно было что-то более осязаемое, что могло бы зафиксировать это отвлеченное понятие. В критическую минуту внутренних поисков и метаний прежде всех других элементов моей души откликнулось воображение и стало рисовать мне зрительные образы.

Но как представить себе "правосудие" или "справедливость"? С помощью символа, аллегии, эмблемы? Память перебирала все ошаблоненные изображения этих понятий, долженствующие олицетворять идею справедливости и правосудия.

Они представлялись мне то в образе женщины с весами в руках, то в виде раскрытой книги законов с пальцем, указующим на какой-то параграф.

Но это тоже не удовлетворяло ни ума, ни чувства. Тогда воображение спешило создать новые зрительные представления. Ему почудилась жизнь, построенная на основах справедливости и правосудия. Такую мечту легче себе представить, чем бестелесную абстракцию. Мечты о реальной жизни конкретнее, доступнее и более уловимы. Их легче увидеть, а увидав -- почувствовать. Ими скорее заволнуешься, они естественно подводят к переживанию.

Вспомнился случай из собственной жизни, родственной тому, который рисовало воображение, -- и [понятие] "справедливость" получило [определенное] выражение.

Когда я рассказал Торцову о сделанных самонаблюдениях, он вывел из них такое заключение:

-- Природа устроила так, что мы, при словесном общении с другими, сначала видим внутренним взором то, о чем идет речь, а потом уже говорим о виденном. Если же мы слушаем других, то сначала воспринимаем ухом то, что нам говорят, а потом видим глазом услышанное.

Слушать на нашем языке означает видеть то, о чем говорят, а говорить -- значит рисовать зрительные образы.

Слово для артиста не просто звук, а возбудитель образов. Поэтому при словесном общении на сцене говорите не столько уху, сколько глазу.

Таким образом, из сегодняшнего урока вы узнали, что нам нужен не простой, а иллюстрированный подтекст пьесы и роли.

Как же создать в себе его?

Об этом в следующий раз.

..... 19 . . 2.

На сегодняшнем уроке Аркадий Николаевич вызвал Шустова и велел ему прочесть что-нибудь. Но Паша не халтурит и у него нет репертуара.

-- В таком случае идите на сцену и произнесите такие фразы или даже целый рассказ:

"Я был сейчас у Ивана Ивановича. Он в ужасном состоянии: его жена убежала. Пришлось ехать к Петру Петровичу, рассказать о случившемся и просить его помочь успокоить беднягу".

Паша произнес фразу, но неудачно, и Аркадий Николаевич сказал ему:

-- Я не поверил ни одному вашему слову и не почувствовал, что вам надо и хочется говорить эти чужие слова. Да и не удивительно. Разве можно произносить их искренне без мысленных представлений, создаваемых вымыслами воображения, магическим "если б" и предлагаемыми обстоятельствами? Необходимо знать и видеть их своим внутренним зрением. Но вы сейчас не знаете и не видите того, что вызвало заданные вам слова об Иване Ивановиче и Петре Петровиче. Придумайте же тот вымысел воображения, магическое "если б" и предлагаемые обстоятельства, которые дадут вам право произнести эти слова. Мало того, вы не только узнайте, но постарайтесь ясно увидеть все то, что образно, зрительно нарисует вам ваш вымысел воображения.

Вот когда вы все это выполните, тогда чужие, заказанные вам слова сделаются вашими собственными, нужными, необходимыми; тогда вы узнаете, кто этот Иван Иванович, кто бежавшая от него жена, кто этот Петр Петрович, где и как они живут, какие между ними и вами взаимоотношения. [Когда вы] увидите их своим внутренним зрением, представите себе, где, как, с кем они живут, Иван Иванович и Петр Петрович станут для вас реальными людьми в вашей воображаемой жизни. Не забудьте самым подробным образом осмотреть мысленным взором их квартиру, расположение комнат, мебель, мелкие предметы, обстановку. Вам придется также мысленно проехать к Ивану Ивановичу, от него к Петру Петровичу, а от последнего -- туда, где вам предстоит произнести заданные вам слова.

При этом вы должны будете увидеть улицы, по которым вам придется мысленно ехать, подъезды домов, в которые вам надо входить. Словом, вам предстоит создать и увидеть на экране вашего внутреннего зрения все вымыслы вашего воображения, все магические и другие "если б", все предлагаемые обстоятельства, все внешние условия, среди которых развивается подтекст той семейной трагедии Ивана Ивановича, о которых говорят заданные вам слова. Внутренние видения создадут настроение, которое вызовет соответствующее чувство. Вы знаете, что в реальной жизни все это заготавливает нам сама жизнь, но на сцене надо об этом позаботиться самому артисту.

Это делается не для реализма или натурализма как таковых, а потому, что это необходимо для нашей творческой природы, для подсознания. Им нужна правда, хотя бы и вымышленная, которой можно поверить и от которой можно зажить.

После того как были найдены правдоподобные вымыслы воображения, Паша повторил заданную ему фразу и, как мне показалось, произнес ее лучше.

Но Аркадий Николаевич был еще недоволен и объяснил, что у говорившего не было объекта, которому он хотел бы передать свои внутренние видения, и что без этого фраза не может сказаться так, чтоб и сам говорящий и слушающий поверили действительной необходимости произнесения слов.

Чтоб помочь Паше, Аркадий Николаевич послал ему на сцену в качестве объекта Малолеткову и сказал Шустову:

-- Добейтесь того, чтоб ваш объект не только услышал, не только понял самый смысл фразы, но и увидел внутренним зрением то или почти то, что видите вы сами, пока говорите указанные вам слова.

Но Паша не верил в то, что это возможно.

-- Не задумывайтесь об этом, не мешайте вашей природе, а старайтесь делать то, что вас просят. Важен не самый результат. Он не от вас зависит. Важно самое ваше стремление к достижению задачи, важно самое действие или, вернее, попытка воздействия на Малолеткову, на ее внутреннее зрение, с которым на этот раз вы имеете дело. Важна внутренняя активность!

Вот как Паша описывал потом испытанные ощущения и переживания во время опыта.

-- Назову типичные моменты моих чувствований,-- объяснял он.

Прежде чем общаться с объектом, надо было самому собрать и привести в порядок материал для общения, то есть вникнуть в сущность того, что надо было передавать, вспомнить факты, о которых предстояло говорить, предлагаемые обстоятельства, о которых надо было думать, восстановить во внутреннем зрении собственные видения их.

Когда все было подготовлено и я хотел приступить к воплощению, все во мне забродило и задвигалось: ум, чувство, воображение, приспособления, мимика, глаза, руки, тело искали, прилаживались, с какой стороны подойти к задаче. Они готовились, точно большой оркестр, спешно настраивающий инструменты. Я стал пристально следить за собой.

-- За собой, а не за объектом? -- переспросил его Аркадий Николаевич. -- Повидимому, вам было безразлично: поймет вас Малолеткова или нет, почувствует она ваш подтекст, увидит вашими глазами все происходящее и самую жизнь Ивана Ивановича или нет. Значит, у вас не было при общении этих естественных, необходимых человеческих задач -- внедрять в другого свои видения.

Все это обличает отсутствие активности. Кроме того, если б вы по-настоящему стремились к общению, то не стали бы говорить текст сплошь, как монолог, без оглядки на партнера, без приспособления к нему, как вы это только что делали, а у вас явились бы моменты выжидания. Они необходимы самому объекту для усвоения передаваемого ему подтекста и ваших внутренних видений. Их нельзя воспринять все сразу. Этот процесс должен производиться по частям: передача, остановка, восприятие и опять передача,

остановка и т. д. Конечно, при этом надо иметь в виду все передаваемое целое. То, что для вас, переживающего подтекст, само собой ясно, для объекта ново, требует расшифровки и усвоения. На это нужно какое-то время. Оно не было дано вами, и потому благодаря всем этим ошибкам у вас получился не разговор с живым человеком, как в жизни, а монолог, как в театре.

В конце концов Аркадий Николаевич добился от Паши чего хотел, то есть заставил его передавать Малолетковой то, что он чувствовал и видел. Малолетка да и мы все до известной степени понимали, или, вернее, чувствовали, его подтекст. Сам Паша был в полном восторге, все твердил, что сегодня он не только познал, но и почувствовал практический смысл и истинное значение передачи другим своих видений иллюстрированного подтекста.

-- Теперь вы понимаете, что значит создавать иллюстрированный подтекст, -- сказал Аркадий Николаевич, кончая урок.

* * *

Всю дорогу домой Паша рассказывал мне о пережитом сегодня во время исполнения этюда "об Иване Ивановиче". По-видимому, его больше всего поразило то, что задача заражать другого своими видениями незаметно для него самого превратила чужие, навязанные ему, неинтересные слова в его собственные, нужные, необходимые.

-- Ведь без изложения самого факта побега жены Ивана Ивановича нет и рассказа,-- говорил он мне.-- А раз что нет рассказа, не из чего создавать и его иллюстрированный подтекст.

Тогда не нужны и самые внутренние видения и не для чего их передавать другому.

Но ведь самого-то факта печального случая с Иваном Ивановичем не передашь одними видениями, ни лучеиспусканием, ни движениями, ни мимикой. Нужна речь.

Вот когда чужие, заказанные слова стали мне необходимы! Вот когда я их полюбил, как свои собственные! Я жадно хватался за них, смаковал, ценил каждый звук, любил каждую интонацию. На этот раз они мне были нужны не для механического доклада и показывания голоса и дикции, а для дела, чтоб слушатель понял важность того, что я говорил.

И знаешь, что удивительнее всего,-- продолжал он восхищаться,-- лишь только слова стали моими, я сразу почувствовал себя на сцене, как дома. Откуда-то, сами собой, явились и спокойствие и выдержка!

Какое наслаждение владеть собой, завоевать себе право не торопиться и спокойно заставлять других ждать!

Я вкладывал в объект одно слово за другим, а с ними вместе и видения за видениями.

Ты лучше других можешь оценить значение и важность моего сегодняшнего спокойствия и выдержки, потому что ты хорошо знаешь, как мы оба боимся остановок на сцене.

Паша увлек меня своим рассказом. Я зашел к нему и остался обедать.

По обыкновению, во время еды старик Шустов спросил племянника о том, что было в классе. Паша говорил ему то же, что объяснял мне. Дядя слушал, улыбался, одобрительно кивал головой, приговаривая при каждом кивке:

-- Вот, вот! Правильно!

Потом при каком-то слове Паши дядя вдруг вскочил, с запалом размахивая вилкой, и начал кричать:

-- В самую точку попал! Заражай, заражай объект! "Влазь в его душу"⁴ и сам сильнее заразишься! А сам заразишься и других сильнее заражать будешь. Тогда и речь твоя станет забористее. А почему? Все она, голубушка природа наша актерская! Все оно, батюшка наш, чудотворец, -- подсознание наше!!!

Они мертвого заставят действовать! А активность в творчестве -- что пар в машине!

Активность, подлинное, продуктивное, целесообразное действие -- самое главное в творчестве, стало быть, и в речи!

Говорить -- значит действовать. Эту-то активность дает нам задача внедрять в других свои видения. Неважно, увидит другой или нет. Об этом позаботятся матушка-природа и батюшка-подсознание. Ваше дело хотеть внедрять, а хотения порождают действия.

Одно дело выйти перед почтеннейшей публикой: "тра-та-та" да "тра-та-та", поболтал и ушел. Совсем другое дело выступить и действовать!

Одна речь актерская, другая -- человеческая.

Мы не только чувствуем эти области жизни, но и видим их нашим внутренним зрением.

... 19 ... 2.

-- Думаем ли мы, представляем ли себе, вспоминаем ли о каком-нибудь явлении, предмете, действии, о моментах, пережитых в реальной или воображаемой жизни, мы видим все это нашим внутренним зрением,-- [говорил Аркадий Николаевич].

Однако при этом необходимо, чтоб все наши внутренние видения относились исключительно к жизни изображаемого лица, а не к исполнителю его, так как личная жизнь артиста, если она не аналогична с жизнью роли, не совпадает с последней.

Вот почему наша главная забота заключается в том, чтоб во время пребывания на сцене постоянно отражать внутренним зрением те видения, которые родственны видениям изображаемого лица. Внутренние видения вымыслов воображения, предлагаемых обстоятельств, оживляющих роль и оправдывающих ее поступки, стремления, мысли и чувства, хорошо удерживают и фиксируют внимание артиста на внутренней жизни роли⁵. Надо пользоваться этим в помощь неустойчивому вниманию, надо привлекать его к "киноленте" роли и вести по этой линии,

В прошлый раз мы проработали небольшой монолог об Иване Ивановиче и Петре Петровиче,-- объяснял нам сегодня Аркадий Николаевич. -- Но представьте себе, что все фразы, все сцены, вся пьеса подготовлены так же, как эти несколько слов, как это и следует делать при создании иллюстрированных "если б" и "предлагаемых обстоятельств". В этом случае весь текст роли будет все время сопровождаться видениями нашего внутреннего зрения так, как их представляет себе сам артист. Из них, как я уже объяснял раньше, когда говорил о воображении, создается как бы непрерывная кинолента, которая

безостановочно пропускается на экране нашего внутреннего зрения и руководит нами, пока мы говорим или действуем на сцене^б.

Следите за ней как можно внимательнее и то, что будете видеть, описывайте словами роли, так как вы увидите их иллюстрации каждый раз, при каждом повторении роли. Говорите на сцене о видениях, а не [пробалтывайте] слова текста.

Для этого при пользовании речью необходимо вникать глубоко во внутреннюю сущность того, о чем говоришь, необходимо чувствовать эту сущность. Но этот процесс труден и не всегда удается, во-первых, потому, что одним из главных элементов подтекста являются воспоминания о пережитых эмоциях, очень неустойчивые и капризные, трудно уловимые и плохо поддающиеся фиксации, а во-вторых, потому, что для непрерывного вникания в сущность слов и подтекста нужно хорошо дисциплинированное внимание.

Забудьте совсем о чувстве и сосредоточьте ваше внимание только на видениях. Просматривайте их как можно внимательнее и то, что увидите, услышите и ощутите, описывайте как можно полнее, глубже и ярче.

Этот прием получает значительно большую устойчивость и силу в моменты активности, действия, когда слова говорят не для себя и не для зрителей, а для объекта, для внушения ему своих видений. Такая задача требует выполнения действия до самого конца; она [втягивает] в работу волю, а с нею и весь триумвират двигателей психической жизни и все элементы творческой души артиста.

Как же не воспользоваться счастливыми свойствами зрительной памяти? Закрепляя внутри себя более доступную линию видения, легче все время удерживать внимание на верной линии подтекста и сквозного действия. Удерживаясь же на этой линии и постоянно говоря о том, что видишь, тем самым правильно возбуждаешь повторные чувствования, которые хранятся в эмоциональной памяти и которые так необходимы нам для переживания роли.

Таким образом, просматривая внутренние видения, мы думаем о подтексте роли и чувствуем его.

Прием не нов. В свое время в области движения и действия мы пользовались аналогичными методами. Тогда для возбуждения неустойчивой эмоциональной памяти мы обращались к помощи более ощутимых, устойчивых физических действий и создавали с их помощью непрерывную линию "жизни человеческого тела роли".

Теперь мы по тому же методу и для той же цели прибегаем к непрерывной линии видения и говорим о ней словами.

Тогда физические действия являлись манками для чувства и переживания в области движения, а теперь внутренние видения становятся манками для чувства и переживания в области слова и речи.

Пропускайте же почаще киноленту вашего внутреннего зрения и как художник рисуйте и как поэт описывайте, что и как вы увидите внутренним зрением во время каждого сегодняшнего спектакля. При таком просмотре вы все время будете знать и понимать то, о чем вам нужно будет говорить на сцене.

Пусть возникающие в вас видения и рассказ о них повторяются каждый раз с известными вариациями. Это только хорошо, так как экспромт и неожиданность -- лучшие возбудители творчества. Не забывайте только постоянно внутренне просматривать киноленту ваших видений, прежде чем говорить о них словами, и внедряйте то, что увидите, в того, с кем общаетесь на сцене.

Эту привычку надо набить себе долгой систематической работой. В те дни, когда ваше внимание окажется недостаточно сосредоточенным, а заготовленная раньше линия подтекста будет легко обрываться, скорее хватайтесь за объекты внутреннего зрения, точно за спасательный круг.

А вот и еще преимущества показанного приема. Как известно, текст роли скоро забалтывается от частого повторения. Что же касается -зрительных образов, то они, напротив, сильнее укрепляются и расширяются от многократного их повторения.

Воображение не дремлет и каждый раз дорисовывает все новые детали видения, дополняющие и еще более оживляющие киноленту внутреннего зрения. Таким образом, повторения служат видениям и всему иллюстрированному подтексту не в ущерб, а на пользу.

Теперь вы знаете не только, как создавать и как пользоваться иллюстрированным подтекстом, но вам известен и самый секрет рекомендуемого психотехнического приема.

... 19 ... 2.

-- Итак, одна из миссий слова на сцене в том, чтобы общаться с партнером созданным внутри иллюстрированным подтекстом роли или самому каждый раз просматривать его,-- говорил Аркадий Николаевич в начале урока.

Проверим, правильно ли выполняет эту миссию речи Веселовский.

Идите на подмостки и прочтите мне, что хотите.

-- "Яклянусь тебе ненаглядная, что... | могу жить насветелишь... | с тобой одной и | ... погибну когда-нибудь | отменяя туглубокую | тьму, где мы | ... встретимся снова... | востобой...", -- декламировал Веселовский своей обычной скороговоркой и с бессмысленными остановками, которые превращают прозу в плохие стихи, а стихи в еще худшую прозу.

-- Я ровно ничего не понимаю, не пойму и дальше, если вы будете продолжать ломать фразы, как вы это делали сейчас,-- сказал ему Торцов. -- При таком чтении нельзя серьезно говорить не только о подтексте, о видении, но и о самом тексте. У вас он слетает с языка произвольно, случайно, помимо воли и сознания, в зависимости от количества воздуха, припасенного для выдыхания.

Поэтому, прежде чем говорить дальше, следует водворить порядок в словах монолога и правильно соединить их в группы, в семьи или, как некоторые называют, в речевые такты. Только после этого можно будет разобрать, какое слово к какому относится, и понять, из каких частей складывается фраза или целая мысль.

Для того чтобы делить речь на такты, нужны остановки, или, иначе говоря, логические паузы.

Как вам, вероятно, известно, у них одновременно два противоположных друг другу назначения: соединять слова в группы (или в речевые такты), а группы отъединять друг от друга.

Знаете ли вы, что от той или иной расстановки логических пауз может зависеть судьба и сама жизнь человека? Например: "Простить нельзя сослать в Сибирь".

Как понять такой приказ, пока фраза не разделена логическими паузами?

Расставьте их, и только после этого станет ясен истинный смысл слов.

"Простить | -- нельзя сослать в Сибирь!" или "Простить нельзя | -- сослать в Сибирь!" В первом случае -- помилование, во втором -- ссылка.

Расставьте же остановки в вашем монологе и прочтите его снова; только тогда мы поймем его содержание.

Веселовский с помощью Аркадия Николаевича разделил фразы на группы слов и потом начал по-новому читать монолог, но после второго такта он был остановлен Торцовым.

-- Между двумя логическими паузами нужно произносить текст, по возможности, нераздельно, слитно, почти как одно слово. Нельзя ломать текст и выплевывать его по частям, как это делаете вы.

Бывают, конечно, исключения, которые заставляют делать остановки среди такта. Но на это есть свои правила, которые вам объяснят в свое время.

-- Мы знаем их, -- заспорил Говорков. -- Речевые такты, чтение по знакам препинания. Этому же, извините, пожалуйста, еще в первом классе начальной школы учат.

-- Если вы это знаете, то и говорите правильно,-- отвечал ему Аркадий Николаевич. -- Мало того, доведите эту правильность на сцене до последних пределов привычной необходимости.

Берите почаще книгу, карандаш, читайте и размечайте прочитанное по речевым тактам. Набейте себе в этом ухо, глаз и руку. Чтение по речевым тактам скрывает в себе еще одну более важную практическую пользу: оно помогает самому процессу переживания.

Разметка речевых тактов и чтение по ним необходимы еще потому, что они заставляют анализировать фразы и вникать в их сущность. Не вникнув в нее, не скажешь правильно фразы.

Привычка говорить по тактам делает вашу речь не только стройной по форме, понятной по передаче, но и глубокой по содержанию, так как заставит вас постоянно думать о сущности того, что вы говорите на сцене. Пока это не будет достигнуто, вам бесцельно приступать не только к выполнению одной из важных задач слова, то есть к передаче иллюстрированного подтекста монолога, но даже и к предварительной работе по созданию видений, иллюстрирующих подтекст.

Работу по речи и слову надо начинать всегда с деления на речевые такты или, иначе говоря, с расстановки логических пауз.

.. 19 .. 2.

Сегодня Аркадий Николаевич вызвал меня и приказал прочесть что-нибудь. Я выбрал монолог из "Отелло":

Как волны ледяные
 понтийских вод,
в течении неудержимом,
 не ведая
обратного отлива,-- впе-
 ред, вперед
несутся в Пропонтиду
 и в Геллеспонт,--
так замыслы мои
 коварные
неистово помчатся, и уж
 назад
не вступят никогда,
 и к прошлому
они не воротятся, а будут
 все нестись
неудержимо, пока не по-
 глотятся
диким воплем⁷.

Монолог без одной точки, а фраза так длинна, что пришлось торопиться досказать ее. Мне казалось, что ее надо произнести залпом, без перерыва дыхания. Но, конечно, мне это не удалось.

Не удивительно, что я скомкал некоторые такты, запыхался и покраснел от напряжения.

-- Чтобы избежать в будущем того, что сейчас произошло прежде всего обратитесь за помощью к логической паузе и разделите монолог на речевые такты, потому что, как видите, всего сразу не скажешь,-- предложил мне Аркадий Николаевич по окончании моего чтения.

Вот как я разметил остановки:

Как волны ледяные
 понтийских вод, |
в течении неудержимом, |
 не ведая
обратного отлива, | -- вперед,
 вперед
несутся в Пропонтиду
 и в Геллеспонт, | --
так замыслы мои коварные
 неистово помчатся, |
и уж назад
 не вступят никогда, |
и к прошлому
 они не воротятся, |
а будут все нестись неудержимо,
 пока не поглотятся
диким воплем.

-- Пусть будет так,-- сказал Аркадий Николаевич и заставил меня несколько раз проговорить эту на редкость длинную фразу по моим разметкам речевых тактов.

После того как я это выполнил, он признал, что монолог стал немного лучше слушаться и пониматься.

-- Жаль только, что он еще не чувствуется,-- добавил Аркадий Николаевич.

Но этому больше всех мешаете вы сами, потому что из-за торопливости не даете себе времени вникнуть в то, что говорите, потому что не успеваете досмотреть, почувствовать тот подтекст, который скрывается под словами. А без него вам нечего делать дальше.

Вот почему прежде всего справьтесь с торопливостью!

-- Я рад бы, но как? -- недоумевал я.

-- Я покажу вам один прием.

После небольшого раздумья он продолжал:

-- Вы научились говорить монолог из "Отелло" по его логическим паузам и речевым тактам. Это хорошо? Теперь прочтите мне его по знакам препинания.

Знаки препинания требуют для себя обязательных голосовых интонаций. Точка, запятая, вопросительный и восклицательный знаки и прочие имеют свои, им присущие, обязательные голосовые фигуры, характерные для каждого из них. Без этих интонаций они не выполняют своего назначения. В самом деле, отнимите от точки ее финальное, завершающее голосовое понижение, и слушающий не поймет, что фраза окончена и продолжения не будет. Отнимите от вопросительного знака характерное для него особое звуковое "квакание", и слушающий не поймет, что ему задают вопрос, на который ждут ответа.

В этих интонациях есть какое-то воздействие на слушающих, обязывающее их к чему-то: вопросительная фонетическая фигура -- к ответу, восклицательная -- к сочувствию и одобрению или к протесту, две точки -- к внимательному восприятию дальнейшей речи и т. д. Во всех этих интонациях -- большая выразительность.

У слова и у речи есть своя природа, которая требует для каждого знака препинания соответствующей интонации. В этом-то свойстве природы знаков препинания и скрыто как раз то, что может успокоить вас и удержать от торопливости. Вот почему я останавливаюсь на этом вопросе!

Прочтите мне монолог Отелло по этим знакам препинания (по запятым и точкам) и с соблюдением присущих им фонетических рисунков (интонации).

Когда началось чтение монолога, то мне показалось, что я заговорил на чужом языке. Прежде чем произносить слово, пришлось соображать, искать что-то, догадываться, замаскировывать то, что вызывало сомнение, и... я остановился, так как не мог читать дальше.

-- Это доказывает, что вы не знаете природы вашего языка и, в частности, природы знаков препинания. Будь иначе, вы бы легко выполнили данную вам задачу.

Запомните же этот случай. Он должен лишний раз убедить вас в необходимости тщательного изучения законов речи.

Таким образом, теперь знаки препинания мешают вам говорить. Постараемся же сделать так, чтобы они, напротив, помогали вам!

Я не могу [выполнить] поставленной задачи со всеми знаками препинания, -- продолжал Аркадий Николаевич. -- Поэтому выберу для показательного опыта лишь один из них. Если опыт будет удачен и убедит вас, я думаю, вы сами захотите познать таким же образом природу всех других знаков препинания.

Повторяю, моя задача не учить, а лишь убедить вас самих учиться законам речи. Беру для нашего опыта запятую, потому что она почти одна действует в избранном вами монологе Отелло.

Вспомните, что вам инстинктивно хочется сделать при всякой запятой?

Прежде всего, конечно, остановку. Но перед ней на последнем слоге последнего слова вам захочется загнуть звук кверху (не ставя ударения, если оно не является логически необходимым). После этого оставьте на некоторое время верхнюю ноту висеть в воздухе.

При этом загибе звук переносится снизу вверх, точно предмет с нижней полки на более высокую. Эти подымающиеся кверху фонетические линии получают самые разнообразные изгибы и высоты: на терцию, на квинту, на октаву, с коротким резким повышением, с широким плавным и невысоким размахом и проч.

Самое замечательное в природе запятой то, что она обладает чудодейственным свойством. Ее загиб, точно поднятая для предупреждения рука, заставляет слушателей терпеливо ждать продолжения недоконченной фразы. Чувствуете ли вы, как это важно, особенно для таких нервных людей, как вы, или для таких торопыг, как Веселовский. Если только вы поверите тому, что после звукового загиба запятой слушающие непременно будут терпеливо ждать продолжения и завершения начатой фразы, то вам не для чего будет торопиться. Это не только успокоит вас, но и заставит искренно полюбить запятую со всеми присущими ей природными свойствами.

Если б вы знали, какое это наслаждение при длинном рассказе или фразе, вроде той, которую вы только что говорили, загнуть фонетическую линию перед запятой и уверенно ждать, зная наверняка, что никто вас не прервет и не заторопит.

Со всеми другими знаками препинания происходит то же самое. Наподобие запятой, их интонация обязывает партнера; так, например, вопрос обязывает слушающего к ответу...

Аркадий Николаевич сделал сильный загиб вверх, как полагается перед запятой, и... замолчал. Мы терпеливо ждали...

-- Ваше восклицание обязывает слушающего к сочувствию... (опять повторился тот же маневр и наше терпеливое ожидание)... двоеточие -- к усиленному вниманию партнера, ожидающего, что будут говорить дальше. Вот эти временные переключивания обязательств на другого гарантируют вам спокойствие при ожидании, так как остановки делаются нужны тому, с кем вы говорите, кто прежде вас нервил и торопил. Согласны вы со мной?

Аркадий Николаевич закончил вопросительную фразу очень четким "голосовым кваканием" и ждал ответа. Мы искали, что сказать ему, но не находили и волновались, а он был совершенно спокоен, так как не от него, а от нас создалась задержка.

Во время этой паузы Аркадий Николаевич рассмеялся и тут же пояснил причину.

-- Недавно я хотел объяснить новой горничной, куда надо вешать ключ от парадной двери, и говорю ей: "Вчера вечером, проходя по передней мимо двери и увидев ключ в замке..."

Сделав великолепный загиб, я забыл, что хотел сказать дальше, замолчал и ушел в кабинет.

Прошло добрых пять минут. Слышу стук. Просовывается в дверь голова горничной с любопытным глазом и вопросительным выражением лица: -- "Увидев ключ в замке..." и что же? -- допытывалась она.

Как видите, загиб перед запятой действует на протяжении целых пяти минут, требуя для завершения фразы финального понижения звука перед точкой. Это требование не считается ни с каким препятствием.

В конце урока, подводя итог тому, что было сделано, Аркадий Николаевич предсказал мне, что скоро я перестану бояться остановок, потому что узнал секрет, как заставлять других ждать себя. Когда же я, кроме того, пойму, как можно использовать остановки для усиления четкости, выразительности и силы речи, для укрепления и усиления общения, то я не только перестану бояться пауз, а, напротив, начну любить их и буду даже злоупотреблять ими.

... 19 ... 2.

Аркадий Николаевич вошел сегодня в класс очень бодрый и вдруг, неожиданно, ни с того ни с сего, заявил нам очень спокойно, но чрезвычайно твердо и безапелляционно:

-- Если вы не будете внимательно относиться к моим урокам, то я откажусь от занятий с вами⁸.

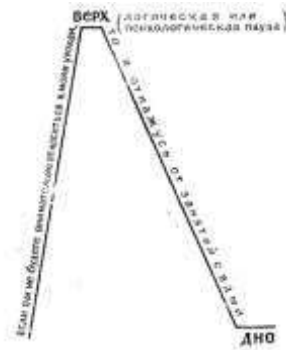
Произошло замешательство. Мы переглянулись между собой и уже собирались уверить его, что все присутствующие не только с интересом, но и с увлечением относятся к его урокам. Но ученики не успели еще сказать это, как Аркадий Николаевич рассмеялся.

-- Вы чувствуете, в каком я хорошем настроении? -- говорил он нам оживленно и радостно.-- В самом лучшем и добродушном, потому что сейчас прочел в газетах об огромном успехе моего любимого ученика. Но мне стоило проделать голосовую интонационную фигуру, которую требует природа слова и речи для передачи определенности, твердости и безапелляционности, и я превратился для вас в строгого, сердитого и брюзжащего педагога!!

Обязательная интонация и звуковой рисунок существуют не только для отдельных слов и знаков препинания, но и для целых фраз и периодов.

Они имеют определенные формы, подсказанные самой природой. У них свои названия. Так, например, ту интонационную фигуру, которой я воспользовался сейчас, называют в книге "Выразительное слово" "двухколенным периодом". В ней после звукового повышения, на самом верху, там, где запятая сливается с логической паузой, после загиба и временной остановки речи голос резко падает вниз на самое дно, как показывает этот рисунок.

Аркадий Николаевич начертил его на бумаге.



-- Эта интонация является обязательной. Существует много других фонетических рисунков для целой фразы, но я не демонстрирую их вам, так как не преподаю самого предмета, а только говорю с вами о нем.

Артисты должны знать все эти звуковые рисунки и вот, между прочим, для какой цели.

На сцене от смущения и от других причин нередко голосовой диапазон говорящего помимо воли суживается, а фонетические фигуры теряют свой рисунок.

Это особенно относится к русским артистам.

Мы по своей национальной особенности склонны всегда говорить в миноре, в противоположность романским народам, которые любят мажор. На сцене это наше свойство еще сильнее обостряется.

Там, где французский актер при радостном восклицании дает на ударном слове фразы звонкий *dièse*, мы, русские, иначе расположим интервалы и, где можно, сползем на *bémol*⁹. Кроме того, там, где француз для яркости интонации расширит фразу до самой высокой ноты своей голосовой тесситуры, там русский не дотянет две-три ноты сверху. Там, где француз при точке опустит голос глубоко вниз, русский актер подрежет снизу несколько нот и тем ослабит определенность точки. Когда такое обкрадывание себя происходит в отечественных пьесах, это проходит незаметно. Но когда мы беремся за Мольера или за Гольдони, то наша русская интонация вносит налет славянской грусти и минора туда, где должен царить полнозвучный мажор. В этих случаях, если не поможет подсознание, интонация артиста делается, против его намерения, неправильной, недостаточно разнообразной.

Как же исправить ее? Те, кто не знает обязательных фонетических рисунков, требуемых для данной фразы, окажутся в безвыходном положении¹⁰.

И в этом случае законы речи окажут вам услугу.

Итак, если интонация изменит вам, идите от внешнего звукового рисунка к его оправданию и дальше, к процессу естественного переживания.

В это время в класс вошел шумливый секретарь Аркадия Николаевича и вызвал его.

Торцов ушел, сказав, что через десять минут вернется.

Создался перерыв, которым воспользовался Говорков для своих очередных протестов. Его возмущало насилие. По его мнению, законы речи убивают свободу творчества, навязывая актеру какие-то обязательные интонации.

Иван Платонович совершенно справедливо доказывал, что Говорков называет насилием то, что является естественным свойством нашего языка. Но он, Рахманов, привык считать исполнение природных требований высшей свободой. Насилием же над природой он считает противоестественные

интонации условной декламации, которую так упорно отстаивает Говорков. Последний в подтверждение своего мнения сносился на какую-то провинциальную актрису Сольскую, вся прелесть которой в неправильности речи.

-- Это ее жанр, понимаете ли!-- убеждал Говорков.-- Научите ее законам речи, и не будет, знаете ли, Сольских!

-- И слава богу, дорогой мой! Слава богу, что не будет! -- в свою очередь убеждал Рахманов.-- Если Сольской нужно неправильно говорить для характерности роли, пусть говорит. Я ей аплодирую. Аплодирую, говорю!! Но если скверная речь происходит не от характерности, то это не в плюс, а в минус артистке. Кокетничать плохой речью -- грех и безвкусице. Вот дело-то какое! Скажите ей, дорогой мой, что она станет еще очаровательнее, если будет делать то же, что делает теперь, но при правильной речи. Тогда ее прелести еще лучше дойдут до зрителей. Лучше дойдут, дружочек мой, потому что их не будет дискредитировать безграмотность.

-- То утверждают, что нужно говорить, как в жизни, то, понимаете ли, по каким-то законам! Но извините же, пожалуйста, надо же сказать определенно, что нужно для сцены?! Значит, там нужно говорить как-то иначе, не так, как в жизни, а как-то по-особенному? -- спрашивал Говорков.

-- Именно, именно, дорогой мой!-- подхватил его вопрос Иван Платонович.-- Не так, как в жизни, а "по-особенному". Штука-то какая! На сцене нельзя говорить так безграмотно, как в жизни.

Шумливый секретарь прервал спор. Он объявил, что Аркадий Николаевич не вернется сегодня в класс.

Взамен его урока был класс Ивана Платоновича -- "тренинга и муштры".

... 19 ... 2.

На сегодняшнем уроке Аркадий Николаевич заставил меня несколько раз прочесть монолог Отелло с хорошими звуковыми загибами перед каждой запятой.

Сначала эти повышения были формальны, мертвы. Но потом одно из них напомнило мне о верной жизненной интонации, и тотчас же в душе зашевелилось что-то теплое, родное.

Ободрившись и постепенно осмелев, я стал удачно и неудачно делать в монологе Отелло всевозможные звуковые загибы: с коротким, с широким размахами, с малым и очень большим повышениями. И каждый раз, когда я попадал на верный фонетический рисунок, внутри у меня шевелились все новые и самые разнообразные эмоциональные воспоминания.

"Вот где настоящая основа техники речи, не придуманная, а подлинная, органическая! Вот как сама природа слова, извне, через интонацию, воздействует на эмоциональную память, на чувство и на переживание!" -- думал я про себя. Теперь меня тянуло подольше задержаться на паузах после загибов, так как мне хотелось не только понять, но и до конца дочувствовать то, что оживало внутри.

Тут случился скандал, недоразумение. Я так отвлекся всеми этими чувствами, мыслями и пробами, что забыл текст, посередине монолога остановился,

растерял все мысли, слова и... не закончил чтения. Тем не менее Аркадий Николаевич меня очень хвалил.

-- Скажите пожалуйста! -- радовался он.-- Не успел я вам напрогнозировать, как вы уже вошли во вкус остановок и стали смаковать их! Вы не только выполнили все логические паузы, но и переделали многие из них в психологические. Что ж, это очень хорошо, вполне дозволено, но только при условии, чтоб, во-первых, психологическая пауза не уничтожала функций логической паузы, а, напротив, усиливала бы их и, во-вторых, чтоб психологическая пауза все время выполняла предназначенные ей задачи.

В противном случае неизбежно произойдет то, что только что получилось с вами, то есть сценическое недоразумение.

Вы поймете мои слова и предостережения только после того, как я объясню вам природу логических и психологических пауз. Вот в чем она заключается: в то время как логическая пауза механически формирует такты, целые фразы и тем помогает выяснять их смысл, психологическая пауза дает жизнь этой мысли, фразе и такту, стараясь передать их подтекст. Если без логической паузы речь безграмотна, то без психологической она безжизненна.

Логическая пауза пассивна, формальна, бездейственна; психологическая -- непременно всегда активна, богата внутренним содержанием.

Логическая пауза служит уму, психологическая -- чувству.

Митрополит Филарет сказал: "Пусть речь твоя будет [скупа], а молчание -- красноречиво".

Вот это "красноречивое молчание" и есть психологическая пауза. Она является чрезвычайно важным орудием общения. Вы сами почувствовали сегодня, что нельзя не использовать для творческой цели такой паузы, которая сама говорит без слов. Она заменяет их взглядами, мимикой, лучеиспусканием, намеками, едва уловимыми движениями и многими другими сознательными и подсознательными средствами общения.

Все они умеют досказать то, что недоступно слову, и нередко действуют в молчании гораздо интенсивнее, тоньше и неотразимее, чем сама речь. Их бессловесный разговор может быть интересен, содержателен и убедителен не менее, чем словесный.

В паузе нередко передают ту часть подтекста, которая идет не только от сознания, но и от самого подсознания, которая не поддается конкретному словесному выражению.

Эти переживания и их выявления, как вам известно, наиболее ценны в нашем искусстве.

Знаете ли вы, -как высоко ценится психологическая пауза?

Она не подчиняется никаким законам, а ей подчиняются все без исключения законы речи.

Там, где, казалось бы, логически и грамматически невозможно сделать остановки, там ее смело вводит психологическая пауза. Например: представьте себе, что наш театр едет за границу. Всех учеников берут в поездку, за исключением двух.-- Кто же они?--спрашиваете вы в волнении у Шустова.-- Я и... (психологическая пауза, чтоб смягчить готовящийся удар или, напротив, чтобы усилить негодование) ... и... ты! -- отвечает вам Шустов.

Всем известно, что союз "и" не допускает после себя никаких остановок. Но психологическая пауза не стесняется нарушить этот закон и вводит незаконную остановку. Тем большее право имеет психологическая пауза заменить собою логическую, не уничтожая ее.

Последней отведено более или менее определенное, очень небольшое время длительности. Если это время затягивается, то бездейственная логическая пауза должна скорее переродиться в активную психологическую. Длительность последней неопределенна. Эта пауза не стесняется временем для своей работы и задерживает речь настолько, насколько это ей нужно для выполнения подлинного продуктивного и целесообразного действия. Она направлена к сверхзадаче по линии подтекста и сквозного действия и потому не может не быть интересной.

Тем не менее психологическая пауза очень сильно считается с опасностью затяжки, которая начинается с момента остановки продуктивного действия. Поэтому, прежде чем это произойдет, психологическая пауза спешит уступить свое место речи и слову.

Беда, если момент будет упущен, ибо в этом случае психологическая пауза вырождается в простую остановку, которая создает сценическое недоразумение. Такая остановка -- дыра на художественном произведении.

Именно это и произошло с вами сегодня, и я спешу объяснить вам вашу ошибку, чтоб предупредить повторение ее в будущем.

Сколько хотите заменяйте логические паузы психологическими, но зря не перетягивайте их.

Теперь вы знаете то, что представляют собой паузы нашей сценической речи. Вы понимаете также в общих чертах, как ими пользоваться. Пауза -- важный элемент нашей речи и один из главных ее козырей.

... 19 ... 2.

Аркадий Николаевич уселся поудобнее в кресло, подложил кисти рук под колени, принял неподвижную позу и начал горячо и выразительно декламировать сначала монолог, а потом стихи. Он говорил их на каком-то неведомом, но очень звучном языке. Торцов произносил непонятные слова с огромным подъемом и темпераментом, то повышая голос в длинных тирадах, то опуская звук до предела, то, замолчав, он договаривал глазами то, что недосказывали слова. Все это он делал с большой внутренней силой, не прибегая при этом к крику. Иные тирады он произносил особенно звучно, выпукло и до конца дорисовывал их. Другие фразы он говорил едва слышно, густо насыщая их хорошо пережитым и внутренне оправданным чувством. В этот момент он был близок к слезам, и ему даже пришлось сделать очень выразительную остановку, чтоб справиться с волнением. Потом у него опять что-то внутри переключилось, голос зазвучал крепче, и он удивил нас своей совсем юной бодростью. Но этот порыв неожиданно оборвался и перешел опять в молчаливое переживание, которое убило только что пробившуюся бодрость.

Этой превосходно пережитой драматической паузой закончилась сцена и чтение.

Стихи и проза -- произведение самого Аркадия Николаевича, придумавшего свой собственный звучный язык.

-- Таким образом,-- резюмировал Торцов,-- я говорил на непонятном вам языке, а вы меня внимательно слушали. Я сидел неподвижно, избегая движений, а вы на меня внимательно смотрели. Я молчал, а вы старались разгадать смысл этого молчания. Я подложил под звуки какие-то свои представления, образы, мысли, чувствования, которые, как мне казалось, имеют связь со звуками. Конечно, эта связь лишь общая, неконкретная. Понятно, что и производимое впечатление было того же происхождения. Все это достигнуто мною, с одной стороны, звуками, а с другой -- интонацией и паузами. Разве не то же самое происходит и получается при слушании стихов и монологов на незнакомом нам языке, которым мы наслаждаемся в спектаклях и концертах заезжих иностранных гастролеров? Разве они не производят на нас большого впечатления, не создают настроения, не волнуют? А между тем мы ничего не понимаем из того, что они нам говорят на сцене.

А вот и еще пример. Недавно один из моих знакомых восхищался чтением артиста Б., которого он слушал в концерте.

-- Что он читал? -- спросили его.

-- Не знаю! -- ответил знакомый. -- Я не расслышал слов. Повидимому, артист Б. умеет производить впечатление не словами, а чем-то другим.

В чем же секрет? В том, что на слушателя действуют также звуковая окраска слов -- интонация и красноречивое молчание, договаривающее недосказанное словами.

Интонация и пауза сами по себе, помимо слов, обладают силой эмоционального воздействия на слушателей. Доказательством тому мое сегодняшнее чтение на непонятном языке¹¹.

... 19 ... 2.

Сегодня, после того как я опять прочел [монолог] Отелло, Аркадий Николаевич сказал мне:

-- Вот теперь монолог не только слушается, понимается, но и начинает чувствоваться, правда, пока еще недостаточно сильно.

Чтоб добиться этой силы, я при следующем чтении попросту, по-актерски, нажал педаль или, иначе говоря, наиграл страсть ради самой страсти. От этого, конечно, явилось напряжение, торопливость и благодаря им я смял и перепутал все такты.

-- Что же вы сделали?! -- всплеснул руками Аркадий Николаевич.-- Одним разом смахнули всю нашу огромную работу! Убили даже смысл, логику!

-- Я хотел оживить и усилить... -- оправдывался я, сконфуженный.

-- Да разве вы не знаете, что сила заключается в логике и в последовательности, а вы их уничтожаете! Приходилось ли вам слышать на сцене или в самой жизни совсем простую речь, без особых голосовых усиления, повышений и понижений, без чрезмерного расширения звуковых интервалов, без сложных фонетических фигур и рисунков интонаций?

Несмотря на отсутствие всех этих приемов усиления выразительности, совсем простая речь нередко производит неотразимое впечатление своей

убедительностью, ясностью воспроизводимой мысли, отчетливостью и точностью словесного определения, передаваемого логикой, последовательностью, четкой группировкой слов и построением фразы, выдержкой передачи.

Логическая пауза принимает живое участие в такой речи, она способствует силе воздействия и убедительности.

Так пользуйтесь же ею, а вы ее уничтожаете. Именно ради силы, которую вы ищете, учитесь прежде всего говорить логично и последовательно, с правильными остановками.

Я поспешил вернуть монологу его прежнюю форму, четкость, но вместе с ними опять явилась и прежняя сухость.

Я чувствовал себя в заколдованном кругу, из которого не находил выхода.

-- Теперь мы убедились, что вам еще рано думать о силе. Она сама создается от совокупности многих условий и возможностей. Их-то мы и будем искать.

Где? В чем?

Разные актеры по-разному понимают силу в речи. Вот, например, есть такие, которые ищут ее в физическом напряжении. Они стискивают кулаки и пыжатаются всем телом, деревенеют, доходят до судорог ради усиления воздействия на зрителей. Благодаря такому приему их голос выдавливается из речевого аппарата, вот так, с таким же напором, с каким я сейчас толкаю вас вперед, по горизонтальной линии.

На нашем актерском жаргоне такой нажим на звук ради его силы называется "игрой на вольтаже" (на напряжении). Но такой прием не создает силы, а лишь крик, ор и сдавленный хрип на суженном голосовом диапазоне.

Проверьте это на себе и скажите на нескольких нотах секунды или терции, со всей внутренней силой, которая вам доступна, такую фразу: "Я не могу больше выносить этого!!"

Я исполнил приказание.

-- Мало, мало, сильней! -- командовал Торцов.

Я повторил и усилил звук голоса, насколько мог.

-- Еще, еще сильнее! -- понукал меня Торцов.-- Не расширяйте голосового диапазона!

Я повиновался. Физическое напряжение вызвало спазму: горло сжалось, диапазон сокращался до терции, но впечатления силы не получилось.

Используя все возможности, мне пришлось при новом понукании Торцова прибегнуть к простому крику.

Получился ужасный голос удавленника.

-- Вот результат "вольтажа" ради самой громкости, то есть напряженного физического выпихивания из себя звука по горизонтальной линии,-- указал мне Аркадий Николаевич.

Теперь попробуйте сделать другой, противоположный опыт, а именно: ослабьте совершенно мышцы голосового аппарата, уберите "вольтаж", не наигрывайте никаких страстей, не заботьтесь ни о какой силе и скажите мне ту же фразу, но на самой широкой голосовой тесситуре и притом с хорошо оправданной интонацией. Для этого нафантазируйте волнующие вас предлагаемые обстоятельства.

Вот какой вымысел пришел мне в голову.

Если б я был преподавателем и кто-нибудь из учеников, подобно Говоркову, в третий раз опоздал в класс на полчаса, что бы я сделал для прекращения впредь подобной распушенности?!

При таком обосновании фраза произнеслась довольно легко и голосовой диапазон сам собой, естественно, расширился.

-- Видите, фраза получилась куда сильнее прежнего крика и вам не потребовалось никаких потуг,-- объяснил мне Аркадий Николаевич.

Теперь скажите мне те же слова с еще более расширенным диапазоном, не на квинте, как последний раз, а на целой, хорошо оправданной октаве.

Пришлось придумывать новый вымысел для предлагаемых обстоятельств, а именно: допустим, что, несмотря на мои категорические требования, выговоры, записи, предупреждения, протоколы, Говорков снова опоздал не на полчаса, а на целый час. Все меры использованы и нужна последняя, высшая.

-- "Я не могу больше терпеть этого!!!" -- сама собой вырвалась фраза, не громко, так как я удерживал себя, предполагая, что чувство мое еще не созрело.

-- Видите! -- обрадовался Аркадий Николаевич.-- Вышло сильно, не громко и без всякой потуги. Вот что сделало движение звука вверх, вниз, так сказать, по вертикальному направлению, без всякого "вольтажа", то есть без нажима по горизонтальной линии, как это было в предыдущем опыте. Когда вам нужна будет сила, рисуйте голосом и интонацией сверху и вниз самые разнообразные фонетические рисунки, как вы делаете это мелом на этой вертикальной плоскости черной классной доски.

Не берите же примера с тех актеров, которые ищут силу речи в простой громкости. Громкость -- не сила, а только" громкость, крик.

Громкость и негромкость -- это forte и piano. Известно, что forte не есть самое forte, но forte есть только не piano.

И наоборот, piano не есть piano, а piano есть не forte.

Что же это значит: forte не есть самое forte, а forte есть не piano? Это значит, что forte не есть какая-то абсолютная, однажды и навсегда установленная величина, подобно метру или килограмму.

Forte -- понятие относительное¹².

Допустим, что вы начали читать монолог очень тихо. Если б через строчку вы продолжали бы чтение несколько громче, это было бы уже не прежнее piano.

Следующую строчку вы читаете еще громче и потому это будет еще менее piano, чем предыдущая строка и т. д., пока вы не дойдете до forte. Продолжая усиление по тем же постепенно увеличивающимся ступеням, вы, наконец, дойдете до той высшей степени громкости, про которую нельзя будет сказать иначе, как forte-fortissimo. Вот в этом постепенном превращении звука из piano-pianissimo в forte-fortissimo заключается нарастание относительной громкости. Однако при таком пользовании своим голосом надо быть расчетливым и хорошо знать меру. Иначе легко впасть в преувеличение.

Есть безвкусные певцы, которые считают шиком резкие контрасты громкого и тихого звука. Они поют, например, первые слова серенады Чайковского:

"Гаснут дальней Альпухарры" -- forte-fortissimo, а следующие слова:

"золотистые края" -- преподносят на едва слышном piano-pianissimo. Потом

опять орут на forte-fortissimo: "На призывный звон гитары" -- и тотчас же после

на *piano-pianissimo* продолжают: "выйди, милая моя". Чувствуете ли вы всю пошлость и безвкусицу этих резких противопоставлений и контрастов?

То же проделывается и в драме. Там утрированно кричат и шепчут в трагических местах, вопреки внутренней сути и здравому смыслу.

Но я знаю другого рода певцов и драматических артистов, с небольшими голосами и темпераментами, которые с помощью контраста *piano* и *forte* в своем пении или речи умеют удесятить иллюзию силы своих природных данных.

Многие из них слывут за людей с большими вокальными средствами. Но эти певцы сами хорошо знают, какой техникой и искусством достигается такая репутация.

Что же касается простой громкости как таковой, то она почти не нужна на сцене. Она в большинстве случаев пригодна лишь для того, чтоб оглушать силой звука ничего не понимающих в искусстве профанов.

Поэтому, когда вам на подмостках понадобится подлинная сила речи, забудьте о громкости и вспомните об интонации с ее верхами и низами по вертикальной линии, а также и о паузах.

Лишь в самом конце монолога, сцены, пьесы, после того как будут использованы все приемы и орудия интонации: постепенность, логичность, последовательность, градация, всевозможные фонетические линии и фигуры, -- воспользуйтесь на короткий момент для заключительных фраз, слов громкостью вашего голоса, если этого потребует смысл произведения.

Когда Томазо Сальвини спросили, как он может при своем преклонном возрасте так сильно кричать в какой-то роли, он сказал: "Я не кричу. Это вы сами для себя кричите. Я же только раскрываю рот. Мое дело постепенно подвести роль к самому сильному моменту, а когда это сделано, пусть вместо меня кричит про себя зритель, если ему это нужно".

Однако бывают исключительные случаи на сцене, когда приходится пользоваться громкостью своего голоса во время речи, как, например, в народных сценах или во время разговора под аккомпанемент музыки, пения, разных звуков или шумовых эффектов.

Но пусть не забывают, что и в этих случаях необходимы относительность, постепенность и всевозможные градации звука и что надсаживание голоса на одной или на нескольких предельных нотах голосового диапазона только раздражает зрителя¹³.

Какой же вывод из приведенных мною примеров разного понимания силы звуков в речи? Вывод тот, что ее нужно искать не в "вольтаже", не в громкости и крике, а в голосовых повышении и понижении, то есть в интонации. Силу речи нужно еще искать в контрасте между высокими и низкими звуками или же в переходах от *piano* к *forte* и их взаимоотношениях.

... 19 ... 2.

-- Вельяминова! Идите на сцену и прочтите нам что-нибудь!-- приказал Аркадий Николаевич, начиная сегодняшний урок.

Она вошла на подмостки и объявила название произведения, которое собиралась читать:

-- "Хороший человек".

-- Не угодно ли!-- воскликнул Торцов.-- Два слова и на каждом из них по ударению! Такое название ничего не определяет!

Разве вы не знаете, что речь с ударениями на каждом слове, равно как и речь без всякого ударения, ничего не означает. Нельзя же так расточительно пользоваться акцентуацией! Ударение, попавшее не на свое место, искажает смысл, калечит фразу, тогда как оно, напротив, должно помогать творить ее!

Ударение -- указательный палец, отмечающий самое главное слово в фразе или в такте! В выделяемом слове скрыта душа, внутренняя сущность, главные моменты подтекста!

Вы не понимаете еще всей важности этого момента речи и потому так мало цените ударение.

Полюбите его, как многие из вас полюбили в свое время паузы и интонацию! Ударение -- это третий важный элемент и козырь в нашей речи.

У вас в жизни и на сцене ударения беспорядочно разбегаются по всему тексту, точно стадо по степи. Внесите порядок в ваши акцентуации. Скажите: "человек!"

-- "Чело-век", -- отчеканила Вельяминова.

-- Еще лучше! -- дивился Аркадий Николаевич. -- Теперь у вас в одном слове оказалось два ударения, а самое слово раскололось пополам. Разве вы не можете сказать "человек" как одно, а не два слова, с ударением на последнем слоге: "человек".

-- "Челооо-век",-- старалась наша красавица.

-- Это не звуковое ударение, а зуботычина или подзатыльник! -- шутил Аркадий Николаевич. -- Зачем вы понимаете ударение как тумак? Вы не только бьете слово голосом, звуком, но и припечатываете его подбородком, наклоном головы. Это плохая и, к сожалению, очень распространенная среди актеров привычка. Ткнул вперед головой и носом -- как будто и выделил важность слова и мысли! Чего проще!

На самом деле это гораздо сложнее. Ударение -- это любовное или злобное, почтительное или презрительное, открытое или хитрое, двусмысленное, саркастическое выделение ударного слога или слова. Это преподнесение его, точно на подносе.

Кроме того, -- продолжал Аркадий Николаевич,-- зачем, разрезав слово "человек" на две части, к первой из них вы относитесь с презрением и почти глотаете ее, а вторую так выталкиваете, что она вылетает и разрывается, как бомба. Пусть это будет одно слово, одно представление, одно понятие! Пусть ряд звуков, букв, слогов соединяется одной общей фонетической линией! Ее можно где-то повысить, понизить, изогнуть!

Возьмите большой кусок проволоки, где-то изогните его, где-то чуть приподымите кверху, и у вас получится какая-то более или менее красивая, выразительная линия, с какой-то вершиной, которая, точно громоотвод на куполе, принимает удар, а в остальной своей части создает какой-то рисунок. В такой линии есть форма, очертание, цельность, слиянность. Ведь это же лучше, чем та же проволока, разорванная на мелкие огрызки, которые разбросаны и валяются отдельно друг от друга. Попробуйте изгибать звуковую линию слова "человек" на разные лады.

В классе создался общий гул, в котором ничего нельзя было разобрать.

-- Вы механически исполняете приказание! -- остановил нас Аркадий Николаевич. -- Вы сухо, формально произносите какие-то мертвые звуки, внешним образом сцепленные между собой. Вдохните в них жизнь.

-- Как же это сделать? -- недоумевали мы.

-- Прежде всего так, чтоб слово выполняло свое назначение, данное ему природой, чтоб оно передавало мысль, чувство, представление, понятие, образы, видения, а не просто ударяло звуковыми волнами по барабанной перепонке.

Поэтому нарисуйте словом того, о ком вы думаете, о ком говорите, кого вы имеете в виду, и то, что вы видите внутренним зрением. Говорите партнеру, что это красивый или уродливый, большой или маленький, приятный или отвратительный, добрый или злой "человек".

Старайтесь передать с помощью звука, интонации и других выразительных данных то, что вы видите или чувствуете в них.

Вельяминова пробовала сказать, но у нее не выходило.

-- Ваша ошибка в том, что вы сначала говорите слово, слушаете его, а потом уже стараетесь понять, о ком идет речь. Вы рисуете без живой природы. Попробуйте поступать наоборот: сначала вспомнить кого-нибудь из ваших знакомых, поставить его перед собой, как это делает художник с моделью, и после передавайте словами то, что увидите внутри, на экране вашего внутреннего зрения.

Вельяминова чрезвычайно добросовестно пыталась исполнить приказание.

Аркадий Николаевич поощрил ее и сказал:

-- Хотя я и не чувствовал, кто этот человек, о ком вы говорите, но пока с меня довольно и того, что вы стараетесь познакомить меня с ним, что вы верно направляете свое внимание, что слово вам понадобилось для действия, для подлинного общения, а не просто для болтания.

Теперь скажите мне: "хороший человек".

-- "Хороший... человек", -- отчеканила она.

-- Опять вы говорите мне о каких-то двух представлениях или лицах: одного из них зовут "хороший", а другого просто "человек".

Между тем оба, вместе взятые, создают не два, а лишь одно существо.

Ведь это же разница: "хороший... человек" или оба слова слиянно "хорошийчеловек". Прислушайтесь: я слеплю прилагательное с существительным в одно неразрывное целое и у меня получается одно понятие, одно представление не о "человеке" вообще, а о "хорошемчеловеке".

Прилагательное характеризует, окрашивает существительное и тем отличает, отделяет этого "человека" от всех других людей.

Но прежде успокойтесь и снимите с этих слов все ударения, а потом уж будем их вновь ставить.

Задача оказалась совсем не такой простой, как это представляется.

-- Вот так!-- наконец добился от нее Аркадий Николаевич после долгой работы.

-- Теперь, -- приказывал он дальше, -- поставьте только одно ударение на самом последнем слоге: "хорошийчеловек". Только, пожалуйста, не бейте, а

любите, смакуйте, бережно подносите выделяемое слово и его ударный слог. Меньше, еще гораздо меньше зуботычины! -- умолял Аркадий Николаевич.

Слушайте, вот оба слова со снятыми ударениями: "хороший человек". Слышите вы эту скучную, как прямая палка, линию звука? А вот те же самые слипшиеся воедино слова, но с небольшим, едва заметным звуковым изгибом: "хороший человек", с какой-то едва уловимой, ласковой фонетической завитушкой на последнем слоге "ек".

Есть много всевозможных приемов, которые помогут вам рисовать и простодушного, и решительного, и мягкого, и сурового "хорошего человека".

После того как Вельяминова и все ученики попробовали сделать то, о чем говорил Торцов, он остановил их и сказал:

-- Напрасно вы так сильно прислушиваетесь к вашим голосам.

"Самослушание" родственно самолюбованию, самопоказыванию. Дело не в том, как вы сами говорите, а в том, как другие вас слушают и воспринимают. "Самослушание" -- неверная задача для артиста. Гораздо важнее и активнее задача воздействия на другого, передача ему своих видений. Поэтому говорите не уху, а глазу партнера. Это лучший способ уйти и избавиться от "самослушания", которое вредно для творчества, так как вывихивает актера и отклоняет его от действенного пути.

.. 19 . . 2.

Войдя сегодня в класс, Аркадий Николаевич обратился к Вельяминовой и смеясь спросил:

-- Как поживает "хороший человек"?

Вельяминова ответила, что "хороший человек" поживает отлично, и при этом вполне правильно поставила ударение.

-- Ну, а скажите-ка те же слова, но с ударением на первом слове, -- предложил ей Торцов. -- Впрочем, прежде чем делать эту пробу, я должен познакомить вас с двумя правилами,-- оговорился Аркадий Николаевич. -- Первое из них заключается в том, что прилагательное при существительном не принимает на себя ударения. Оно только определяет, дополняет существительное и сливается с ним. Недаром такие слова называются "прилагательными" (они прилагаются к существительным).

На основании этого, казалось бы, нельзя говорить, как я вам предлагаю, "хороший человек" с ударением на первом слове, то есть на прилагательном.

Но есть другой, более сильный закон, который, наподобие психологической паузы, побеждает все другие законы и правила. Это закон о сопоставлении. На основании его мы обязаны всегда, во что бы то ни стало, ярко выделять противопоставляемые слова, выражающие мысли, чувства, образы, представления, понятия, действия и проч.

Это особенно важно в сценической речи. Делайте это в первую очередь, чем и как хотите. Пусть одна сопоставляемая часть передается громко, другая тихо, одна на высокой, другая на низкой голосовой тесситуре, Одна в одной, другая в другой красках, темпах и т. д. Лишь бы разница между сопоставляемыми понятиями была ясна и даже, по возможности, ярка. На основании этого закона, чтобы сказать "хороший человек" с ударением на прилагательном, вам

необходимо иметь существующего или подразумеваемого "дурного человека" для противопоставления ему "хорошего человека".

Для того чтобы слова произнеслись сами собой, естественно и интуитивно, прежде чем говорить, подумайте про себя, что речь идет не о "дурном", а о...

-- "Хорошем человеке", -- подхватила инстинктивно сама Вельяминова.

-- Вот видите, отлично! -- ободрил ее Торцов.

После этого ей добавлено было еще одно, два, три, потом четыре, пять и т. д. слов, пока не получился целый рассказ.

"Хороший человек пришел сюда, но не застал вас дома и с огорчением ушел назад, сказав, что больше не вернется".

По мере роста фразы у Вельяминовой усиливалась потребность в ударных словах. Скоро она так спуталась в них, что уже не могла связать двух слов.

Аркадий Николаевич очень смеялся на ее испуганный и растерянный вид, а потом сказал ей серьезно:

-- Ваша паника произошла потому, что у вас потребность побольше ставить ударения, а не побольше снимать их. Между тем, чем их меньше, тем фраза яснее, конечно, если при этом выделяются немногие, но самые важные слова. Снимать ударения так же трудно и важно, как и ставить их. Учитесь и тому и другому.

Сегодня вечером Торцов играет, и потому урок окончился раньше. Остаток времени с нами занимался Иван Платонович "тренингом и муштрой"¹⁴.

... .. 19 . . 2.

-- Я прихожу к заключению, что прежде чем учиться ставить ударения, вам надо уметь снимать их, -- говорил сегодня Аркадий Николаевич.

-- Начинающие слишком стараются хорошо говорить. Они злоупотребляют акцентуацией. Надо в противовес этому свойству научить снимать ударения там, где они не нужны. Я уже говорил, что это целое искусство и очень трудное! Оно, во-первых, освобождает речь от неправильных ударений, набитых в жизни дурными привычками. На очищенной таким образом почве легче распределить одни правильные акцентуации. Во-вторых, искусство снятия ударений поможет вам в будущем на практике и вот в каких случаях: при передаче сложных мыслей или запутанных фактов часто приходится напоминать для ясности отдельные эпизоды, подробности того, о чем говоришь, но так, чтоб они не отвлекали внимания слушающих от основной линии рассказа. Эти комментарии надо излагать ясно, четко, но не слишком выпукло. При этом следует быть экономным в пользовании как интонациями, так и ударениями. В других случаях, при длинных тяжелых фразах, приходится выделять лишь некоторые отдельные слова, а остальные пропускать четко, но незаметно. Таким приемом речи облегчается трудно написанный текст, с которым нередко приходится иметь дело артистам.

Во всех этих случаях искусство снимать ударения окажет вам большую услугу.

Аркадий Николаевич вызвал на сцену Шустова и приказал ему повторить рассказ о "хорошем человеке", но так, чтоб выделить в нем только одно-единственное слово, а с остальных снять ударения. Таковую скупость надлежало

оправдать тем или другим вымыслом воображения. На прошлом уроке почти такая же задача не удалась Вельяминовой. Но и сегодня Шустов не сразу справился с ней. После нескольких неудачных опытов Аркадий Николаевич сказал ему:

-- Странно, Вельяминова думала только о постановке ударений, а вы -- только о снятии их. Не надо преувеличивать ни в ту, ни в другую сторону. Когда фраза совершенно лишена ударений или перегружена ими, речь теряет всякий смысл.

Вельяминовой были слишком нужны, а вам чересчур мало нужны ударения. Это происходит потому, что у обоих не было под словами ясного, четкого подтекста. Создайте же его в первую очередь для того, чтобы было что передавать другим и чем общаться с ними.

Оправдайте при этом каким-нибудь вымыслом воображения скупость вашей акцентуации.

"Не так-то легко это сделать!" -- подумал я.

Но Паша, по-моему, очень хорошо вышел из затруднения. Он не только оправдал скупость акцентуации, но и нашел такие предлагаемые обстоятельства, при которых было легко перекидывать единственное допускаемое ударение с одного слова на другое, когда Аркадий Николаевич заставил его делать это. Вымысел Паши заключался в том, что все мы, сидевшие в партере, будто бы делали ему допрос по поводу прихода "хорошего человека". Этот допрос, по вымыслу Паши, вызван недоверием к действительности передаваемых им фактов, к правдивости его утверждений по поводу прихода "хорошего человека". Оправдывая себя, Паше приходилось настаивать на верности, правильности каждого слова его рассказа. Вот почему он выделял по порядку каждое из них и точно вдалбливал акцентируемые слова в наши головы. "Хороший человек пришел сюда" и т. д., "Хороший человек пришел сюда и т. д.", "Хороший человек пришел, **пришел** сюда и т. д.", "Хороший человек пришел сюда, **сюда** и т. д.". При этих старательных выделениях каждого нового ударного слова Паша не ленился каждый раз договаривать одну и ту же фразу до конца, тщательно снимая с нее все ударения, за исключением одного выделяемого слова. Это делалось для того, чтобы не лишать смысла и силы главное, ударное слово. Взятое отдельно, вне связи со всем рассказом, оно, естественно, теряло бы свой внутренний смысл.

После того как Паша кончил заданное упражнение, Аркадий Николаевич сказал ему:

-- Вы хорошо ставили и снимали ударения. Но только зачем такая торопливость? Зачем комкать ту часть фразы, которую надо лишь затушевывать?

Торопливость, нервность, болтание слов, выплевывание целых фраз не затушевывают, а совершенно уничтожают их. Но ведь этого не было в ваших намерениях. Нервность говорящего только раздражает слушающих, неясное произношение злит, так как заставляет их напрягаться и догадываться о том, чего они не поняли. Все это привлекает внимание слушающих, подчеркивает в тексте как раз то, что вы хотите стушевать. Суетливость тяжелит речь. Облегчает же ее спокойствие и выдержка. Чтоб стушевать фразу, нужна нарочито неторопливая, бескрасочная интонация, почти полное отсутствие ударений, не простая, а особая, исключительная выдержка и уверенность.

Вот что внушает спокойствие слушающим.

Ясно выделяйте главное слово и пропускайте легко, четко, неторопливо то, что нужно лишь для общего смысла, но что не должно выделяться. Вот на чем основано искусство снятия ударений. Выработывайте эту выдержку речи в классе "тренинга и муштры".

Новое упражнение заключалось в том, что Аркадий Николаевич велел нам расчлнить рассказ о "хорошем человеке" на ряд отдельных эпизодов, которые нужно было выделять и ясно рисовать.

Первый эпизод: хороший человек пришел.

Второй эпизод: хороший человек выслушивал причины, мешающие увидеть того, кто ему нужен.

Третий эпизод: хороший человек огорчился и недоумевал -- ждать ему или уходить.

Четвертый эпизод: хороший человек обиделся, решил никогда не возвращаться и ушел.

Получилось четыре самостоятельных предложения с четырьмя ударными словами, по одному в каждом такте.

Сначала Аркадий Николаевич требовал от нас только четкой передачи каждого факта. Для этого нужно ясное видение того, о чем говорится, выразительность и правильная расстановка акцентуации в каждом такте. Пришлось мысленно создавать и рассматривать внутренним зрением те видения, которые надо было передавать объекту.

Потом Аркадий Николаевич потребовал, чтоб Паша не только описал то, что произошло, но и дал нам почувствовать, как совершились приход и уход "хорошего человека".

Не только что, но и как.

Он хотел увидеть из его рассказа, в каком настроении хороший человек пришел. Был ли он бодр, весел или, наоборот, грустен и озабочен.

Для выполнения этой задачи потребовалось не только самое ударение, но и окрашивающая его интонация. Далее Торцов хотел понять, о каком огорчении шла речь: о сильном, глубоком, бурном, тихом?

Аркадий Николаевич интересовался также тем, в каком настроении было принято решение уйти и никогда не возвращаться: кротко или угрожающе? Для этого пришлось соответствующим образом окрашивать не только ударные моменты, но и весь эпизод.

Аналогичные упражнения по снятию и постановке ударений были проделаны и с другими учениками.19..г

Мне надо было проверить, правильно ли я усвоил то, что за последнее время узнал на уроках Аркадия Николаевича. Он прослушал монолог Отелло и нашел много ошибок в расстановке ударений и приемах акцентирования.

-- Правильное ударение большой помощник, а неправильное -- помеха,-- заметил он мимоходом.

Чтоб исправить ошибки, Аркадий Николаевич приказал мне тут же в классе заново переставить ударения в монологе Отелло, а потом вторично прочесть его.

Я начал такт за тактом вспоминать текст монолога и намечать в нем те слова, которые, по-моему, подлежат выделению.

-- "Как волны ледяные понтийских вод". Обыкновенно при чтении этого такта,-- объяснял я, -- ударение само собой ложилось на слово "вод". Но теперь, сообразив хорошенько, я его переношу на слово "волны", потому что в этом такте речь идет именно о них.

-- Решайте!-- обратился Торцов к ученикам. -- Так ли это?

Все наперебой стали кричать: кто "волны", кто "ледяные", кто "понтийских". Вьюнцов надрывался изо всех сил, хлопоча за выделение слова "как".

Мы барахтались и путались среди ударных и неударных слов дальнейшей части монолога. У нас выходило, что надо ставить ударения почти на каждом слове.

Но Аркадий Николаевич напомнил, что фраза с ударениями на всех словах ничего не означает. Она бессмысленна.

Так был просмотрен нами весь монолог, но ничего определенного не решено и не выделено. Напротив, я еще больше запутался, потому что на каждом слове можно поставить и с каждого слова можно снять ударение, сохраняя при этом тот или другой смысл. Который из них наиболее правильный? Вот в этом-то вопросе я и путался.

Может быть, это происходит по присущей мне особенности: когда всего слишком много, у меня разбегаются глаза. В магазине, в кондитерской, на закусочном столе мне трудно остановиться на каком-нибудь блюде, пирожном или товаре. В монологе Отелло тоже много слов и ударений, и я теряюсь от этого.

Мы кончили, ничего не решив, а Аркадий Николаевич продолжал упорно молчать и коварно улыбаться. Произошла долгая неловкая пауза, которая в конце концов рассмешила Торцова. Он сказал:

-- Ничего бы этого не случилось, если б вы знали законы речи. Они сразу помогли бы вам ориентироваться и, не задумываясь, определить большую часть обязательных и потому правильных ударений. Лишь немногие остались бы на ваше собственное усмотрение.

-- Что же нужно было делать? -- допытывались мы.

-- Конечно, прежде всего знать "законы речи", а потом...

Представьте себе, что вы переехали на новую квартиру и что ваши вещи, разных назначений, разбросаны по всем комнатам,-- начал образно объяснять Торцов. -- Как вы водворите порядок?

Прежде всего надо собрать тарелки в одно место, чайную посуду -- в другое, разбросанные шахматы и шашки -- в третье, большие предметы разместить сообразно с их назначением и т. д.

После того как это будет сделано, станет уже несколько легче ориентироваться.

Такую же предварительную разборку нужно сделать и в словах текста, прежде чем распределять ударения по их настоящим местам. Для того чтоб объяснить вам этот процесс, мне придется коснуться некоторых первых попавшихся правил, о которых говорится в книге "Выразительное слово". Знайте, что я делаю это совсем не для того, чтоб учить вас самим правилам, а только для того, чтоб показать вам, для чего они нужны и как вы со временем будете пользоваться ими. Познав и оценив конечную цель, вам будет легче отнестись сознательно к подробному изучению предмета.

Допустим, что в разбираемом тексте или монологе попадаетесь длинный ряд прилагательных: "милый, хороший, славный, чудесный человек".

Вы знаете, что на прилагательные не ставятся ударения. А если это сопоставление? Тогда другое дело. Но неужели же нужно ставить по ударению на каждом из них?! Что милый, что хороший, что славный и проч. почти одно и то же, с одними и теми же признаками.

Но, к счастью, благодаря законам речи вы однажды и навсегда знаете, что такие прилагательные с общими признаками не принимают ударений. Благодаря этим сведениям вы без колебания снимаете ударения со всех прилагательных и только последнее из них сливается с ударным существительным, благодаря чему получается: "чудесный человек".

После этого вы идете дальше. Вот новая группа прилагательных: "добрая, красивая, молодая, талантливая, умная женщина".

Во всех этих прилагательных не один общий, а все разные признаки.

Но вы знаете, что такие прилагательные без общих признаков обязательно принимают ударения на каждом из них, и потому вы, не задумываясь, ставите их, но так, чтоб они не убили главного ударного существительного: "умная женщина".

Вот "Петр Петрович Петров, Иван Иванович Иванов". Вот год и число: "15 июля 1908 года"; вот адрес: "Тула, Московская улица, дом номер двадцать".

Все это "групповые наименования", которые требуют ударения лишь на последнем слове, то есть на "Иванов", "Петров", "1908 года", "номер двадцать".

Вот сопоставления. Выделяйте их всем, чем можете, и в том числе ударением.

Разобравшись в больших группах, становится легче ориентироваться в отдельных ударных словах.

Вот два существительных. Вы знаете, что обязательное ударение принимает то из них, которое стоит в родительном падеже, потому что родительный падеж сильнее того слова, которое он определяет. Например: "книга брата, дом отца, волны ледяные понтийских вод". Не задумываясь, ставьте ударение на существительном в родительном падеже и идите дальше.

Вот два повторных слова при возрастающей энергии. Смело ставьте ударение на втором из них именно потому, что речь идет о приливе энергии, совершенно так же, как и в фразе: "вперед, вперед несутся в Пропонтиду и в Геллеспонт". Если б, напротив, был отлив энергии, тогда вы поставили бы ударение на первом из повторяемых слов и это передавало бы деградацию, как в стихе "Мечты, мечты, где ваша сладость!"

...Смотрите, какое количество слов и ударений уже распределено по местам одними правилами "законов речи", -- продолжал объяснять Торцов.

-- Остальных ударных слов, оставшихся неразобранными, окажется немного и в них ориентироваться будет нетрудно, тем более что вам помогут в этой работе как подтекст с его многочисленными внутренними линиями, из которых он сплетен, так точно и сквозное действие и сверхзадача, которые все время руководят артистом;

После этого вам останется только координировать между собой все намеченные ударения: одни подать сильнее, другие стусевать.

Это трудная и важная работа, о которой мы будем говорить подробно на следующем уроке.

На сегодняшнем уроке Аркадий Николаевич говорил, как обещал, о координации многих ударений в отдельных фразах и в целой группе их.

-- Предложение с одним ударным словом наиболее понятно и просто,-- объяснил Аркадий Николаевич.-- Например: "Хорошо знакомый вам человек пришел сюда". Акцентируйте в этой фразе любое слово, и смысл будет каждый раз по-новому понятен. Попробуйте поставить в том же предложении не одно, а два ударения, хотя бы, например, на словах "знакомый", "сюда".

Станет труднее не только оправдывать, но и произносить ту же фразу. Почему? Да потому, что в нее вкладывается новое значение: во-первых, что не кто-нибудь, а именно "знакомый" человек пришел, а во-вторых, что он пришел не куда-нибудь, а именно "сюда".

Поставьте третье ударение на слове "пришел", и фраза станет еще сложнее для оправдания и для речевой передачи, потому что к прежнему ее содержанию прибавляется новый факт, а именно, что "хорошо знакомый человек" не приехал, а "пришел" на собственных ногах. Теперь представьте себе очень длинную фразу со всеми ударными, но внутренне неоправданными словами.

Про нее можно только сказать, что "предложение со всеми ударными словами ничего не означает". Однако бывают случаи, когда надо оправдывать предложения со всеми ударными словами, вносящими новое содержание. Такие фразы легче разделить на много самостоятельных предложений, чем в одном выразить все.

Вот, например, -- Аркадий Николаевич вынул из кармана записку, -- я прочту вам тираду из шекспировского "Антония и Клеопатры".

"Сердца, языки, фигуры, писатели, барды, поэты не могут понять, высказать, отлить, описать, воспеть, исчислить его любовь к Антонию".

-- Знаменитый ученый Джевонс, -- читал дальше Торцов, -- говорит, что Шекспир соединил в этой фразе шесть подлежащих и шесть сказуемых так, что, строго говоря, в ней шесть раз по шести, или тридцать шесть предложений¹⁵.

Кто из вас возьмется прочесть эту тираду так, чтоб выделить в ней тридцать шесть предложений? -- обратился он к нам. Ученики молчали.

-- Вы правы! Я тоже не взялся бы выполнить задачи, поставленной Джевонсом. У меня нехватило бы для этого речевой техники. Но теперь дело не в самой задаче. Не она интересует нас, а лишь технические приемы выделения и координации многих ударений в одном предложении.

Как выделить в длинной тираде одно самое главное и ряд менее важных слов, необходимых для смысла?

Для этого нужен целый комплекс ударений: сильных, средних, слабых.

Подобно тому как в живописи существуют сильные, слабые полутона, четверти тона красок или светотени, так точно и в области речи существуют целые гаммы разных степеней силы и акцентуаций.

Все их надо сочетать между собой, скомбинировать, скоординировать, но так, чтоб малые ударения не ослабляли, а, напротив, сильнее выделяли главное слово, чтоб они не конкурировали с ним, а делали одно общее дело по строению и передаче трудной фразы. Нужна перспектива в отдельных предложениях и во всей речи.

Вы знаете, как в живописи передают глубину картины, то есть ее третье измерение. Оно не существует в действительности, в плоской раме с натянутым

холстом, на котором пишет художник свое произведение. Но живопись создает иллюзию многих планов. Они точно уходят внутрь, в глубину самого холста, а первый план точно вылезает из рамы и холста вперед на смотрящего.

У нас в речи существуют такие же планы, которые дают перспективу фразе. Наиболее важное слово ярче всех выделяется и выносится на самый первый звуковой план. Менее важные слова создают целые ряды более глубоких планов.

Эта перспектива в речи создается в большей мере с помощью ударений разной силы, которые строго координируются между собой. В этой работе важна не только самая сила, но и качество ударения.

Так, например, важно: падает ли оно сверху вниз, или, наоборот, направляется снизу вверх, ложится ли оно тяжело, грузно или слетает сверху легко и вонзается остро; твердый ли удар или мягкий, грубый или едва ощутимый, падает ли он сразу и тотчас снимается или же сравнительно долго держится.

Кроме того, существуют, так сказать, мужские и женские ударения.

Первые из них (мужские ударения) -- определены, законченны и резки, как удар молота о наковальню. Такие удары сразу обрываются и не имеют продолжения. Другой род акцентов (женский) не менее определенный, но он не оканчивается сразу, а имеет продолжение. Для образца иллюстрации их допустим, что по тем или иным причинам надо после резкого удара молота о наковальню тотчас же протащить молот назад к себе хотя бы для того, чтоб было легче снова его поднять.

Вот такой определенный удар с его продолжением мы будем называть "женским ударением", или "акцентуацией".

Или вот другой пример в области речи и движения: когда разгневанный хозяин выгоняет нежелательного гостя, он кричит ему "вон" и энергичным жестом руки и пальца указывает на дверь; он прибегает в речи и в движении к "мужскому ударению".

Если же деликатному человеку приходится делать то же, то его изгоняющий возглас "вон" и жест решительны и определены лишь в первую секунду, но тотчас же после голос сползает вниз, движение оттягивается и тем смягчается резкость первого момента. Этот удар с продолжением и оттяжкой -- "женской акцентуацией".

Кроме ударений можно выделять и координировать слова с помощью другого элемента речи: интонации¹⁶. Ее фигуры и рисунки придают выделяемому слову большую выразительность и тем усиливают его. Можно соединять интонацию с ударением. В этом случае последнее окрашивается самыми разнообразными оттенками чувства: то лаской (как мы это делали со словом "человек"), то злобой, то иронией, то презрением, то уважением и т. д.

Кроме звукового ударения с интонацией существуют еще разные способы выделения слова. Например, можно ставить его между двух пауз. При этом для большего усиления выделяемого слова можно превращать одну или обе паузы в психологические. Можно также выделять главное слово снятием ударений со всех неглавных. Тогда по сравнению с ними нетронутое выделяемое слово станет сильным.

Сегодня Аркадий Николаевич продолжал объяснять то, что не успел досказать на прошлом уроке. Он говорил:

-- В первую очередь нужно выбрать среди всей фразы одно самое важное слово и выделить его ударением. После этого следует сделать то же с менее важными, но все-таки выделяемыми словами.

Что же касается неглавных, невыделяемых, второстепенных слов, которые нужны только для общего смысла, то их надо отодвинуть на задний план и стушевать.

Между всеми этими выделяемыми и невыделяемыми словами надо найти соотношение, градацию силы, качества ударения и создать из них звуковые планы и перспективу, дающие движение и жизнь фразе.

Вот это гармонически урегулированное соотношение степеней силы ударений, выделяемых отдельных слов мы и имеем в виду, когда говорим о координации¹⁷.

Так создается гармоническая форма, красивая архитектура фразы.

Подумав немного, Аркадий Николаевич продолжал:

-- Подобно тому как из слов складываются предложения, так и из предложений образуются целые мысли, рассказы, монологи.

В них выделяются не только слова в предложении, а целые предложения в большом рассказе или монологе.

Все то, что было сказано по поводу акцентуации и координации ударных слов в предложении, относится теперь к процессу выделения отдельных предложений в целом рассказе или монологе. Это достигается теми же приемами, что и акцентуация отдельных слов. Можно выделять наиболее важное предложение ударным способом, произнося важную фразу более акцентированно по сравнению с другими второстепенными предложениями. При этом ударение на главном слове в выделяемой фразе должно быть сильнее, чем в остальных, невыделяемых предложениях.

Можно выделять ударную фразу постановкой ее между паузами. Можно достигать того же с помощью интонации, повышая или понижая звуковую тональность выделяемой фразы или вводя более яркий фонетический рисунок интонации, по-новому окрашивающий ударное предложение.

Можно изменять темп и ритм выделяемой фразы по сравнению со всеми другими частями монолога или рассказа. Наконец, можно оставлять выделяемые предложения в обычной силе и краске, но затушевывать всю остальную часть рассказа или монолога, ослабляя их ударные моменты.

Не мое дело передавать вам все возможности и тонкости выделения слов и целых предложений. Я могу только уверить вас, что эти возможности, так точно, как и приемы пользования ими, многочисленны. С их помощью можно создавать самые сложные координации всевозможных, ударений и выделения слов и целых предложений.

Так образуются разные планы и их перспективы в речи.

Если они тянутся по направлению к сверхзадаче произведения по линии подтекста и сквозного действия, то их значение в речи становится исключительным по своей важности, потому что они помогают выполнению самого главного, основного в нашем искусстве: создания жизни человеческого духа роли и пьесы.

От опыта, знания, вкуса, чутья и таланта зависит та или иная степень пользования всеми этими речевыми возможностями. Те из артистов, которые хорошо чувствуют слово и свой родной язык, виртуозно владеют приемами координации, создания перспективы и ее планов в речи.

Эти процессы совершаются ими почти интуитивно, подсознательно¹⁸.

У людей менее талантливых эти процессы выполняются более сознательно и требуют большого знания, изучения своего языка, законов речи, требуют опыта, практики и искусства.

Чем многочисленнее средства и возможности в распоряжении артиста, тем речь его живее, сильнее, выразительнее и неотразимее.

Учитесь же пользоваться всеми законами и приемами словесного общения и, в частности, координации, созданием планов и перспективы речи.

Сегодня я опять читал монолог Отелло.

-- Работа не прошла бесследно! -- одобрил меня Аркадий Николаевич.

-- В отдельности все хорошо. Местами даже сильно. Но в целом речь топчется на месте и не развивается: два такта вперед, два -- назад... и так все время.

От постоянного повторения одних и тех же фонетических фигур последние становились назойливы, как однообразный и крикливый рисунок обоев.

Надо иначе пользоваться на сцене данными вам выразительными возможностями; не просто, как бог на душу положит, а с известным расчетом.

Вместо объяснения своей мысли я лучше сам прочту монолог, но совсем не для того, чтоб показывать свое искусство, а только для того, чтоб при произнесении текста, попутно, все время объяснять вам секреты речевой техники, так точно, как и разные расчеты, соображения артиста, касающиеся сценического воздействия на себя самого и на партнера.

Я начинаю с выяснения стоящей передо мной задачи, -- говорил Аркадий Николаевич, обращаясь к Шустову.

-- Она в том, чтоб заставить вас, исполнителя роли Яго, почувствовать и поверить стихийному стремлению мавра к ужасной мести. Для этой цели, согласно требованию Шекспира, я буду сопоставлять яркую картину несущихся вперед и вперед водяных громад "понтийских вод" с душевной бурей ревнивца. Чтоб добиться этого, лучше всего заразить вас своими внутренними видениями. Это трудная, но доступная задача, тем более что у меня заготовлен для нее достаточно яркий, возбуждающий зрительный и иной материал.

После небольшой подготовки Аркадий Николаевич вонзился глазами в Пашу, точно перед ним стояла сама изменница Дездемона.

-- "Как волны ледяные понтийских вод"... -- прочел он негромко, сравнительно спокойно и тут же пояснил лаконически:

-- Не даю сразу всего, что есть внутри! Даю меньше того, что могу!

Надо беречь и накапливать эмоцию!

Фраза непонятна!

Это мешает чувствовать и видеть то, что она рисует!

Поэтому мысленно для себя заканчиваю ее:

"Как волны ледяные понтийских вод... несутся в Пропонтиду и в Геллеспонт..." Страхую себя от торопливости: после слов "вод" делаю звуковой загиб! Пока ничтожный: на секунду, терцию, не больше!

При следующих загибах запятой (впереди их будет много) начну сильнее повышать голос, пока не дойду до самой высокой ноты!

По вертикали! Отнюдь не по горизонтали!

Без вольтажа! Не просто, а с рисунком!

Взбираться надо не сразу, постепенно!

Слежу, чтобы второй такт был сильнее первого, третий сильнее второго, четвертый сильнее третьего! Не кричать!

Громкость -- не сила!

Сила -- в повышении!

"В течении неудержимом..."

("...несутся в Пропонтиду и в Геллеспонт").

Однако если каждый такт поднимать на терцию, то для сорока слов фразы потребуется диапазон в три октавы! Его нет!

Потом опять четыре ноты вверх и две -- оттяжка вниз!

Пять нот -- вверх, две -- оттяжка!

Итого: только терция!

А впечатление, как от квинты!

Потом опять четыре ноты вверх и две -- оттяжка вниз!

Итого: только две ноты повышения. А впечатление -- четырех!

И так все время.

При такой экономии диапазона хватит на все сорок слов!

Пока экономия и экономия!

Не только в эмоции, но и в регистре!

И дальше, если б нехватило нот для повышения, усиленное вычерчивание загибов! Со смакованием! Это дает впечатление усиления!

Однако загиб сделан!

Вы ждете, не торопите!

Ничто не мешает ввести психологическую паузу, в добавление к логической!

Загиб дразнит любопытство!

Психологическая пауза -- творческую природу, интуицию... и воображение... и подсознание!

Остановка дает время мне и вам разглядеть видения... досказать их действием, мимикой, лучеиспусканием!

Это не ослабит! Напротив! Активная пауза усилит, возбудит меня и вас!

Как бы не уйти в голую технику!

Буду думать только о задаче: во что бы то ни стало заставить вас увидеть то, что вижу сам внутри!

Буду активен! Нужно продуктивно действовать!

Но... нельзя перетягивать остановку!

Дальше!

"...не ведая обратного отлива"... ("...несутся в Пропонтиду и в Геллеспонт").

Почему глаза сильнее раскрываются?!

Энергичнее излучают?!

И руки медленно, величаво тянутся вперед?!

И все тело и весь я тоже?!

В темпе и ритме тяжелой перекачивающейся волны?!

Вы думаете это расчет, актерский эффект?

Нет! Уверяю вас!
Это делается само!
Я осознал эту игру потом, когда она уже была окончена!
Кто же это делает?
Интуиция?
Подсознание?
Сама творческая природа?
Может быть!
Знаю только, что психологическая пауза помогла этому!
Создает настроение!
Дразнит эмоцию!
Заманивает ее в работу!
Подсознание тоже помогает!
Сделай я это сознательно, с актерским расчетом, вы бы приняли за наигрыш!
Но сделала сама природа... и всему веришь!
Потому что -- естественно!
Потому что -- правда!
"...вперед, вперед
несутся в Пропонтиду и в Геллеспонт".
Опять post factum понял, что во мне создилось что-то зловещее!
Сам не знаю, отчего и в чем!
Это хорошо! Это мне нравится!
Задерживаю психологическую паузу!
Не все выразил!
Как задержка дразнит и разжигает!
И пауза стала действеннее!
.....
Опять дразню природу!
Завлекаю в работу подсознание!
Есть много манков для этого!
Подхожу к высокой ноте: "Геллеспонт"!
Скажу и потом опущу звук!..
Для нового последнего разбега!
"Так замыслы мои коварные
Неистово помчатся, | и уж назад
Не вступят никогда | и к прошлому
Они не воротятся, |
А будут все нестись неудержимо..."
Сильнее вычерчиваю загиб. Это самая высокая нота всего монолога.
"...а будут все нестись неудержимо..."
Боюсь ложного пафоса!
Сильнее держусь задачи!
Внедряю свои видения!
Интуиция, подсознание, природа -- делайте, что хотите!
Полная свобода! А я сдерживаю, дразню паузами.
Чем больше сдерживаешь, тем больше дразнит.
Пришел момент: ничего не жалеть!

Мобилизация всех выразительных средств!
Все на помощь!
И темп, и ритм!
И... страшно сказать! Даже... громкость!
Не крик!
Только на два последних слова фразы:
"...нестись неудержимо" и...
Последнее завершение! Финальное!
"...пока не поглотятся диким воплем".
Задерживаю темп!
Для большей значительности!
И ставлю точку!
Понимаете ли вы, что это значит?!
Точка в трагическом монологе?!
Это конец!
Это смерть!!
Хотите почувствовать, о чем я говорю?
Вскарабкайтесь на самую высокую скалу!
Над бездонным обрывом!
Возьмите тяжелый камень и...
Шваркните его вниз, на самое дно!
Вы услышите, почувствуете, как камень разлетится в мелкие куски, в песок!
Нужно такое же падение... голосовое!
С самой высокой ноты -- на самое дно тесситуры!
Природа точки требует этого.
Вот так {Здесь и в дальнейшем приводятся рисунки К. С. Станиславского иа
текста рукописей (Ред.). }



-- Как?! -- воскликнул я. -- В такие моменты артисты живут какими-то техническими и профессиональными расчетами?!

А вдохновение?! Я убит и обижен!

-- Да... одной половиной своей души артист весь уходит в сверхзадачу, в сквозное действие, в подтекст, в видения, в линии элементов самочувствия, а другой -- артист живет психотехникой, приблизительно так, как я вам это сейчас демонстрировал.

Набравшись храбрости, я хотел высказать Аркадию Николаевичу все, чем жил эти дни, после его последнего урока.

-- Поздно!-- остановил он меня и, обратившись к ученикам, объявил:

-- Моя миссия в области речи кончена! Я вас ничему не научил, так как и не собирался этого делать. Но я подвел вас к сознательному изучению нового и очень важного предмета.

Я дал вам понять на маленькой практике, сколько технических приемов голосовой разработки, звуковых красок, интонаций, всевозможных фонетических рисунков, всякого вида ударений, логических и психологических пауз и проч. и проч. надо иметь и вырабатывать в себе артистам, чтоб ответить на требования, которые предъявляет наше искусство к слову и речи.

Я все сказал, что мог. Остальное лучше меня доскажет вам Владимир Петрович Сеченов, ваш будущий преподаватель "законов речи" по "Выразительному слову".

Аркадий Николаевич представил нам его после того, как тот появился из темноты зала. Потом он сказал ему несколько милых приветственных слов и объявил, что после небольшого перерыва Владимир Петрович даст свой первый урок.

Аркадий Николаевич начал уже поворачиваться, чтоб уходить, но я задержал его.

-- Не уходите! Умоляю вас! Не оставляйте нас в такую минуту, не досказав самого главного!

Паша поддержал меня.

Аркадий Николаевич смутился, покраснел, отвел нас обоих в сторону, сделал нам выговор за бестактность по отношению к новому преподавателю и, наконец, спросил:

-- В чем дело? Что случилось?

-- Это ужасно! Я разучился говорить! -- захлебываясь в словах, изливал я ему душу.

-- Я старательно ввожу при чтении и речи все, что узнал от вас, но в конце концов путаюсь и не могу связать двух слов. Я ставлю ударение, а оно, точно на смех мне, не становится туда, где нужно по правилам, а отскакивает! Я добиваюсь обязательных интонаций, требуемых знаками препинания, а мой голос выворачивает такие фонетические фигуры, которые меня же самого приводят в полное недоумение. Стоит мне начать говорить какую-нибудь мысль, и я перестаю думать о ней, так как поглощен законами речи и ищу по всей фразе, куда бы их применить.

В конце концов от всей этой работы у меня точно вывихиваются мозги и делается головокружение.

-- Все это происходит от нетерпения, -- говорил мне Аркадий Николаевич.-- Нельзя так торопиться! Надо идти по программе!

Чтоб успокоить вас двоих, мне пришлось бы нарушать последовательность, забегать вперед. Это спутает всех остальных учеников, которые ни на что не жалуются и не торопятся, как вы.

Подумав немного, Торцов велел нам придти к нему на дом сегодня в девять часов вечера. После этого он ушел и начался урок Владимира Петровича.

Есть ли смысл стенографировать то, что уже напечатано в книге "Выразительное слово"? Легче купить ее! Я решил не записывать уроков Сеченова.

IV. ПЕРСПЕКТИВА АРТИСТА И РОЛИ

Ровно в девять часов вечера мы были на квартире Аркадия Николаевича.

Я объяснил ему свою обиду на то, что вдохновение заменяется актерским расчетом.

-- Да... и им,-- подтвердил Торцов¹.--...Как я вам это демонстрировал на предыдущем уроке.

Артист раздваивается в момент творчества. По этому поводу Томазо Сальвини говорит так: ["...Пока я играю, я живу двойной жизнью, смеюсь и плачу, и вместе с тем так анализирую свои слезы и свой смех, чтобы они всего сильнее могли влиять на сердца тех, кого я желаю тронуть".]²

Как видите, раздваивание не мешает вдохновению. Напротив! Одно помогает другому.

И мы тоже то и дело раздваиваемся в нашей реальной действительности. Но это не мешает нам жить и сильно чувствовать.

Помните, в самом начале, объясняя задачи и сквозное действие, я говорил вам³ о двух перспективах, идущих параллельно друг другу:

одна из них -- перспектива роли,

другая -- перспектива артиста и его жизни на сцене, его психотехники во время творчества.

Путь, который я иллюстрировал вам недавно на уроке, -- путь психотехники, линия перспективы самого артиста. Она близка к линии перспективы роли, так как идет параллельно с ней, как тропинка, тянущаяся рядом с большой дорогой. Но иногда, в отдельные моменты, они расходятся, когда по тем или иным причинам артист отвлекается от линии роли чем-нибудь посторонним, не имеющим к ней отношения. Тогда он теряет перспективу роли. Но, к счастью, наша психотехника для того и существует, чтоб с помощью маяков постоянно возвращать нас на верный путь, как тропинка постоянно возвращает пешехода к большой дороге.

Мы просили Аркадия Николаевича рассказать нам более подробно о перспективе роли и перспективе артиста, о которых он упоминал раньше лишь мимоходом.

Аркадий Николаевич не хотел отходить от программы, перескакивать и нарушать последовательность педагогического плана.

-- Перспективы роли и артиста относятся к следующему году, то есть к "Работе над ролью",-- объяснял он.

Но мы затащили его в вопрос и в спор. Он увлекся, разговорился и сам не заметил, как рассказал то, о чем хотел умолчать до поры до времени.

* * *

-- На днях я был в.....театре и смотрел пятиактную пьесу, -- рассказывал Аркадий Николаевич на сегодняшнем уроке.

После первого акта я пришел в восторг как от постановки, так и от игры артистов. Они дали яркие образы, много огня и темперамента, нашли какую-то особую манеру игры, которая заинтересовала меня. Я с любопытством следил, как развивалась пьеса и игра актеров.

Но после второго акта нам опять показали то же, что мы видели в первом. Благодаря этому настроение зрительного зала и мой интерес к спектаклю сильно понизились. После третьего акта случилось то же, но в значительно большей степени, так как одни и те же, не вскрывавшиеся глубже, застывшие образы, все тот же горячий темперамент, к которому уже привык зритель, все одна и та же манера игры, перерождавшаяся уже в штамп, надоедали, притуплялись, местами злили. В середине пятого акта мне стало невмоготу. Я уже не смотрел на сцену, не слушал, что там говорили, и думал только об одном: как бы уйти из театра незамеченным.

Чем объяснить такую деградацию впечатления при хорошей пьесе, игре и постановке?

-- Однообразием, -- заметил я.

-- А неделю тому назад я был на концерте. Там такое же "однообразие" происходило в музыке. Очень хорошим оркестром исполнялась хорошая симфония. Как ее начали, так и кончили, почти не изменяя темпов, силы звука, не давая нюансов. Это мучительное испытание для слушающих.

Однако, в чем же дело и почему хорошая пьеса с хорошими актерами, хорошая симфония с хорошим оркестром не имеют никакого успеха?

Не потому ли, что и артисты и музыканты творили без перспективы?..

Условимся называть словом "перспектива" расчетливое гармоническое соотношение и распределение частей при охвате всего целого пьесы и роли.

-- "Гармоническое соотношение и распределение частей...", -- втискивал себе в мозг Вьюнцов.

-- Вот что это значит, -- поспешил к нему на помощь Аркадий Николаевич. -- Нет игры, действия, движения, мысли, речи, слова, чувствования и проч. и проч. без соответствующей перспективы. Самый простой выход на сцену или уход с нее, усаживание для ведения какой-либо сцены, произнесение фразы, слова, монолога и проч. и проч. должны иметь перспективу и конечную цель (сверхзадачу). Без них нельзя сказать самого простого слова, вроде "да" или "нет". Большое физическое действие, передача большой мысли, переживание больших чувств и страстей, создающихся из множества составных частей, наконец, сцена, акт, целая пьеса не могут обходиться без перспективы и без конечной цели (сверхзадачи).

Перспективу в сценической игре актера можно уподобить разным планам в живописи. Как там, так и у нас существует первый, второй, третий и другие планы.

В живописи они передаются красками, светом, удаляющимися и уменьшающимися линиями, на сцене -- действиями, поступками, развивающейся мыслью, чувством, переживанием, артистической игрой и соотношением силы, красочности, скорости, остроты, выразительности и проч.

В живописи первый план определеннее, сильнее по краскам, чем более отдаленные.

В игре на сцене наиболее густые краски кладутся не в зависимости от близости или отдаленности самого действия, а от их внутренней значительности в общем целом пьесы.

Одни, большие, задачи, хотения, внутренние действия и проч. выносятся на первый план и становятся основными, другие же, средние и малые, -- подсобными, второстепенными, отодвигаются назад.

Лишь после того как актер продумает, проанализирует, переживет всю роль в целом и перед ним откроется далекая, ясная, красивая, манящая к себе перспектива, его игра становится, так сказать, дальноточкой, а не близоточкой, как раньше. Тогда он сможет играть не отдельные задачи, говорить не отдельные фразы, слова, а целые мысли и периоды.

Когда мы впервые читаем незнакомую нам книгу, у нас отсутствует перспектива. В эти моменты имеешь в виду лишь ближайшие действия, слова, фразы. Может ли быть художественным и верным такое чтение? Конечно, нет.

Актер, играющий роль, плохо им изученную, не проанализированную, уподобляется чтецу, читающему малознакомую ему трудную книгу.

У таких актеров перспективы передаваемого ими произведения неясны, тусклы. Такие актеры не понимают, куда в конечном счете им надо вести изображаемое ими действующее лицо. Часто, играя известный момент пьесы, они не различают или же совсем не знают того, что скрыто в туманной дали. Это вынуждает исполнителя роли в каждую данную минуту думать лишь о самой ближайшей очередной задаче, действии, чувстве и мысли, вне зависимости их от всего целого и от той перспективы, которую раскрывает пьеса.

Вот, например, некоторые актеры, играющие Луку в "На дне", не читают даже последнего акта, потому что не участвуют с ним. Благодаря этому они не имеют правильной перспективы и не могут верно исполнять свою роль. Ведь от конца зависит ее начало. Последний акт -- результат проповеди старца. Поэтому все время надо иметь на прицеле финал пьесы и подводить к нему других исполнителей, на которых воздействует Лука.

В других случаях трагик, исполняющий роль Отелло, плохо им изученную, уже в первом акте выворачивает белки глаз и скалит зубы, предвкушая убийство в конце пьесы.

Но Томазо Сальвини был куда более расчетлив при составлении плана своих ролей. Так, например, в том же "Отелло" он все время знал линию перспективы пьесы, начиная с моментов пылкой юношеской страсти влюбленного -- при первом выходе, кончая величайшей ненавистью ревнивца и убийцы -- в конце трагедии. Он с математической точностью и неумолимой последовательностью, момент за моментом, распределял по всей роли совершающуюся в его душе эволюцию.

Великий трагик мог это делать потому, что перед ним всегда была линия перспективы, да не одна, а целых две, которые все время руководили им.

-- Целых две? Какие же?-- насторожился я.

-- Перспектива роли и перспектива самого артиста.

-- Какая же между ними разница? -- допытывался я.

-- Действующее лицо пьесы ничего не знает о перспективе, о своем будущем, тогда как сам артист все время должен думать о нем, то есть иметь в виду перспективу.

-- Как же сделать, чтоб забывать о будущем, когда играешь роль в сотый раз?-- недоумевал я.

-- Этого сделать нельзя и не надо, -- объяснял Горцов. -- Хотя само действующее лицо не должно знать о будущем, тем не менее перспектива роли нужна для того, чтоб в каждый данный момент лучше и полнее оценивать ближайшее настоящее и всецело отдаваться ему.

[Допустим, что вы играете Гамлета, одну из самых сложных ролей по душевным краскам. В ней есть и сыновнее недоумение [перед] скоропроходящей любовью матери, которая "башмаков еще не износила", а уже успела забыть любимого мужа. В роли есть и мистическое переживание человека, на минуту заглянувшего по ту сторону жизни, где томится отец. Когда Гамлет познает эту тайну будущего существования, все в реальной жизни теряет для него прежний смысл. В роли есть и пытлиное познание бытия и сознание непосильной человеку миссии, от выполнения которой зависит спасение отца в загробной жизни. Для роли нужны и сыновние чувства к матери, и любовь к молодой девушке, и отказ от нее, и ее смерть, и чувство мести, и ужас при гибели матери, и убийство, и собственная смерть после выполнения долга. Попробуйте смешать все эти чувства в одну беспорядочную кучу и подумайте, какой винегрет получится от этого.

Но если правильно распределить все эти переживания по перспективной линии в логическом, систематическом и последовательном порядке, как этого требуют психология сложного образа и его все более и более развивающаяся на протяжении пьесы жизнь человеческого духа, то получится стройная структура, гармоническая линия, в которой важную роль играет соотношение частей постепенно возрастающей и углубляющейся трагедии большой души.

Можно ли передавать любое место такой роли, не имея в виду ее перспективы? Вот, например, если не дать глубокой скорби и изумления перед легкомыслием матери в самом начале пьесы, то знаменитая сцена с ней не будет достаточно хорошо подготовлена.

Если не почувствуется потрясения от известий из загробной жизни, станет непонятым невыполнимость земной миссии героя, его сомнения, его пытлиное изучение смысла жизни, его разрыв с невестой и все те странные поступки, делающие его в глазах людей ненормальным.

Понятно ли вам из сказанного, что артист, играющий Гамлета, тем осторожнее должен отнестись к начальным сценам, чем сильнее от него потребуется развитие страсти при дальнейшем ходе развития роли?

Такое исполнение на нашем языке мы называем игрою с перспективой.

Таким образом, в процессе развертывания роли нам приходится иметь в виду как бы две перспективы: одну -- принадлежащую роли, другую же -- самому артисту. В самом деле: Гамлет не должен знать своей судьбы и конца жизни, тогда как артисту необходимо все время видеть всю перспективу, иначе он не сможет правильно располагать, красить, оттенять и лепить ее части]⁴.

Будущее роли -- ее сверхзадача. Пусть к ней и стремится действующее лицо пьесы. Не беда, если артист в это время вспомнит на секунду всю линию роли. Это только усилит значение каждого ближайшего переживаемого куса и сильнее привлечет к нему внимание артиста.

В противоположность перспективе роли перспектива артиста должна все время считаться с будущим.

-- Хотелось бы понять на примере как ту, так и другую перспективу, -- приставал я.

-- Хорошо. Начнем с перспективы роли. Допустим, что вы с Шустовым играете сцену Отелло и Яго. Разве не важно для вас вспомнить, что только вчера мавр, то есть вы, приехали на Кипр, встретились с Дездемоной и соединились с нею навсегда, что вы переживаете лучшее время жизни, ваш медовый месяц супружества.

Откуда же иначе вы возьмете радостное состояние, необходимое для начала сцены? Оно тем более важно, что такой светлой краски мало в пьесе. Кроме того, разве также не важно для вас на секунду вспомнить, что с этой сцены начинается меркнуть счастливая звезда вашей жизни, что этот закат необходимо показать очень постепенно и рельефно. Нужен сильный контраст между настоящим и будущим. Чем светлее будет первое, тем мрачнее покажется второе.

Только после мгновенного просмотра прошлого и будущего роли вы по достоинству оцените ее очередной кусок. А чем лучше вы почувствуете значение его во всем целом пьесы, тем легче станет направить на него внимание всего вашего существа.

Вот для чего вам необходима перспектива роли, -- закончил объяснение Аркадий Николаевич.

-- А для чего же нужна другая перспектива, самого артиста?-- не отставал я.

-- Перспектива самого артиста -- человека, исполнителя роли, нужна нам для того, чтоб в каждый данный момент пребывания на сцене думать о будущем, чтоб соразмерять свои творческие внутренние силы и внешние выразительные возможности, чтоб правильно распределять их и разумно пользоваться накопленным для роли материалом. Вот, например, в этой сцене Отелло с Яго в душе ревнивца закрадывается и постепенно разрастается сомнение. Поэтому артист должен помнить, что ему предстоит до окончания пьесы сыграть много аналогичных, все возрастающих моментов страсти. Опасно сразу, с первой же сцены зарваться, давать весь темперамент, не сохранив запаса для дальнейшего постепенного усиления развивающейся ревности. Такая расточительность своих душевных сил нарушит план роли. Надо быть экономным и расчетливым и все время иметь на прицеле финальный и кульминационный момент, пьесы. Артистическое чувство расходуется не по килограммам, а по сантиграммам.

Все сказанное в неменьшей мере относится к звуку голоса, к речи, к движению, к действию, к мимике, к темпераменту, к темпо-ритму. Во всех этих областях тоже опасно сразу зарываться, опасно быть расточительным. Нужна экономия, верный расчет своих физических сил и средств воплощения.

Чтоб регулировать их, так точно, как и свои душевные силы, необходима перспектива артиста.

Не следует забывать еще об одном очень важном свойстве перспективы для нашего творчества. Она дает широкий простор, размах, инерцию нашим внутренним переживаниям и внешним действиям, а это очень важно для творчества.

Представьте себе, что вы бежите на приз не сразу на большое пространство, а по частям, с остановками после каждых двадцати шагов. При таких условиях не разбежишься и не приобретешь инерции, а ведь значение ее огромно при беге.

То же и у нас. Если останавливаться после каждого куска роли, чтоб начинать и тотчас же кончать каждый последующий кусок, то внутреннее стремление, хотение, действие не приобретут инерции. А ведь она необходима нам, потому что инерция подхлестывает, разжигает чувство, волю, мысль, воображение и проч. Накоротке не разойдешься. Нужен простор, перспектива, далекая, манящая к себе цель.

Теперь, когда вы узнали вашу новую знакомую -- перспективу пьесы и роли, подумайте и скажите мне: не напоминает ли она вам о вашем старом друге -- сквозном действии?

Конечно, перспектива -- не сквозное действие, но она очень близка к нему. Она его близкий помощник. Она -- тот путь, та линия, по которой на протяжении всей пьесы неустанно движется сквозное действие.

В заключение замечу, что я говорю о перспективе с опозданием потому, что только теперь вы узнали все необходимое о сверхзадаче и о сквозном действии.

Все для них, в них главный смысл творчества, искусства, всей "системы".

V. ТЕМПО - РИТМ

.. . . . 19 . . .

Сегодня в зрительном зале школьного театра висел плакат:

ВНУТРЕННИЙ И ВНЕШНИЙ ТЕМПО-РИТМ.

Это означало, что мы подошли к новому этапу программы.

-- Мне следовало бы говорить с вами о внутреннем темпо-ритме гораздо раньше, при изучении процесса создания сценического самочувствия, так как внутренний темпо-ритм является одним из важных его элементов, -- объяснял сегодня Аркадий Николаевич.

Причина опоздания в том, что я хотел облегчить вам работу, к которой мы только сегодня подошли.

Гораздо удобнее и, главное, нагляднее говорить о внутреннем темпо-ритме одновременно с внешним, то есть в то время, когда он наглядно проявляется в физических движениях. В этот момент темпо-ритм становится видимым, а не только ощутимым, как при внутреннем переживании, которое совершается невидимо для наших глаз. Вот почему раньше, пока темпо-ритм был недоступен зрению, я молчал и заговорил о нем только теперь, с большим опозданием, когда речь зашла о внешнем темпо-ритме, видимом глазу.

"Темп есть быстрота чередования условно принятых за единицу одинаковых длительностей в том или другом размере".

"Ритм есть количественное отношение действительных длительностей (движения, звука) к длительностям, условно принятым за единицу в определенном темпе и размере".

"Размер есть повторяемая (или предполагающаяся повторяемой) сумма одинаковых длительностей, условно принятых за единицу и отмечаемых усилием одной из единиц (длительность движения звука)", -- читал Аркадий Николаевич по записке, которую подsunул ему Иван Платонович.

-- Поняли? -- спросил он нас по окончании чтения.

Мы с большим смущением признались, что ничего не поняли.

-- Отнюдь не критикуя научных формул, -- продолжал Торцов, -- я тем не менее полагаю, что в данный момент, когда вы еще не познали на собственном самочувствии значения и воздействия темпо-ритма на сцене, научные формулы не принесут вам практической пользы.

Они затежелют подход к темпо-ритму и будут мешать вам легко, свободно и беспечно наслаждаться им на сцене, играть им, как игрушкой. А ведь именно такое отношение к нему желательно, особенно на первых порах.

Будет плохо, если вы начнете с выжимания ритма из себя или будете разрешать его сложные комбинации просчетом, морща брови, точно при головомомной математической задаче.

Поэтому вместо научных формул давайте пока просто играть ритмом.

Вот видите, вам уже несут для этого игрушки. Передаю свое место Ивану Платоновичу. Это по его части!

Аркадий Николаевич ушел вместе со своим секретарем вглубь зрительного зала, а Иван Платонович начал устанавливать на сцене принесенные сторожем метрономы. Самый большой он поставил посередине, на круглом столе, а рядом, на нескольких малых столиках, поместил три таких же аппарата, только меньших размеров. Большой метроном был пущен в ход и отстукивал четкие удары (№ 10 по метроному).

-- Слушайте, дорогие мои! -- обратился к нам Иван Платонович.

-- Вот этот большой метроном будет выбивать сейчас медленные удары!-- объяснял Рахманов.

-- Вот он как медленно работает: раз..... раз... *andante* *распро-андантиссимо!* Штука-то какая, это № 10.

Если же опустить гирьку на маятнике, получится просто *andante*. Это уже несколько скорее, чем *распро-андантиссимо*.

Скорее, говорю, стук-то! Слышите: раз.... раз.... раз....

А если сдвинуть гирьку еще ниже..... вот он как заработал: *разразраз....* Это еще скорее, само *allegro!*

А вот уже и *presto!*

А еще -- *presto-prestissimo!*

Все это названия скоростей. Сколько различных номеров на метрономе, столько и разных скоростей.

Дело-то какое мудрое!

После этого Рахманов стал ударять в ручной звонок, отмечая этим каждые два, потом каждые три, потом каждые четыре, пять, шесть ударов метронома.

-- Раз..... два..... Звонок.

-- Раз..... два..... Звонок,-- демонстрировал Иван Платонович двухдольный счет.

Или: раз..... два..... три..... Звонок. Раз..... два..... три..... Звонок. Вот вам трехдольный счет.

Или: раз..... два..... три..... четыре. Звонок. И так далее. Это четырехдольный счет, -- объяснял с увлечением Иван Платонович.

После этого он пустил в ход первый из принесенных малых метрономов и заставил его стучать вдвое скорее, чем большой аппарат. Пока этот отбивал один удар, вновь пущенный успевал сделать целых два.

Второй из малых метрономов был пущен в четыре, а третий -- в восемь раз скорее, чем большой аппарат. Они стучали по четыре и по восьми ударов, пока главный успевал сделать лишь один.

-- Жаль, нет четвертого и пятого маленьких аппаратов! Я бы их установил на шестнадцатые и тридцать вторые! Штука-то какая!-- печалился Иван Платонович.

Но скоро он утешился, так как Аркадий Николаевич вернулся и стал вместе с Шустовым выстукивать по столу ключами недостававшие шестнадцатые и тридцать вторые.

Удары всех метрономов и стуков совпадали с большим аппаратом как раз в тот момент, когда звонок отмечал начало каждого такта. В остальное же время все удары точно перепутывались в беспорядке и рассыпались в разные стороны, для того чтоб вновь сойтись на секунду и выстроиться в порядке при каждом ударе колокольчика.

Получился целый оркестр стуков. Трудно было разобраться в пестроте разнобоя, от которого кружилась голова.

Но зато совпадение ударов создавало секундную стройность в общем смешении стуков, что давало удовлетворение.

Разнобой еще увеличился при смешении четных с нечетными счетами: двух-, четырех-, восьмидольных с трех-, шести-, девятидольными. От такой комбинации дробные части еще больше мельчили и путали друг друга. Получился невообразимый хаос, который привел Аркадия Николаевича в полный восторг.

-- Прислушайтесь, какая путаница и вместе с тем, какой порядок, стройность в этом организованном хаосе! -- воскликнул Торцов. -- Его создает нам чудодейственный темпо-ритм. Разберемся же в этом удивительном явлении. Рассмотрим в отдельности каждую из его составных частей.

Вот темп, -- Аркадий Николаевич указал на большой метроном. -- Здесь работа идет почти с механической и педантической размеренностью.

Темп -- скорость или медленность. Темп укорачивает или удлиняет действия, ускоряет или замедляет речь.

Выполнение действий, произнесение слов требуют времени.

Ускорил темп -- отвел меньше времени для действия, для речи и тем заставил себя действовать и говорить быстрее.

Замедлил темп -- освободил больше времени для действия и речи и дал больше возможности еще лучше доделать и досказать важное.

Вот такт! -- Аркадий Николаевич указал на звонок, в который ударял Иван Платонович. -- Он делает свое дело в полном соответствии с большим метрономом и работает с такой же механической точностью.

Такт -- мерило времени. Но такты [бывают] разные. Их продолжительность зависит от темпа, от скорости. А если это так, то, значит, и наши мерилы времени тоже разные.

Такт -- понятие условное, относительное. Это не то, что метр, которым измеряется пространство.

Метр всегда одинаков. Его не изменишь. А такты, измеряющие время, совсем другое.

Такт -- не вещь, как метр.

Такт -- то же время.

Время измеряется временем.

Что же изображают из себя все остальные маленькие метрономы и мы с Шустовым, тоже выстукивающие ручным способом недостающие деления?

Это то, что создает ритм.

С помощью малого метронома мы разбиваем промежутки времени, занимаемые тактом, на самые разнообразные дробные части разных величин.

Из них комбинируются неисчислимы сочетания, которые создают бесконечное количество всевозможных ритмов, при одном и том же счетном размере такта.

То же происходит и у нас в нашем актерском деле. Наши действия и речь протекают во времени. В процессе действия надо заполнять текущее время моментами самых разнообразных движений, чередующихся с остановками. В процессе же речи текущее время заполняется моментами произнесения звуков самых разнообразных продолжительностей, с перерывами между ними.

Вот несколько простейших формул, комбинаций, образующих один такт:

$$1/4 + 2/8 + 4/16 + 8/32 = 1 \text{ такту в } 4/4.$$

Или другая комбинация при трехдольном счете в 3/4:

$$4/16 + 1/4 + 1/8 = 1 \text{ такту в } 3/4.$$

Таким образом, ритм комбинируется из отдельных моментов всевозможных длительностей, делящих время, занимаемое тактом, на самые разнообразные части. Из них составляются неисчислимы сочетания и группы. Если вы внимательно прислушаетесь к хаосу этих ритмов и ударов метрономов, то, наверное, отыщете среди них все необходимые вам счетные частицы для ритмических сочетаний и групп, для самых разнообразных и сложных формул.

В коллективном сценическом действии, речи, среди общего хаоса темпо-ритмов вам придется находить, выделять, группировать, вести свои самостоятельные, индивидуальные линии скорости и размеренности речи, движения, переживания исполняемой роли.

Привыкайте же разбираться и отыскивать на сцене свой ритм в общем организованном хаосе скоростей и размеренностей.

-- И сегодня мы будем играть в темпо-ритм, -- объявил Аркадий Николаевич, войдя в класс.

Давайте, как дети, хлопать в ладоши. Вы увидите, что это может быть весело и для взрослых.

Аркадий Николаевич принялся считать под очень медленный стук метронома.

-- "Раз. два. три. четыре".

И опять:

"Раз. два. три. четыре".

И еще:

"Раз. два. три. четыре".

И так до бесконечности.

Минуту или две продолжалось хлопанье в такт.

Мы общим хором отбивали каждое "раз" громкими ударами в ладоши.

Однако эта игра оказалась совсем не веселой, а очень снотворной. Она создала скучное, монотонное, ленивое настроение размеренности ударов. Сначала они были энергичны и громки, но когда почувствовалось общее

пониженное состояние, они становились все тише, а лица хлопающих делались все более и более скучными.

-- "Раз. два. три. четыре".

И еще:

"Раз. два. три. четыре".

И опять:

"Раз. два. три. четыре".

Клонило ко сну.

-- Однако, я вижу, вам не очень-то весело и, того гляди, раздастся общий храп!-- заметил Аркадий Николаевич и поспешил внести изменение в затеянную игру.

-- Чтобы разбудить вас, я сделаю две акцентировки в каждом такте при том же медленном темпе,-- объявил он. -- Хлопайте в ладоши все вместе не только на "раз", но и на "три"!

Вот так:

"Раз. два. три. четыре".

И опять:

"Раз. два. три. четыре".

И еще:

"Раз. два. три. четыре".

И опять до бесконечности.

Стало немного бодрее, но до веселья было еще далеко.

-- Если это не помогает, то акцентируйте все четыре удара при прежнем медленном темпе,-- решил Аркадий Николаевич.

"Раз. два. три. четыре".

Мы немного проснулись и хоть еще не развеселились, но стали несколько бодрее.

-- Теперь,-- объявил Торцов, -- дайте мне по две восьмых вместо каждой одной четверти, с ударением на первую восьмую каждой пары их, вот так:

"Раз-раз, два-два, три-три, четыре-четыре".

Все приободрились, удары стали отчетливее и громче, лица энергичнее, глаза веселее.

Мы прохлопали так несколько минут.

Когда тем же порядком Торцов дошел до шестнадцатых и тридцать вторых, с теми же акцентированиями на первом счете в каждой четверти такта, наша энергия к нам вернулась.

Но Аркадий Николаевич не ограничился этим. Он постепенно ускорял темп метронома.

Мы уже давно не попевали за ним и отставали. Это волновало.

Хотелось сравняться в темпе и ритме со счетом. Выступал пот, мы покраснелись, отхлопали ладоши, помогали себе ногами, телом, ртом, кряхтением. Судорога сводила усталые мускулы рук. А на душе было бодро и, пожалуй, даже весело.

-- Что? Разыгрались, повеселели?-- смеялся Торцов.-- Вот видите, какой я фокусник! Владею не только вашими мускулами, но и чувством и настроением! Могу по произволу то усыпить, то довести до высшего оживления, до десятого пота! -- шутил Аркадий Николаевич.

Но не я фокусник, а темпо-ритм обладает чудодейственной силой.

Это он воздействовал на ваше внутреннее настроение, -- резюмировал Аркадий Николаевич.

-- Я считаю, что вывод, сделанный из опыта, является результатом недоразумения,-- заспорил Говорков.-- Извините же, пожалуйста, ведь мы оживились сейчас, при хлопании в ладоши, совсем не от темпо-ритма, а от быстрого, понимаете ли, движения, потребовавшего от нас удесятеренной энергии. Ночной сторож на морозе, который топчется на месте и бьет себя руками по бокам, согревается не темпо-ритмом, а, знаете ли, просто усиленными движениями.

Аркадий Николаевич не спорил, а предложил произвести другой опыт. Он говорил:

-- Я дам вам такт в 4/4, в котором есть одна полунота, равная 2/4, потом одна четвертная пауза и, наконец, одна четвертная нота, что вместе составляет 4/4, то есть целый такт.

Прохлопайте мне его ладошами с ударением на первой полуноте.

"Раз-два, Гм, четыре".

"Раз-два, Гм, четыре".

"Раз-два, Гм, четыре".

Звучком "Гм" я передаю четвертную паузу. Последняя четверть ударяется неторопливо, выдержанно.

Мы прохлопали долго и потом признали, что создалось довольно торжественное и спокойное настроение, которое отозвалось у нас внутри.

Потом Аркадий Николаевич повторил тот же опыт, но лишь с заменой последней четвертной доли такта паузой и 1/8. Вот так:

-- "Раз-два (полунота), Гм (четвертная пауза), гм (восьмая пауза) и 1/8 доля".

"Раз-два, Гм, гм, 1/8. Раз-два, Гм, гм, 1/8".

Чувствуете ли вы, что последняя нота точно опаздывает и почти влезает в следующий такт? Она точно пугает своей порывистостью следующую за ней спокойную, солидную полуноту, которая каждый раз вздрагивает, как нервная дама.

Даже Говорков не спорил, что на этот раз спокойно величавое настроение заменилось если не самой тревогой, то ее предчувствием. Это передалось нам внутрь. Потом полунота была заменена двумя четвертными, а дальше четвертные заменены восьмыми с паузами, потом шестнадцатыми, отчего постепенно все более и более исчезало спокойствие и заменялось тревожным настроением, с постоянным вздрагиванием.

То же проделывалось с синкопами, которые еще усиливали тревогу.

Потом мы соединяли несколько хлопаний, наподобие дуолей, триолей, квадриолей. Они создавали все большую и большую тревогу. Те же самые опыты были повторены в более быстрых и, наконец, в самых быстрых темпах. При этом создавались все новые и новые настроения и соответственные отклики внутри нас.

Мы всячески разнообразили приемы, силу и качества ударений: то производили их сочно, густо, то сухо, обрывисто, то легко, то тяжело, то громко, то тихо.

Эти вариации создавали при разных темпах и ритмах самые разнообразные настроения: *andante maestoso* или *andante largo*, *allegro vivo*, *allegretto*, *allegro vivace*.

Не перечить всех проделанных опытов, которые в конце концов заставили нас поверить, что с помощью ритма можно если не довести себя до тревоги и паники, то получить о них эмоциональное представление.

После того как все эти упражнения были проделаны, Аркадий Николаевич обратился к Говоркову и сказал ему:

-- Надеюсь, что теперь вы не будете сравнивать нас с ночными сторожами, греющимися на морозе, и признаете, что не самое действие, а именно темпо-ритм может производить прямое и непосредственное воздействие.

Говорков промолчал, но зато мы все, как один человек, подтвердили слова Аркадия Николаевича.

-- Мне остается только поздравить вас с большим и чрезвычайно важным "открытием" всем известной, но постоянно забываемой актерами истины о том, что правильная размеренность слогов, слов в речи, движений в действии, четкий ритм их имеют большое значение для правильного переживания.

Но при этом не следует забывать и того, что темпо-ритм -- палка о двух концах. Он может в одинаковой степени как вредить, так и помогать.

Если темпо-ритм взят верно, то правильное чувство и переживание создаются естественно, сами собой. Но зато если темпо-ритм неверен, то совершенно так же, на том же месте роли рождаются неправильные для нас чувство и переживания, которых не исправишь без изменения неправильного темпо-ритма.

Сегодня Аркадий Николаевич придумал нам новую игру в темпо-ритм.

-- Вы служили на военной службе?-- неожиданно спросил он Шустова.

-- Да,-- ответил он.

-- И прошли и получили военную выправку?

-- Конечно.

-- Вы ее ощущаете в себе?

-- Вероятно.

-- Воскресите в себе эти ощущения.

-- К ним надо подойти.

Аркадий Николаевич начал сидя топтать в такт ногами, подражая солдатскому маршированию. Пущин последовал его примеру, Вьюнцов, Малолеткова и все ученики стали помогать им. Кругом задребезжали вещи в такт маршу.

Казалось, что целый полк проходил по комнате. Для большей иллюзии Аркадий Николаевич стал отбивать по столу ритмические удары, наподобие барабанной дроби.

Мы помогли ему. Получился целый оркестр. Отчетливые сухие удары ног и рук заставляли подтягиваться и чувствовать ощущение выправки.

Таким образом Торцов в один миг достиг своей цели с помощью темпо-ритма.

После некоторой паузы Аркадий Николаевич объявил нам:

-- Теперь я буду выстукивать не марш, а что-то торжественное:

"Тук-тук, тук тук, туктуктук, тук тук, тук, туктук"

-- Знаю, знаю! Угадал! -- во все горло закричал Вьюнцов.-- Эта игра! Игра такая есть: один выколачивает мотив, а другой -- угадывает. А промахнулся -- фант!

Мы угадали, но только не самый мотив, который отбивал Търцов, а лишь общее его настроение: в первый раз он выстукивал военный марш, а во второй - - что-то торжественное (как оказалось потом -- хор пилигримов из "Тангейзера"). После этого Торцов перешел к следующему очередному опыту.

На этот раз мы не могли определить того, что он стучал. Это было что-то нервное, путаное, стремительное. И действительно, Аркадий Николаевич изображал стук курьерского поезда.

Рядом со мной Вьюнцов выстукивал Малолетковой что-то сентиментальное, а потом что-то бурное.

-- Что я выстукиваю? Вот: "Тра-тата, тратата-та-та!"

-- Здорово! Во! Здорово!

-- Не понимаю! Ничего, миленькие, не понимаю. Зря стучите!

-- А вот и знаю! Честное слово! Любовь и ревность выстукиваю! Тра-та-туу! Вот и фант! Вот и пожалуйте.

Тем временем я выстукивал свое состояние при возвращении домой. Мне ясно представилось, как я войду в комнату, как я вымою руки, сниму пиджак, лягу на диван и буду думать о темпе и о ритме. Потом придет кот и ляжет со мной. Тишина, отдых.

Мне казалось, что я передаю в ритме и темпе свою домашнюю элегию. Но другие ничего не поняли. Пущин сказал: вечный покой, Шустов -- ощущение скуки, Веселовскому почудился мотив из "Мальбрук в поход собрался".

Не перечить всего, что мы еще настучали. Тут были: буря на море, в горах, с ветром, градом, громом и молнией. Были и вечерний звон, и набат, и пожар в деревне, крики уток, капающий рукомойник, и скребущая мышь, и головная и зубная боль, и горе, и экстаз. Стучали все, со всех сторон, точно отбивали котлеты на кухне. Если б вошли посторонние, то они сочли бы нас либо за пьяных, либо за сумасшедших.

Некоторые из учеников отколотили себе пальцы и потому стали передавать свои переживания и видения дирижированием, наподобие капельмейстера оркестра. Последний способ оказался наиболее удобным, и скоро все перешли на него. С тех пор дирижерство получило у нас право гражданства.

Приходится констатировать, что никто ни разу не угадал того, о чем говорили стучки. Ясно было, что темпо-ритм Торцова терпел фиаско.

-- Ну что же, убедились вы в силе воздействия темпо-ритма? -- с победоносным видом спросил Аркадий Николаевич.

Этот вопрос совершенно сбил нас с толку, так как мы со своей стороны собирались сказать ему совсем другое, а именно:

-- Что же ваш хваленый темпо-ритм? Сколько мы ни стучали, никто ничего не понимает.

В более мягких выражениях мы высказали Торцову наше недоумение, на что он нам ответил:

-- Разве вы стучали для других, а не для самих себя?! Я дал вам это упражнение в выстукивании не для тех, кто слушал, а для тех, кто стучал! Мне прежде всего надо, чтобы вы сами себя заразили темпо-ритмом через стучки и

помогли возбудить вашу собственную эмоциональную память и заразить чувство. Заражая других, прежде всего сам заражаешься. Что же касается слушателей, то они получают самое общее настроение от чужого ритма и это уже кое-что значит при воздействии на других.

Как видите, сегодня даже Говорков не протестует против воздействия темпоритма на чувство.

Но Говорков протестовал.

-- Не темпо-ритм, знаете ли, а "предлагаемые обстоятельства" воздействовали сегодня, -- спорил он.

-- А кто вызвал их?

-- Темпо-ритм! -- кричали ученики назло Говоркову.

Аркадий Николаевич неистощим. Сегодня он придумал опять новую игру.

-- Живо, недолго задумываясь, продемонстрируйте мне темпо-ритм путешественника после первого звонка перед отправлением поезда в далекий путь.

Я увидел какой-то уголок вокзала, кассу, длинную очередь толпы, оконце, которое было еще закрыто.

Потом оно открылось. Последовал долгий скучный подход, шаг за шагом, получение билета, расплата.

Далее воображение нарисовало мне другую кассу, с наваленным на прилавке багажом и тоже с длинной очередью, с долгим подходом, с писанием квитанций и расплатой. Потом я пережил скучную возню с мелким багажом. В промежутках я мысленно просматривал газеты и журналы в киосках печати. Потом я пошел закусить в буфет. Отыскал свой поезд, вагон, место, уложил вещи, расселся, рассмотрел своих спутников; развернул газету, стал читать и проч. Так как второго звонка все еще не было, пришлось ввести новое предлагаемое обстоятельство: потерю одной из вещей. Это потребовало заявления властям.

Торцов продолжал молчать и потому мне пришлось в моем воображении купить папирос, послать телеграмму, разыскивать знакомых по вагону и проч. и проч. Так создалась длинная, непрерывная линия всевозможных задач, которые я выполнил спокойно и не спеша, так как до отхода поезда оставалось еще много времени.

-- Теперь повторите мне то же самое, но только при условии, что вы приехали на вокзал не к первому, а прямо ко второму звонку, -- скомандовал Аркадий Николаевич. -- Теперь до отхода поезда осталось не четверть часа, как раньше, а гораздо меньше времени, и потому вам предстоит выполнить то же количество разных дел, неизбежных при отъезде в далекий путь, не в четверть часа, а лишь в пять минут. А у кассы, как назло, целый хвост. Продирижируйте мне этот новый темпо-ритм вашего отъезда.

Есть от чего забиться сердцу, особенно у меня, страдающего железнодорожной лихорадкой (Reisefieber). Все это, конечно, отразилось на темпе и ритме, которые потеряли прежнюю размеренность и заменились нервностью и торопливостью.

-- Новый вариант!-- объявил Торцов после короткой паузы.-- Вы приехали не ко второму, а прямо к третьему звонку!

Чтобы еще больше разнервить нас, он изобразил железнодорожный колокольчик ударом по жестяному абажуру лампы.

Пришлось уладить все необходимые при отъезде дела, действия в промежутке не пяти, а лишь одной минуты, оставшейся до отхода поезда. Пришлось думать лишь о самом необходимом, отбросив менее важное. Внутри поднялась тревога, трудно было усидеть на месте. Нехватало проворства рук, чтоб отбивать тот темпо-ритм, который мерещился внутри.

Когда опыт был окончен, Аркадий Николаевич объяснил нам, что смысл упражнения заключался в доказательстве того, что темпо-ритм нельзя вспомнить и ощутить, не создав соответствующих видений, не представив себе мысленно предлагаемых обстоятельств и не почувствовав задач и действий. Они так крепко связаны друг с другом, что одно порождает другое, то есть предлагаемые обстоятельства вызывают темпо-ритм, а темпо-ритм заставляет думать о соответствующих предлагаемых обстоятельствах.

-- Да, -- подтвердил Шустов, вспоминая только что проделанное упражнение.
-- Действительно, мне необходимо было подумать, увидеть, что и как бывает при отъезде в далекое путешествие. Только после этого я получил представление о темпо-ритме.

-- Таким образом, темпо-ритм возбуждает не только эмоциональную память, как мы в этом убедились на стуках в предыдущих уроках, но темпо-ритм помогает оживлять нашу зрительную память и ее видения. Вот почему неправильно понимать темпо-ритм только в смысле скорости и размерности, -- заметил Аркадий Николаевич.

-- Темпо-ритм нужен нам не один, сам по себе и для себя, а в связи с предлагаемыми обстоятельствами, создающими настроение, в связи с внутренней сущностью, которую темпо-ритм всегда таит в себе. Военный марш, походка во время прогулки, похоронное шествие могут производиться в одном и том же темпо-ритме, но какая между ними разница в смысле внутреннего содержания, настроения и неуловимых характерных особенностей!

Словом, темпо-ритм таит в себе не только внешние свойства, которые непосредственно воздействуют на нашу природу, но и внутреннее содержание, которое питает чувство. В таком виде темпо-ритм хранится в нашей памяти и пригоден для творческой цели.

-- На предыдущих уроках я вас забавлял играми, а сегодня вы сами себя забавьте ими. Теперь вы освоились с темпо-ритмом и перестали его бояться. Поэтому ничто не мешает вам играть им.

Идите на сцену и делайте там, что хотите.

Но только предварительно выясните, чем вы будете отмечать сильные моменты ритмических акцентов.

-- Движениями рук, ног, пальцев, всего тела, поворотами головы, шеи, поясницы, мимикой лица, звуками букв, слогов, слов, -- перебивая друг друга, перечисляли ученики.

-- Да. Все это действия, которые способны создавать любой темпо-ритм, -- согласился Аркадий Николаевич. -- Мы ходим, бегаем, ездим на велосипеде, говорим, производим всякую работу в том или другом¹ темпо-ритме. А когда люди не двигаются, смиренно и молча сидят, лежат, отдыхают, ждут, ничего не делают, они остаются без ритма и темпа? -- допытывался Аркадий Николаевич.

-- Нет, тогда тоже есть темп и ритм, -- признали ученики.

-- Но только не внешне видимый, а лишь внутренне ощутимый, -- добавил я.

-- Правда, -- согласился Аркадий Николаевич. -- Мы думаем, мечтаем, грустим про себя тоже в известном темпо-ритме, так как во все эти моменты проявляется наша жизнь. А там, где жизнь -- там и действие, где действие -- там и движение, а там, где движение -- там и темп, а где темп -- там и ритм.

А лучеиспускание и лучевосприятие -- разве они лишены движения?

Если же не лишены, то, значит, человек смотрит, передает, воспринимает впечатления, общается с другим, убеждает тоже в известном темпо-ритме.

Нередко говорят о полете мысли и воображения. Значит, и они имеют движение, а следовательно, и у них есть темп и ритм.

Прислушайтесь, как трепещет, бьется, мечется, млеет внутри чувство. В этом его невидимом движении также скрыты всевозможные длительности, скорости, а следовательно, и темп и ритм.

У каждой человеческой страсти, состояния, переживания свой темпо-ритм. Каждый характерный, внутренний или внешний образ: сангвиник, флегматик, Городничий, Хлестаков, Земляника-- имеет свой темпо-ритм.

Каждый факт, события протекают непременно тоже в соответствующем им темпо-ритме. Например, объявление манифеста о войне и мире, торжественное собрание, прием делегаций также требуют своего темпа и ритма.

Если же они не соответствуют тому, что происходит, то может получиться комическое впечатление. Так, например, представьте себе императорскую чету, бегущую рысью короноваться.

Словом, в каждую минуту нашего существования внутри и вне нас живет тот или иной темпо-ритм.

Теперь вам ясно, чем проявлять его на сцене,-- заключил Аркадий Николаевич.-- Условимся еще о том, как вы будете отмечать моменты ритмических совпадений.

-- Как? Выполняя задачи, говоря, действуя, общаясь,-- объясняли ученики.

-- Вы знаете, что в музыке мелодия образуется из тактов, а такты -- из нот разной длительности и силы. Они-то и передают ритм. Что касается темпа, то он невидимо, внутренне, отсчитывается самими музыкантами или отбивается дирижерской палочкой.

Совершенно так же и у нас, артистов сцены, действия создаются из составных больших и малых движений разных длительностей и размерности, а речь складывается из коротких, долгих, ударных и неударных букв, слогов и слов. Они-то и отмечают ритм.

Действия выполняются, а текст роли произносится под мысленный просчет нашего собственного "метронома", как бы скрытого внутри нас.

Пусть же выделяемые нами ударные слоги и движения сознательно или подсознательно создают непрерывную линию моментов совпадения с внутренним просчетом¹.

Если артист интуитивно и правильно почувствует то, что говорит и делает на сцене, тогда верный темпо-ритм сам собой явится изнутри и распределит сильные и слабые места речи и совпадения. Если же этого не случится, то нам ничего не остается, как вызывать темпо-ритм техническим путем, то есть, по обыкновению, итти от внешнего к внутреннему. Для этого продирижируйте тот

темпо-ритм, который вам нужен. Вы знаете теперь, что-этого не сделаешь без внутренних видений, без вымысла воображения, без предлагаемых обстоятельств и проч., которые все вместе соответствующим образом возбуждают чувство. Проверим еще раз на опыте эту связь темпо-ритма с чувством.

Начнем с темпо-ритма действия, а потом перейдем к изучению темпо-ритма речи.

Иван Платонович завел большой метроном и пустил его очень медленно, а Аркадий Николаевич взял попавшуюся ему под руку большую переплетенную жесткую тетрадь протоколов школьных записей, поставил на нее, точно на поднос, разные предметы: пепельницу, коробку спичек, прессбювар и проч. Под медленный, торжественный стук большого метронома Торцов велел Пущину вынести отобранные предметы и при счете в 4/4, по тактам, снимать с подноса и передавать предметы присутствующим.

Пущин оказался лишенным ритма и у него ничего не вышло. Пришлось его натаскивать и проделать ряд вспомогательных упражнений². Другие ученики тоже присоединились к этой работе. Вот в чем заключались упражнения: нас заставили заполнять долгие промежутки между ударами метронома только одним каким-нибудь движением или действием³.

-- Так в музыке одна целая нота заполняет собой весь такт, -- объяснял Аркадий Николаевич.

Как оправдать такую медленность и скупость действия?

Я оправдал их большой сосредоточенностью внимания, необходимой для рассматривания отдаленной неясной точки. Ее я наметил себе в задней стене партера. Боковая лампа на сцене мешала мне смотреть. Чтоб оградить глаза от света, пришлось приставить к виску ладонь. Это и было тем единственным действием, которое я себе позволил на первое время. Потом, с каждым следующим тактом, я по-новому применялся к той же задаче. Это вызвало необходимость менять положение рук, тела при изгибе его, или ног при наклонении вперед и при смотре в даль. Все эти движения помогали заполнять новые такты.

Потом вместе с большим метрономом был пущен и малый. Он отбивал сначала два, потом четыре, восемь, шестнадцать движений в такте, наподобие полунот, четвертных, восьмых, шестнадцатых в музыке.

На этот раз мы должны были заполнять такты то двумя, то четырьмя, восьмью, шестнадцатью движениями.

Эти ритмические действия оправдывались медленным или торопливым исканием затерявшейся в карманах важной записки.

Самый же скорый темпо-ритм движения объяснялся отмахиванием от себя налетевшего роя пчел.

Понемногу мы стали привыкать к темпо-ритму, потом начали играть и шалить им. При совпадении движений с метрономом было приятно и верилось всему, что делаешь на сцене.

Но лишь только такое состояние исчезало и в свои права вступал ритмический счет, математика, наши брови морщились и становилось не до шалости.

Сегодня Аркадий Николаевич вернулся к этюду с подносом. Но и на этот раз у Пущина ничего не вышло, а потому этюд был передан мне.

Благодаря медленности темпа, отбиваемого большим метрономом, при одной целой ноте во всем такте, требовавшей лишь одного движения, пришлось длить свое действие в течение всего промежутка времени между ударами. Отсюда, естественно, создалось плавное, торжественное настроение, которое откликнулось внутри и потребовало соответствующего движения.

Мне почудилось, что я президент какого-то спортивного общества, раздающий призы или почетные награды.

По окончании церемонии мне было приказано медленно выйти из комнаты, а потом вернуться и в том же торжественном темпо-ритме отобрать назад призы, награды и снова уйти.

Я выполнил приказ, не задумываясь об оправдании новой задачи. Само действие в торжественной атмосфере, созданной темпо-ритмом, подсказало мне новое предлагаемое обстоятельство.

Я почувствовал себя судьей, разжалывающим неправильно награжденных. Само собой, интуитивно явилось недоброе чувство к объектам.

Когда меня заставили повторить тот же этюд раздачи в другом темпо-ритме, с четырьмя четвертными в такте, я почувствовал себя лакеем, почтительно разносящим бокалы с шампанским на парадном торжестве. То же действие, произведенное по восьмым, превратило меня в простого официанта на железнодорожной станции во время короткой остановки поезда. Я неистово торопился обнести всех присутствующих блюдами с кушаньями.

-- Теперь попробуйте при четырех четвертных нотах в такте заменить вторую и четвертую из них восьмыми, -- приказал Аркадий Николаевич.

Вся торжественность исчезла. Точно прихрамывающие восьмые, среди четвертных, создали настроение неуверенности, растерянности, неуклюжести. От этого я почувствовал себя Епиходовым из "Вишневого сада" с его "двадцатью двумя несчастьями". Когда же восьмые были заменены шестнадцатыми, то настроение [неуверенности] еще более обострилось.

У меня точно все валилось из рук. Я поминутно должен был ловить падающую посуду⁴.

"Уж не пьян ли я?" -- подумалось мне.

Потом нас заставили проделать аналогичные упражнения с синкопами. Они еще острее передают тревогу, нервность, неуверенность, колебания. Такое состояние подсказало новый вымысел, оправдывающий действие, которому я тем не менее поверил, а именно: мне почудилось, что шампанское отравлено ядом. Это вызвало нерешительность моих действий. Такие же упражнения лучше меня проделал Веселовский. Он дал тонкие нюансы: *largo lento*, а потом и *staccato*, как определил их Аркадий Николаевич.

Наш танцор имел большой успех.

Должен признаться, что сегодняшний урок убедил меня в том, что темпо-ритм действия может интуитивно, прямо, непосредственно подсказывать не только соответствующее чувство и возбуждать переживания, но и помогать созданию образов⁵.

Еще сильнее проявляется это влияние на эмоциональную память и на воображение при ритмических действиях под музыку. Правда, в эти моменты

мы встречаемся не только с темпо-рит-мом, как при стуках метронома, а и со звуком, с гармонией, с мелодией, которые всегда сильно волнуют нас.

Аркадий Николаевич попросил Ивана Платоновича сыграть что-нибудь на рояле, а нам он предложил действовать под музыку. Мы должны были передавать своими движениями в соответствующем темпо-ритме то, о чем говорит музыка, что она внутренне подсказывает нашему воображению. Это очень интересный опыт, и он увлек учеников.

Как приятно действовать под музыку в четком темпо-ритме!

Он создает внутри настроение, влияет на чувство.

Каждый из нас понимал темпо-ритм и музыку по-своему, по-разному, часто противоположно друг другу и тому, что хотел сказать в звуках сам игравший Иван Платонович. Но для нас самих наше понимание музыки было убедительно.

То мне казалось по отбиваемым в аккомпанементе тревожным ритмам, что кто-то скачет. Это черкес! Я в горах! Меня увезут в плен! Я бросился через мебель и стулья, которые исполняли роль камней, и спрятался за них, так как верил, что туда не проникнет конный.

К этому времени мелодия сделалась нежной, сентиментальной и подсказывала мне новые ритмы и действия.

Это она, моя возлюбленная! Она мчится ко мне на свидание! Как мне стало стыдно своей трусости! Как я был рад и тронут стремительной поспешностью моей возлюбленной! Эта стремительность говорила мне о ее любви. Но тут снова музыка сделалась зловещей. У меня в воображении и в сердце все сразу повернулось в мрачную сторону! В этих переменах играл большую роль темпо-ритм в музыке.

Оказывается, что он может подсказывать не только образы, но и целые сцены?!

Сегодня Аркадий Николаевич вызвал всех учеников на сцену, велел завести три метронома, все в разных темпах, и предложил нам действовать на подмостках по собственному усмотрению.

Все разбились по группам, установили задачи, предлагаемые обстоятельства и начали действовать -- одни по целым нотам, другие -- по четвертным, третьи -- по восьмым и проч.

Но Вельяминову сбивали чужие темпо-ритмы и ей хотелось, чтоб для всех была установлена одна скорость и размеренность.

-- Зачем вам нужна эта солдатчина?-- не понимал Аркадий Николаевич. -- В жизни, как и на сцене, у каждого свой темпо-ритм. Один же, общий для всех создается лишь случайно. Представьте себе, что вы находитесь в артистической уборной, в антракте перед последним актом спектакля. Первая группа, которая действует по ударам первого метронома, окончила свои роли и не спеша разгримировывается, чтоб уходить домой. Вторая же группа, которая будет действовать по другому, более быстрому маленькому метроному, переодевается и перегримируется для недоигранного еще акта. Вы, Вельяминова, находитесь в этой группе и должны в десять минут перечесаться и надеть роскошный бальный туалет.

Наша красавица огородилась стульями и с воодушевлением принялась за привычное и любимое ею дело прихорашивания, забыв о чужих темпо-ритмах.

Вдруг Аркадий Николаевич пустил третий метроном в самом быстром темпе и вместе с Иваном Платоновичем стал играть в бешеном и путаном ритме. Они оправдывали его тем, что передевание было особенно спешно, так как следующий акт начинался с их сцены. Кроме того, необходимые части костюмов были якобы разбросаны по всей комнате и их пришлось искать среди груды платья, наваленного в беспорядке.

Новый темпо-ритм, дерзко контрастировавший с первыми двумя, усложнил, запестрил и занервил сцену. Однако, несмотря на разноритм, Вельяминова продолжала перечесываться, не обращая внимания на происходившее кругом.

-- Почему же на этот раз никто вам не мешал? -- спросил ее Аркадий Николаевич по окончании этюда.

-- Не знаю, как сказать!.. -- отвечала наша красавица.-- Мне было некогда!

-- Вот именно!-- схватился за ее ответ Торцов. -- Раньше вы делали ритм ради ритма, а теперь вы продуктивно и целесообразно действовали в ритме и потому вам было "некогда" отвлекаться тем, что делают другие.

По поводу общего коллективного ритма Аркадий Николаевич говорил дальше так:

-- Когда много людей живут и действуют на сцене в одном ритме, как солдаты в строю, как танцовщицы кордебалета в ансамблях, создается условный темпо-ритм. Сила его в стадности, в общей механической приученности.

Если не считать отдельных редких случаев, когда целая толпа захвачена одним общим стремлением, такой темпо-ритм, один для всех, неприменим в нашем реальном искусстве, требующем всех оттенков подлинной жизни.

Мы боимся условности! Она тянет нас к представлению и к ремеслу. Мы пользуемся темпо-ритмом, но не одним для всех участвующих. Мы смешиваем самые разнообразные скорости и размеренности, которые в своей совокупности создают темпо-ритм, блещущий всеми оттенками живой, подлинной, реальной жизни.

Разницу общего элементарного и более детального подхода к ритму я иллюстрирую так:

Дети красят свои картинки основными тонами: траву и листья -- зеленой краской, стволы -- коричневой, землю -- черной и небо -- голубой. Это элементарно и условно. Подлинные же художники сами составляют свои краски из основных тонов. Синюю соединяют с желтой для получения разных оттенков [зеленого]...⁶

Этим они добиваются на полотнах своих картин самой разнообразной красочной гаммы всех тонов и оттенков.

Мы поступаем с темпо-ритмом, как художники с красками, и соединяем между собой самые разнообразные скорости и размеренности.

Далее Аркадий Николаевич объяснил нам, что разные ритмы и темпы встречаются одновременно не только у многих исполнителей в одной и той же сцене, но и в одном и том же человеке в одно и то же время.

В минуты определенных сильных решений, когда у человека или у героя пьесы нет никаких противоречий и сомнений, один темпо-ритм, охватывающий его, возможен и необходим. Но когда, как у Гамлета, в душе борются решение с

сомнением, одновременное соединение нескольких разных ритмов становится необходимым. В этих случаях несколько разных темпо-ритмов возбуждают внутреннюю борьбу самых противоположных начал. Это обостряет переживание, усиливает внутреннюю активность, дразнит чувство.

Я хотел проверить это и назначил себе два различных темпо-ритма: один очень быстрый, другой же, напротив, -- медленный.

Как и чем оправдать такое соединение?

Вот тот немудреный вымысел, который пришел мне в голову.

Я -- пьяный аптекарь, топчусь зря по комнате, сам того не сознавая, и взбалтываю лекарство в пузырьке. Выдумка дала мне возможность прибегать к самым неожиданным темпо-ритмам. Пьяная походка нетвердых ног оправдывала медленный темпо-ритм, а взбалтывание пузырька потребовало скорого и путаного темпо-ритма ⁷.

Сначала я выработал походку. Чтобы еще более замедлить ее ритм, пришлось усилить опьянение. Мне почувствовалась правда в том, что я делал, и стало приятно на душе и в теле.

Потом я выработал движения рук при взбалтывании лекарства в пузырьке. Чтоб оправдать скорый ритм, мне захотелось делать самые бессмысленные, путанные движения, которые хорошо соответствовали изображаемому состоянию.

Таким образом, оба противоположных друг другу ритма соединились и слились сами собой. Теперь игра пьяного забавляла меня, а отклики зрительного зала подзуживали.

Следующее упражнение должно было соединить в одном человеке целых три самых разнообразных темпа, по трем метрономам, с разными тремя ритмами.

Для оправдания их был придуман такой вымысел:

Я -- актер, готовлюсь к спектаклю, повторяю стихи и произношу их медленно, с расстановкой, в темпе первого метронома. При этом от волнения я топчусь по уборной в темпе второго метронома и одновременно с этим торопливо одеваюсь, завязываю галстук и проч. по самому скорому темпу третьего метронома.

Для организации разных темпо-ритмов и действий я поступил, как и раньше, то есть сначала соединил два действия и темпо-ритма: одевание и хождение. Привыкнув и доведя их до механической приученности, я ввел третье действие в новом темпо-ритме: произнесение стихов.

Следующее упражнение оказалось еще труднее.

-- Допустим, что вы играете роль Эсмеральды, которую ведут на казнь, -- объяснял Аркадий Николаевич Вельяминовой ⁸. -- Процессия движется медленно под зловещие звуки барабанного боя, а внутри у приговоренной к смерти бешено бьется и мечется сердце, почуявшее свои последние минуты. Одновременно с этим несчастная преступница произносит в новом, третьем темпо-ритме слова молитвы о сохранении ей жизни, а руки растирают область сердца -- медленно, в новом, четвертом темпо-ритме.

От трудности задачи Вельяминова схватилась руками за голову. Аркадий Николаевич испугался и поспешил ее успокоить.

-- Придет время, когда в такие моменты вы будете хвататься не за голову, а за самый ритм, как за якорь спасения. Пока же будем брать задачи полегче.

Сегодня Аркадий Николаевич заставил нас повторить в ритме и темпе все упражнения, сделанные на последнем уроке, но только не с подсказом метронома, как раньше, а, так сказать, "всухую", со своим собственным "метрономом", или, иначе говоря, с внутренним, мысленным счетом.

Каждый должен был выбрать для себя по желанию ту или иную скорость, ту или иную размеренность, держать их в себе и сообразно с ними действовать так, чтоб сильные моменты движения совпадали с ударами мнимого внутреннего метронома.

Возникает вопрос: по какой же линии идти в поисках сильных моментов ритма -- по внутренней или по внешней? По линии ли видений и воображаемых предлагаемых обстоятельств, по линии ли общения, лучеиспускания и проч.? Как уловить и как зафиксировать ударные моменты? Нелегко схватить их во внутреннем действии, при полном внешнем физическом бездействии. Я стал следить за мыслью, за хотениями и стремлениями, но ничего не мог понять.

Потом я стал прислушиваться к биению сердца и к пульсу. Но и это ничего не определяло. Где же находится во мне мой "мнимый метроном" и в каком месте моего организма должен происходить процесс отбивания ударов темпо-ритма?

То мне казалось, что это делается где-то в голове, то в пальцах рук. Боясь, что их движение заметно, я передал его пальцам ног. Но шевеление их тоже привлекало внимание, и я прекратил движение. Тогда оно само передалось какому-то мускулу в корне языка. Но это мешало говорить.

Так, перелетая с одного места на другое, темпо-ритм жил внутри меня и проявлялся тем или другим физическим способом. Я сказал об этом Аркадию Николаевичу. Он поморщился, пожал плечами и заметил:

-- Физические движения легче уловимы и более ощутимы, поэтому к ним и прибегают так охотно. Когда интуиция дремлет и надо ее будить, пусть тем или иным способом физически отбивается темпо-ритм. Если это помогает, то допускается лишь в отдельные моменты ради возбуждения и поддержания неустойчивого ритма. Скрепя сердце приходится [с этим] мириться, но как постоянную, законную меру такой прием одобрить нельзя.

Поэтому скорее после отбивания темпо-ритма спешите оправдать его вымыслом воображения и предлагаемыми обстоятельствами.

Пусть они, а не нога или рука поддерживают в вас правильную скорость и размеренность. Временами, когда вам опять почудится, что внутренний темпо-ритм колеблется, если необходимо, помогите себе извне, физически. Но допускайте это лишь на минуту.

Со временем, когда ваше чувство темпа и ритма окрепнет, вы сами откажетесь от этого грубого приема и замените его более тонким, мысленным счетом.

То, о чем говорил Аркадий Николаевич, чрезвычайно важно, и я должен был понять смысл приема до конца, на собственном ощущении.

Аркадий Николаевич внял моей мольбе и предложил выполнить такую задачу: при очень скором, путаном, тревожном внутреннем темпо-ритме он приказал мне внешне казаться совершенно спокойным и даже ленивым.

Прежде всего я определил себе как внешние, так и внутренние скорости и размеренности и закрепил их невидимым нажимом то пальцев рук, то пальцев ног.

Наладив таким образом скорость и размеренность, я поспешил закрепить и оправдать их вымыслом воображения, предлагаемыми обстоятельствами и задал себе такой вопрос: при каких обстоятельствах мог бы внутри меня создаться самый скорый, взволнованный темпо-ритм?

После долгих исканий я решил, что это могло бы произойти после совершения какого-нибудь ужасного преступления, которое неожиданно камнем навалилось бы на мою душу. Когда я представлял себе такого рода ужасы, мне померещилась картина убийства Малолетковой, которое я будто бы совершил из ревности. Ее безжизненное тело валялось на полу, лицо казалось восковым, на светлом платье выделялось огромное красное пятно. Эти представления взволновали меня и мне показалось, что внутренний ритм оправдан, зафиксирован вымыслом и предлагаемым обстоятельством.

Переходя к внешнему, спокойно-ленивому темпо-ритму, я опять предварительно тоже отчеканил его нажимами пальцев рук, а потом поспешил оправдать и зафиксировать найденный темпо-ритм новым вымыслом воображения. Для этого я задал себе вопрос: что бы я делал сейчас, на уроке, среди товарищей--учеников, лицом к лицу с Аркадием Николаевичем и Иваном Платоновичем, если б страшный вымысел был действительностью? Пришлось бы представиться не только спокойным, но даже беспечным, ленивым. Я не сразу нашел в себе приспособление, которое искал, и не знал, что отвечать. Во мне уже появилась потребность избегать чужих глаз и не показывать свои. От такой задачи темпо-ритмы обострились. Чем больше я хотел казаться спокойным, тем сильнее беспокоился внутри. Поверив такому вымыслу, я стал еще сильнее волноваться.

Потом я стал думать о всех предлагаемых обстоятельствах: как я буду говорить с товарищами и с Аркадием Николаевичем после урока. Знают ли они о случившемся? Что отвечать? Куда смотреть, когда начнут со мной говорить о несчастье? А после урока куда идти? Туда? Чтоб увидеть свою жертву в гробу?!

Чем больше я разбирал создавшееся после катастрофы положение, тем сильнее волновался, тем больше выдавал себя, тем старательнее притворялся беспечным.

Так сами собой создавались оба ритма: внутренний -- скорый и внешний -- насильственно медленный. В этом соединении двух крайностей мне чувствовалась правда, и она меня еще сильнее волновала.

Теперь, попав на линию оправданных предлагаемых обстоятельств, сквозного действия и подтекста, я уже не думал больше о счете, о темпе и ритме, а естественно переживал в установленном темпо-ритме. Это подтвердилось тем, что Аркадий Николаевич почувствовал, что происходило у меня внутри, хотя я и не показывал, а, напротив, скрывал то, что чувствовал.

Торцов понял, что я умышленно не показывал своих глаз, что они меня выдавали, что я все время незаметно, под разными предлогами, переводил взор с одного предмета на другой, как бы интересуясь ими, и пристально разглядывал их.

--- Неспокойным спокойствием вы больше всего выдавали свое состояние и внутреннее возбуждение, -- сказал он. -- Вы сами не замечали, как против воли движения ваших глаз, повороты головы, шеи производились в тревожном темпо-ритме вашего внутреннего состояния. Вы выдавали себя тем, что жили

не в покойном, ленивом, а в быстром, нервном темпо-ритме, который усиленно хотели скрыть от нас. Однако через секунду вы ловили себя, пугались, оглядывали нас, чтоб понять, не заметили ли мы того, что нам не нужно знать. Потом вы снова налаживали свои деланно спокойные приспособления. Когда вы вынимали платок, когда вы привставали и поправлялись, чтобы якобы удобнее усесться, я отлично понимал, что это делалось для маскировки вашей внутренней тревоги. Вы затушевывали этим ваши невольные постоянные застывания в неподвижности, ваши отвлечения внимания от того, что было кругом, на то, что вас внутри волновало. Вот эта кажущаяся невозмутимость, поминутно прерываемая внутренней тревогой, больше всего выдавала вас. Так постоянно бывает в жизни при большом внутреннем скрываемом волнении. Тогда тоже человек сидит неподвижно, в быстром, нервном темпо-ритме, погруженный в думы, взволнованный своим чувством, которое он должен почему-либо скрывать⁹. Окликните его неожиданно и вы увидите, что он встрепенется, вскочит и пойдет к вам в первые секунды по скорому ритму, которым внутренне жил и который скрывал от других. Но на вторую же секунду он спохватится, замедлит движение, походку и притворится внешне спокойным.

Если же ему не для чего скрывать свое взволнованное состояние, то он будет продолжать двигаться и ходить в скором темпо-ритме своего взбудораженного состояния.

Нередко целые пьесы, целые роли протекают при сочетании нескольких противоположных темпо-ритмов. Многие пьесы и роли Чехова построены на этом: дядя Ваня, Астров, Соня, три сестры и другие почти все время внешне спокойны при беспокойном, трепещущем внутреннем состоянии.

Поняв, что мои медленные движения при быстром внутреннем темпо-ритме лучше всего передают то состояние, которое мне нужно, я стал злоупотреблять движениями и поворотами. Но Аркадий Николаевич меня остановил.

-- Мы, смотрящие, судим о состоянии другого человека прежде всего по тому, что сами видим. Конечно, при несдержанности физических движений прежде всего они бросаются в глаза. Если эти движения спокойны, медленны, значит, мы решаем, что человек в хорошем состоянии. Вот если мы сильнее приглядимся к вам, к вашим глазам и, так сказать, причувствуемся к вашим переживаниям, тогда мы поймем внутреннюю [тревогу], которую вы от нас скрываете. Значит, в приведенных случаях надо уметь показывать свои глаза всей тысячной толпе. Это не простое дело. Оно требует умения, выдержки. В обстановке спектакля, на огромном пространстве сцены нелегко увидеть из зрительного зала две маленькие точки глаз. Для этого нужна довольно большая продолжительность, неподвижность того, на кого смотрят. Поэтому хоть повороты и движения допустимы, но надо пользоваться ими в меру при игре, основанной на глазах и мимике. Надо действовать так, чтоб можно было видеть ваши глаза.

После меня Говорков с Вельяминовой играли придуманную ими сцену допроса жены ревнующим ее мужем. Прежде чем обвинять, надо было уличить. И в этом положении нужно было спокойствие, хитрое маскирование внутреннего состояния, показывание глаз.

Аркадий Николаевич сказал Говоркову:

-- Вы совершенно спокойны и не старайтесь скрывать внутреннего волнения, потому что его у вас нет, потому что вам нечего скрывать.

Названов был сильно взволнован и потому ему было что скрывать. В нем одновременно жили два темпо-ритма: внутренний и внешний. Он просто сидел, ничего не делал, и это волновало. Вы же просто сидели, и это не волновало, потому что при сложном, раздвоенном состоянии, которое вы изображали, у вас были не два, а один темпо-ритм -- спокойный, который и дал сцене неверный тон семейной, мирной, дружной беседы.

Повторяю, *при* сложных состояниях с противоречивыми внутренними линиями и течениями нельзя обойтись одним-единственным темпо-ритмом. Необходимо совмещение нескольких.

-- До сих пор мы говорили о темпо-ритме отдельных групп, лиц, моментов, сцен. Но и целые пьесы, спектакли имеют свои темпо-ритмы, -- объяснял сегодня Аркадий Николаевич.

-- Значит ли это, что однажды налаженная скорость и размеренность должны бесменно держаться весь вечер? Конечно, нет! Темпо-ритм пьесы и спектакля это не один, а целый ряд больших и малых комплексов, разнообразных и разнородных скоростей и размеренностей, гармонически соединенных в одно большое целое.

Все темпы и ритмы в совокупности создают либо монументальное, величавое, либо легкое, веселое настроение. В одних спектаклях больше первых, в других больше вторых темпо-ритмов. Которых больше, те и дают общий тон всему спектаклю.

Значение темпо-ритма для всего спектакля огромно. Нередко прекрасная пьеса, хорошо поставленная и сыгранная, не имеет успеха, потому что она исполняется в чрезмерно замедленном или несоответственно быстром темпе. В самом деле, попробуйте-ка сыграть трагедию в темпе водевиля, а водевиль -- в темпе трагедии!

Нередко средняя по качеству пьеса, при средней постановке и исполнении, переданная в крепком, веселом темпе, имеет успех, так как производит бодрое впечатление.

Нужно ли доказывать, что психотехнические приемы по установлению правильного темпо-ритма целой пьесы и роли оказали бы нам в этом сложном и трудно уловимом процессе большую помощь.

Но никакими психотехническими приемами в этой области мы не располагаем и потому вот что происходит в действительности, на практике.

Темпо-ритм драматического спектакля создается по большей части случайно, сам собой. Если актер по той или другой причине правильно почувствует пьесу и роль, если он в хорошем настроении, если зритель отзывчив, то правильное переживание, а за ним и верный темпо-ритм устанавливаются сами собой. Когда этого не случается, мы оказываемся беспомощными. Будь у нас соответствующая психотехника, мы бы с ее помощью создавали и оправдывали сначала внешний, а потом и внутренний темпо-ритм. Через них оживало бы и само чувство.

Счастливые музыканты, певцы и танцоры! У них есть метроном, дирижер, хормейстер, регент!

У них вопрос темпо-ритма разработан и его исключительное значение в творчестве осознано. Верность их музыкального исполнения до некоторой степени гарантирована и зафиксирована в смысле его правильной скорости и размеренности. Последние записываются в нотах и постоянно регулируются дирижером.

У нас не то. Лишь в стихотворной форме хорошо изучен размер. Но в остальном у нас нет ни законов, ни метронома, ни нот, ни напечатанной партитуры, ни дирижера, как в музыке. Вот почему одна и та же пьеса в разные дни исполняется в различных темпах и ритмах.

Нам, драматическим артистам, неоткуда ждать помощи на сцене в области темпо-ритма. А как эта помощь нам необходима!

Вот, например, допустим, что артист перед спектаклем получил тревожное известие, отчего его темпо-ритм данного, сегодняшнего вечера повысился. В таком повышенном состоянии он и выходит на сцену. В один из следующих дней того же актера обокрали воры и это привело беднягу в полное отчаяние. Его темпо-ритм понижается как в жизни, так и на сцене¹⁰.

Таким образом, спектакль становится в зависимость от дежурного жизненного случая, а не от психотехники нашего искусства.

Допустим, далее, что артист, как умеет, успокаивает или, напротив, оживляет себя при выходе на сцену и доводит свой темпо-ритм с № 50 до № 100 по метроному. Артист доволен и воображает, что достиг того, что нужно. Но на самом деле он далек от верного темпо-ритма пьесы, которая требует, допустим, № 200. Ошибка влияет и на предлагаемые обстоятельства, и на творческую задачу, на ее выполнение. Но самое важное в том, что неправильный темпо-ритм отражается на самом чувствовании и на переживании.

Такие несоответствия темпо-ритма актера и его роли постоянно встречаются на сцене.

Вот, например.

Вспомните ваше самочувствие, когда вы стояли на показном спектакле, перед черной дырой портала и перед зрительным залом, который казался вам наполненным большой толпой.

Продиржируйте мне ваш темпо-ритм в ту минуту.

Мы выполнили приказание, причем у меня едва хватило проворства рук, чтоб надлежащим образом передать все тридцать вторые ноты с точками, с триолями и синкопами, которые передавали темпо-ритм памятного мне спектакля.

Торцов определил скорость моего дирижирования номером двухсотым по метроному.

После этого он приказал нам вспомнить самые покойные, скучные минуты своей жизни и продиржировать их темпо-ритм.

Я подумал о Нижнем Новгороде и продиржировал то, что мне почувствовалось.

Торцов определил мой темп № 20 по метроному.

-- Теперь представьте себе, что вы играете роль Подколесина в "Женитьбе" Гоголя, для которой вам нужна скорость № 20, а у вас, у актера, перед поднятием занавеса темп № 200. Как совместить состояние человека с требованиями роли?! Допустим, что вам удастся успокоить себя наполовину и довести внутренний темп до № 100. Вам покажется, что это много, но на самом

деле это недостаточно, так как роль Подколесина требует только темпа No 20. Как примирить такое несоответствие? Как исправить ошибку при отсутствии метронома?

Лучший выход из положения -- научиться чувствовать темпо-ритм так, как его чувствуют хорошие музыканты и дирижеры оркестра. Назовите им номер скорости по метроному, и они тотчас же продирижируют его по памяти. Если б была такая драматическая труппа актеров с абсолютным чувством темпо-ритма!! Чего бы можно было добиться от нее!-- вздыхал Торцов.

-- Чего же именно?-- спрашивали мы.

-- А вот чего,-- объявил он.

Недавно я ставил оперу и в ней народную "хоровую" большую сцену. Там участвовали не только певцы и хористы, но и простые сотрудники и более или менее опытные статисты. Все они подготовлены в области темпо-ритма. Если сравнить в отдельности каждого артиста, сотрудника и статиста с нашим персоналом труппы, то ни один из участников оперы не сможет тягаться по качеству с драматическими исполнителями. Настолько первые ниже вторых. Тем не менее должен сознаться, что в результате оперные [артисты] превзошли нас, более сильных, чем они, соперников, несмотря даже на то, что у них было несравненно меньше репетиций, чем делаем их мы в драматическом театре.

Оперная народная сцена получилась в нашем драматическом смысле такая, какой мне ни разу не удавалось достигнуть в нашем театре, при несравненно лучшем составе и при более тщательной срепетовке¹¹.

В чем же секрет?

Темпо-ритм скрасил, сгладил, придал стройность, слаженность недоделанной сцене.

Темпо-ритм придал игре артистов великолепную четкость, плавность, законченность, пластичность и гармонию.

Темпо-ритм помог артистам, еще не очень изощренным в психотехнике, правильно зажить и овладеть внутренней стороной роли.

Мы деликатно заметили Аркадию Николаевичу, что его мечта о труппе актеров с абсолютным чувством темпо-ритма едва ли осуществима.

-- Хорошо, я пойду на уступки! -- решил Торцов. -- Если нельзя рассчитывать на всех, то пусть лишь некоторые из труппы разовьют в себе темпо-ритм. Мы часто слышим за кулисами такие разговоры: "За сегодняшний спектакль можно не бояться, потому что играют такие-то или такой-то крепкие артисты". Что это значит? То, что один-два человека могут повести за собой всех исполнителей и всю пьесу. Так и было встарь.

Предание говорит о том, что наши великие предшественники Щепкин, Садовский, Шуйский, Самарин всегда приходили на сцену заблаговременно до выхода, чтоб успеть прислушаться к тому, в каком темпе идет спектакль. Вот одна из причин, почему они всегда приносили с собой на подмостки жизнь, правду и верную ноту пьесы и роли.

Нет сомнения, что это достигалось не только тем, что великие артисты добросовестно готовились к своему выходу, но и тем, что они были, сознательно или интуитивно, чутки к темпо-ритму и по-своему хорошо знали его. Повидимому, в их памяти хранились представления о скоростях, медленности, размеренности действия каждой сцены и всей пьесы в целом.

Или, может быть, они каждый раз вновь находили темпо-ритм, подолгу сидя за кулисами перед выходом на подмости, прислушиваясь и приглядываясь к тому, что делалось на сцене. Они подводили себя к верному темпо-ритму интуицией или, может быть, какими-то своими ходами, о которых, к сожалению, мы теперь ничего не знаем.

Постарайтесь и вы стать именно такими артистами-коноводами в области темпо-ритма.

-- В чем же заключается эта психотехника по созданию темпо-ритма всей пьесы и роли? На чем она основана? -- допытывался я.

-- Темпо-ритм всей пьесы -- это темпо-ритм ее сквозного действия и подтекста. А вы знаете, что при сквозном действии нужны две перспективы произведения -- артиста и роли. Подобно тому как художник раскладывает и распределяет краски на своей картине, ища между ними правильного соотношения, так и артист ищет правильного распределения темпо-ритма по всей сквозной линии действия пьесы.

-- Нипочем без дирижера не сможем ! -- глубокомысленно решил Вьюнцов.

-- Иван Платонович придумает нам что-нибудь взамен дирижера, -- шутил Торцов, уходя из класса.

Сегодня, как и всегда, я пришел в класс заблаговременно. Сцена была уже освещена и занавес раздвинут, а на подмостках электротехники и Иван Платонович без сюртука и жилетки спешно готовили новый трюк.

Я предложил свои услуги. Это заставило Ивана Платоновича раньше времени открыть мне секрет.

Оказывается, что наш затейник и изобретатель уже придумал "электрического дирижера для драмы". Вот в чем заключалось его изобретение, которое он осуществлял пока начерно, в самом грубом виде. Представьте себе, что у суфлера в будке, невидимо для зрителей, но видимо для артистов на сцене, устроен небольшой аппарат, в котором *бесшумно* мигают две лампочки, заменяющие маятник и стук метронома. Этот аппарат пускается в ход суфлером. В его экземпляре помечены установившиеся на репетициях правильные темпы и номера скорости каждого важного куска пьесы. С помощью нажатия кнопок на распределительной дощечке, которая находится рядом с суфлером, последний пускает в ход "электрического дирижера", напоминающего актерам об установленных скоростях. Когда нужно, суфлер останавливает аппарат¹².

Аркадий Николаевич заинтересовался выдумкой Рахманова и вместе с ним пробовал играть разные сцены, в то время как электротехник наобум ручным, грубым способом назначал первый попавшийся темп. Оба артиста прекрасно владеют темпо-ритмом и в то же время они обладают хорошим, гибким, подвижным воображением, способным оправдать любой ритм. Спорить было нельзя, потому что оба мастера собственным примером доказали целесообразность электрического дирижера на сцене.

Вслед за ними мы с Пашей и другие ученики делали целый ряд проб. Лишь случайно у нас выходили совпадения, в остальное же время мы оказались несостоятельными.

-- Вывод просится сам собой,-- сказал Аркадий Николаевич.-- Электрический дирижер -- хороший помощник артистам и может стать регулятором спектакля.

Электрический дирижер возможен и применим на практике, но только при наличии всех или некоторых хорошо подготовленных в темпо-ритме артистов.

Их, к сожалению, за ничтожным исключением, еще нет в нашем искусстве.

Мало того, нет даже сознания важности темпа и ритма в драме. Тем более необходимо обратить особое внимание на предстоящие занятия по темпо-ритму!

Конец урока превратился в общую беседу. Многие из нас предлагали свои проекты для замены дирижеров в наших спектаклях.

В этой части урока заслуживает внимания одно замечание Аркадия Николаевича.

По его мнению, до начала и в антрактах спектакля артистам надо сходиться и проделывать под музыку ряд упражнений, которые вводили бы их в волны темпо-ритма.

-- В чем заключаются эти упражнения? -- интересовались мы.

-- Не торопитесь!-- остановил нас Аркадий Николаевич.-- Прежде чем говорить о них, сделайте ряд других элементарных упражнений.

-- А они в чем заключаются? -- допытывались ученики.

-- Об этом в следующий раз! -- объявил Аркадий Николаевич и вышел из класса.

-- Здравствуйте! С добрым темпо-ритмом! -- приветствовал нас Аркадий Николаевич, войдя сегодня в класс. -- Чему вы удивляетесь? -- спросил он, заметив наше недоумение.-- По-моему, гораздо правильнее сказать: "с добрым темпом или ритмом", чем, например, "с добрым здоровьем". Как может наше здоровье быть добрым или злым? Тогда как темп или ритм могут быть добрыми, и это лучше всего свидетельствует о хорошем состоянии нашего здоровья. Вот почему я желаю вам на сегодня доброго ритма и темпа, иначе говоря -- здоровья.

Нет, серьезно, в каком темпо-ритме вы сейчас находитесь?

-- Не знаю, право, -- сказал Шустов.

-- А вы? -- обратился Аркадий Николаевич к Пущину.

-- Не понимаю, -- проболтал он.

-- А вы? -- спросил Торцов меня и всех других по порядку. Никто не сказал ничего определенного.

-- Вот так компания подобралась!-- разыграл сильное удивление Аркадий Николаевич. -- В первый раз в жизни встречаю таких. Никто не чувствует ни ритма, ни темпа своей жизни. А между тем, казалось бы, каждый человек должен ощущать скорость и ту или другую размеренность своих движений, действий, чувствований, мышления, дыхания, пульсации крови, биение сердца, общего состояния.

-- Да-а! Это-то, конечно, мы чувствуем. Но вот что непонятно: какие моменты надо брать для наблюдения? Те ли, в которые я думаю о приятной перспективе сегодняшнего вечера, вызывающие бодрый темпо-ритм, или другие минуты, когда я сомневаюсь, не верю в радостную перспективу дня, или живу скучными настроениями данного момента, отчего мой темпо-ритм понижается.

-- Продирижируйте мне как ту, так и другую скорости, -- предложил Аркадий Николаевич. -- У вас образуется переменный ритм. Им вы и живете теперь.

Пусть вы ошибаетесь. Не беда! Важно, что вы своими поисками темпо-ритма вскрываете внутри себя чувство¹³.

А сегодня утром в каком темпо-ритме вы проснулись? -- снова допрашивал нас Аркадий Николаевич.

Ученики нахмурили брови и отнеслись к вопросу чрезвычайно глубокомысленно.

-- Да неужели же вам нужно так сильно напрягать себя, чтоб ответить на мой вопрос? -- удивился Аркадий Николаевич. -- Ощущение темпо-ритма у нас всегда тут, так сказать, под рукой. Общее приблизительное представление о каждом пережитом нами моменте мы всегда более или менее знаем, помним.

Я мысленно представил себе предлагаемые обстоятельства сегодняшнего утра и вспомнил, что оно было хлопотливое. Я опаздывал в школу, надо было побриться, пришли деньги по почте, несколько раз вызывали к телефону. Отсюда суетливый, быстрый темпо-ритм, который я продирижировал и которым я вновь зажил.

После небольшого перерыва Торцов придумал такую игру: он продирижировал нам довольно скорый и путаный темпо-ритм.

Мы неоднократно простукали этот темпо-ритм для себя, чтоб лучше вслушаться и усвоить его.

-- Теперь, -- приказал Аркадий Николаевич, -- решите, при каких предлагаемых обстоятельствах и переживаниях мог бы создаваться в вас такой же ритм?

Чтобы выполнить задачу, нужно было придумать соответствующий вымысел воображения (магическое "если б", предлагаемые обстоятельства). В свою очередь, чтоб сдвинуть с мертвой точки свое воображение, пришлось, как полагается, задать себе ряд вопросов: где, когда, для чего, почему я сижу здесь? Кто эти окружающие меня люди? Выяснилось, что я нахожусь в больнице на приеме у хирурга и что сейчас решится моя участь: или я серьезно болен и мне предстоит операция, а после нее, может быть, и смерть, или же я здоров и скоро уйду отсюда, как пришел. Вымысел подействовал, и я заволновался от сделанного предположения гораздо больше, чем того требовал указанный мне темпо-ритм.

Пришлось смягчить вымысел, и я очутился не у воображаемого хирурга, а у дантиста, в ожидании выдергивания зуба.

Но и это оказалось слишком сильно для назначенного темпо-ритма. Пришлось мысленно переселиться к ушному доктору, который должен был лишь продуть мне ухо. Этот вымысел больше всего подошел к заданному мне темпо-ритму.

-- Итак, -- резюмировал Торцов, -- в первой половине урока вы прислушивались к своему внутреннему переживанию и внешне выявляли его темпо-ритм с помощью дирижирования. Сейчас же вы взяли чужой темпо-ритм и оживили его своим вымыслом и переживанием. Таким образом, от чувства к темпо-ритму и, наоборот, от темпо-ритма к чувству.

Артист должен владеть техникой как тем, так и другим подходом.

В конце прошлого урока вы интересовались упражнениями по выработке в себе темпо-ритма.

Сегодня я указываю вам два главных пути, которыми следует руководиться при выборе упражнений.

-- А где же взять самые упражнения?-- допытывался я.

-- Вспомните все сделанные раньше опыты. Во всех них необходим и темп и ритм.

В результате у вас получится достаточный материал для "тренинга и муштры".

Как видите, сегодня я ответил на ваш вопрос, оставшийся в прошлый раз неразрешенным, -- сказал мне Аркадий Николаевич, уходя из класса ¹⁴.

-- Согласно намеченному плану мы сначала проследили, как темпо-ритм действия непосредственно влияет на наше чувство,-- вспоминал Аркадий Николаевич пройденное на предыдущих уроках.

-- Теперь произведем такую же проверку с темпо-ритмом речи ¹⁵.

Если и в этой области результаты воздействия на чувство окажутся такими же или еще более сильными, чем в области действия, то ваша психотехника обогатится новым весьма важным орудием воздействия внешнего на внутреннее, то есть темпо-ритма речи на чувство.

Начну с того, что звуки голоса, речь являются отличным материалом для передачи и для выявления темпо-ритма внутреннего подтекста и внешнего текста. Как уже было сказано мною раньше, "в процессе речи текущее время заполняется произнесением звуков самых разнообразных продолжительностей, с перерывами между ними". Или, иначе говоря, линия слов протекает во времени, а это время делится звуками букв, слогов и слов на ритмические части и группы.

Природа одних букв, слогов и слов требует обрывистого произношения, наподобие восьмых или шестнадцатых нот в музыке; другие же звуки должны передаваться более растянуто, увесисто, как целые или полуноты. Рядом с этим одни буквы и слоги получают более сильную или слабую ритмическую акцентуацию; третьи, напротив, совершенно лишены ее, четвертые, пятые и т. д. соединены наподобие дуолей и триолей и проч. и проч.

В свою очередь эти речевые звуки прославляются паузами и люфт-паузами ¹⁶ самых разнообразных длительностей. Все это речевой материал, речевые возможности, с помощью которых создается бесконечно разнообразный темпо-ритм речи. С помощью всех этих возможностей артист вырабатывает в себе размеренную речь. Она нужна на сцене как при словесной передаче возвышенных переживаний трагедии, так и веселых, бодрых настроений комедии.

Для создания темпо-ритма речи необходимы не только деления времени на звуковые части, но и счет, создающий речевые такты.

В области действия их воспроизводили метроном и звонок. Чем мы заменим их в области слова? С чем будут совпадать отдельные моменты, те или иные буквы и слоги слов текста? Приходится прибегнуть вместо метронома к мысленному просчету и постоянно, инстинктивно прислушиваться к его темпо-ритму.

Размеренная, звучная, слинная речь обладает многими свойствами и элементами, родственными с пением и музыкой.

Буквы, слоги и слова -- это музыкальные ноты в речи, из которых создаются такты, арии и целые симфонии. Недаром же хорошую речь называют музыкальной.

От такой звучной, размеренной речи сила воздействия слова увеличивается.

В речи, как и в музыке, далеко не все равно говорить по целым нотам, по четвертным, по восьмым, по шестнадцатым или по квадриолям, триолям и проч. Большая разница сказать размеренно, плавно и спокойно по целым и полунотам:

"Я пришел сюда (пауза), долго ждал (пауза), не дождался (пауза) и ушел", или сказать то же самое с другой длительностью и размеренностью: по восьмым, шестнадцатым, квадриолям и со всевозможными паузами разных длительностей:

"Я..... пришел сюда.....долго ждал..... не дождался..... и ушел....."

В первом случае -- спокойствие, во втором -- нервность, возбужденность.

Это хорошо знают талантливые певцы "милостию божией". Они боятся грешить против ритма и потому, если в нотах написаны три четвертных, то подлинный певец даст именно три таких звука одинаковой длительности. Если же у композитора целая нота, то подлинный певец додержит ее до самого конца. Когда по музыке нужны триоли или синкопы, то подлинный певец передает их так, как того требует математика ритма и музыки. Эта точность производит неотразимое воздействие. Искусство требует порядка, дисциплины, точности и законченности. И даже в тех случаях, когда нужно музыкально передать аритмию, то и для нее необходима ясная, четкая законченность. И хаос и беспорядок имеют свои темпо-ритмы.

Все сказанное о музыке и о певцах в равной мере относится и к нам, драматическим артистам. Но существует великое множество не подлинных певцов, а просто поющих людей, с голосами и без них. Они с необыкновенной легкостью подменяют восьмые -- шестнадцатыми, четвертные -- полунотами, три ровные восьмые сливаются в одну и т. д.

В результате их пение лишается необходимой для музыки точности, дисциплины, организованности, законченности и становится беспорядочным, смазанным, хаотичным. Оно перестает быть музыкой и превращается в простой показ голоса.

То же самое происходит и в речи.

Вот, например, у актеров типа Веселовского существует путанный ритм в речи. Он меняется не только на протяжении нескольких предложений, но даже в одной и той же фразе. Нередко одна половина предложения произносится в замедленном, другая -- в сильно ускоренном темпе. Так, например, допустим, фраза: "Почтенные знатнейшие синьоры", произносится медленно и торжественно, а следующие слова: "и добрые начальники мои", вдруг после длинной паузы проговариваются очень быстро. Даже в отдельных словах замечается такое же явление. Например, слово "непременно" в первой своей половине произносится скороговоркой, а оканчивается затяжкой для большей убедительности: "непре....м..е..нн..оо.." или "нн..е...пре..менно".

У многих актеров, небрежных к языку и невнимательных к слову, благодаря бессмысленной торопливости речи просыпание концов доходит до полного недоговаривания и обрывания слов и фраз.

Переменный темпо-ритм еще ярче сказывается у актеров, принадлежащих к некоторым народностям.

В правильной и красивой речи не должно быть всех этих явлений, если не считать исключительных случаев, когда переменный темпо-ритм допускается умышленно, ради характерности роли. Само собой понятно, что перерывы в словах должны соответствовать скорости или медленности речи с сохранением в них того же темпо-ритма. При быстром разговоре или чтении остановки короче, при медленном -- длиннее.

Наша беда в том, что у многих актеров не выработаны очень важные элементы речи: с одной стороны, ее плавность, медленная, звучная слиянность, а с другой стороны -- быстрота, легкое, четкое и чеканное произнесение слов. В самом деле, редко приходится слышать на русской сцене медленную, звучную, слиянную или по-настоящему скорую, легкую речь. В подавляющем большинстве случаев только паузы долги, а слова между ними проговариваются быстро.

Но для торжественной, медленной речи прежде всего надо, чтоб не молчание, а звуковая кантилена слов безостановочно тянулась и пела.

Очень медленное чтение под метроном при соблюдении слиянности слов и речевых тактов, при хорошем внутреннем оправдании поможет вам выработать медленную, плавную речь.

Еще реже приходится слышать на сцене хорошую скороговорку, выдержанную в темпе, четкую по ритму, ясную по дикции, по произношению и по передаче мысли. Мы не умеем, наподобие французских и итальянских актеров, блеснуть своей быстрой речью. Она у нас выходит не четкой, а смазанной, тяжелой, путаной. Это не скороговорка, а болтание, выплевывание или просыпание слов. Скороговорку надо вырабатывать через очень медленную, преувеличенно четкую речь. От долгого и многократного повторения одних и тех же слов речевой аппарат налаживается настолько, что приучается выполнять ту же работу в самом быстром темпе. Это требует постоянных упражнений, и вам необходимо их делать, так как сценическая речь не может обойтись без скороговорок. Итак, не берите примера с плохих певцов, не нарушайте ритма речи. Берите за образец подлинных певцов и заимствуйте для своей речи их четкость, правильную размеренность и дисциплину в речи.

Передавайте правильно длительность букв, слогов, слов, остроту ритма при сочетании их звуковых частиц, образуйте из фраз речевые такты, регулируйте ритмическое соотношение целых фраз между собой, любите правильные и четкие акцентуации, типичные для переживаемых чувств, страсти или для создаваемого образа.

Четкий ритм речи помогает четкому и ритмичному переживанию и, наоборот, ритм переживания -- четкой речи. Конечно, все это помогает, если эта четкость хорошо оправдана изнутри предлагаемыми обстоятельствами или магическим "если б".

Сегодня Аркадий Николаевич велел завести большой метроном и установил его на медленный темп. Иван Платонович, как всегда, отмечал звонком такты.

Потом завели один малый метроном, указывавший ритм речи.

Аркадий Николаевич предложил мне говорить под их аккомпанемент.

-- Что говорить? -- не понимал я.

-- Что хотите! -- отвечал он.

-- Расскажите нам случай из вашей жизни или что вы делали вчера, или о чем думали сегодня.

Я стал вспоминать и рассказывать то, что видел накануне в кино. Метрономы тем временем отбивали удары, а звонок звонил, но это не имело никакого отношения к моим словам. Механизм работал сам по себе, а я говорил сам по себе.

Аркадий Николаевич рассмеялся и заметил.

-- На нашем жаргоне это называется "музыка играет, а штандарт скачет"¹⁷.

-- Не удивительно, потому что мне неясно, как говорить под метроном!-- нервничал и оправдывался я.

-- Можно петь, произносить стихи в темп и в такт, стараясь, чтоб цезура и скандирование совпадали с известными моментами ударов механизмов. Но как проделать то же самое с прозой? В каких местах должно происходить это совпадение, мне непонятно,-- жаловался я.

И в самом деле, то я опаздывал, то слишком рано делал акцентуацию, то слишком затягивал темп, то слишком ускорял его.

Во всех этих случаях происходило расхождение с ударами метронома.

Но вот вдруг, совсем случайно, произошло подряд несколько совпадений и мне стало от этого чрезвычайно приятно.

Но радость продолжалась недолго. Темпо-ритм, случайно усвоенный, жил по инерции лишь несколько секунд, скоро исчез и снова наступил разнбой.

Я насильно налаживал новое совпадение, подделываясь под метроном. Но чем напряженнее я это делал, тем сильнее запутывался в ритме, тем больше мне мешали удары аппарата. Я перестал понимать, о чем говорил, и в конце концов остановился.

-- Не могу! У меня нет чувства темпа и чувства ритма! -- решил я, едва сдерживая слезы.

-- Неправда! Не запугивайте себя!-- ободрял меня Аркадий Николаевич. -- Вы слишком требовательны к темпо-ритму в прозе. Поэтому он и не может дать вам того, что вы от него ждете. Не забывайте, что проза не стихи, совершенно так же, как обычные действия не танец. В них ритмические совпадения не могут быть строго регулярны, тогда как в стихах и в танце они старательно и заблаговременно подготавливаются и подстраиваются.

У ритмичных людей больше случайных ударных совпадений, у менее ритмичных их меньше. Вот и все.

Я и стараюсь понять, кто из вас принадлежит к первой, а кто ко второй категории.

Лично вы можете быть спокойны, -- поправился он, -- потому что я причисляю вас к ритмичным ученикам. Но только вы не знаете еще одного приема, помогающего управлять темпо-ритмом. Слушайте внимательно. Я буду объяснять вам один важный секрет речевой техники.

Не только в музыке и в стихах, но и в прозе есть темпо-ритм. Но в обыкновенной речи он неорганизованный, случайный. В прозе темпо-ритм путаный: один такт произносится в одном ритме, а следующий -- совсем в другом. Одна фраза длинная, другая -- короткая, и у каждой из них свой особый ритм.

Все это в первую минуту наводит на грустную мысль:

"Доступен ли ритм прозе?!"

Вместо ответа спрошу вас. Приходилось ли вам слышать оперу, арию, песню, написанную не на стихотворный, а на прозаический текст? В таких произведениях ноты, паузы, такты, музыкальный аккомпанемент, мелодия, темпо-ритм организуют буквы, слоги, слова, фразы речи. Из всего взятого вместе складываются стройные, ритмические звуки музыки, подтекстованные словами. В этом царстве математического и размеренного ритма простая проза звучит почти стихом и получает стройность музыки. Попробуем и мы пойти по тому же пути в нашей прозаической речи.

Вспомним, что происходит в музыке. Звуки нот или голоса поют мелодию со словами. Там, где нехватает нот со словами, там вступает аккомпанемент или ставятся паузы, заполняющие недостающие счетные ритмические моменты такта.

То же самое мы делаем и в прозе. Буквы, слоги, слова заменяют нам ноты, а паузы, люфт-паузы, просчеты заполняют собой те ритмические моменты, на которые недостает словесного текста в речевом такте.

Звуки букв, слогов, слов, наконец, паузы, как вы уже знаете, являются превосходным материалом для создания самых разнообразных ритмов.

При перманентном совпадении слогов и слов с сильными моментами ритма наша прозаическая речь на сцене может быть до известной степени приближена к музыке и к стиху.

Мы это видим в так называемых "стихах в прозе", а также и в произведениях новейших поэтов, которые можно было бы назвать "прозой в стихах", -- так близко они подходят к разговорной речи.

Таким образом, темпо-ритм прозы создается из чередования сильных, слабых моментов речи и паузы. При этом надо не только говорить, но и молчать, не только действовать, но и бездействовать в темпо-ритме.

Паузы и люфт-паузы в стихотворной и прозаической речи получают большое значение не только потому, что они являются частицей линии ритма, но и потому, что им уделена важная, активная роль в самой технике создания и овладения ритмом. Паузы и люфт-паузы налаживают совпадения сильных моментов ритма речи, действия, переживания с такими же моментами внутреннего просчета.

Этот процесс дополнения недостающих ритмических моментов паузами и люфт-паузами некоторые специалисты называют "тататированием".

Объясню происхождение слова, тогда вы лучше поймете и самый процесс.

Когда мы напеваем мелодию с забытыми или неизвестными нам словами, последние заменяются нами ничего не значащими звуками, вроде "та-та-ти-ра-ра" и т. д.

И мы пользуемся этими звуками при мысленном просчете ритмических пауз, заполняющих в наших речевых тактах нехватку слов и движений. Отсюда и название "тататирование".

Вас смущала случайность ритмических совпадений в прозаической речи. Теперь вы можете успокоиться: есть средство бороться со случайностями. Это средство -- в "тататировании".

С его помощью можно сделать прозаическую речь ритмичной.

Придя сегодня в класс, Аркадий Николаевич обратился ко всем ученикам и предложил им сказать в темпо-ритме начальную фразу гоголевского "Ревизора":

"Я пригласил вас, господа, с тем, чтоб сообщить вам пренеприятное известие: к нам едет ревизор!"

Ученики поочередно произносили фразу, но ритма не добились.

-- Начнем с первой половины предложения, -- приказал Аркадий Николаевич.

-- Улавливаете ли вы ритм в этих словах?

Ответы оказались разноречивые.

-- Можете ли вы написать стихи на эту фразу, приняв ее за первую строку? -- предложил Аркадий Николаевич.

Началось коллективное стихоплетство, в результате которого явилось нижеследующее "создание":

*Я пригласил вас, господа, с тем,
Чтоб сообщить вам поскорей всем,
Что ревизор к нам едет сам.*

-- Кто?

Инкогнито прибудет к нам.

-- Что?¹⁸

-- Видите!-- радовался Торцов. -- Очень плохие, а все-таки стихи! Значит, в нашем прозаическом такте есть ритм.

Теперь произведем проверку со второй половиной фразы: "чтоб сообщить вам пренеприятное известие", -- предложил Аркадий Николаевич.

И на эти слова тоже мигом были сочинены плохие стихи:

*Чтоб сообщить вам
Пренеприятное известие
И избежать нам
Так вдруг нагрянувшее бедствие.*

И это новое "произведение" убедило нас в наличии ритма и в другой половине фразы. Скоро и на последний речевой такт были написаны стихи, а именно:

*К нам едет ревизор!
Как едет, что за вздор!*

-- Теперь я ставлю вам новую задачу, -- объявил Аркадий Николаевич. -- Соедините все три стихотворения с разными ритмами в одно и прочтите его подряд, без остановки, как одно целое "произведение".

Многие из учеников пытались разрешить задачу, но у них ничего не вышло.

Разные размеры каждого из насильственно соединенных вместе стихотворных тактов точно с ненавистью отталкивались друг от друга и ни за что не хотели сливаться. Пришлось самому Торцову взяться за работу.

-- Я буду читать, а вы слушайте и останавливайте, если вас слишком сильно покоробит нарушение ритма, -- условился он перед началом чтения.

*Я пригласил вас, господа, (гм) с тем, (тра-та)
Чтоб сообщить вам (гм) пренеприятное известие.
Я расскажу вам поскорей (гм) всем, (тра-та)
Как избежать нам (гм) так вдруг нагрянувшее бедствие.*

Ну, слушайте меня, друзья (гм),

Я.....(тра-та)

Беспокоюсь с некоторых пор (гм) --

К нам едет ревизор (тра-та).

-- Раз что вы, несмотря на путаность стихов, не остановили меня, значит, мои переходы от одного размера стихов к другим размерам, ритмам не слишком вас шокировали.

Иду дальше. Сокращаю все стихи и приближаю их к тексту Гоголя, -- объявил Аркадий Николаевич.

Я пригласил вас, господа, (гм)

с тем, (тра-та)

чтоб сообщить вам (гм)

пренеприятное известие (та):

к нам едет ревизор (тра-та).

-- Никто не возражает, значит, прозаическая фраза может быть ритмичной, -- резюмировал Торцов.

Все дело в том, чтоб уметь соединить вместе разнородные по ритму фразы.

Мы устанавливаем теперь, что "тататирование" помогает в этой работе. Оно делает почти то же, что дирижер оркестра и хора, которому надо перевести всех музыкантов, певцов, а за ними и всю толпу слушателей из одной части симфонии, написанной, скажем, в 3/4, в другую, написанную в 5/4. Это не делается сразу. Люди, и тем более целая толпа их, привыкнув в одной части симфонии жить известной скоростью и размеренностью, не могут сразу освоиться с совсем другим темпом и ритмом новой части симфонии.

Нередко дирижеру приходится помогать всей массе исполнителей и слушателей перейти в новую волну ритма. Нужны для этого предварительные вспомогательные просчеты, своего рода "тататирования", которые старательно отбивает дирижер своей палочкой. Он добивается своей задачи не сразу, а проводит исполнителей и слушателей через ряд переходных ритмических ступеней, последовательно подводящих к новому счету.

И мы должны делать то же, чтоб переходить из одного речевого такта с его темпо-ритмом в другой речевой такт, с совсем другой скоростью и размеренностью. Разница в этой работе у нас и у дирижера в том, что он это делает явно, с помощью палочки, а мы скрыто, внутренне, с помощью мысленного просчета или "тататирования".

Эти переходы нужны прежде всего нам самим, артистам, для того чтоб четко и определенно вступать в новый темпо-ритм и уверенно вести за собой объект общения, а через него и всех зрителей театра.

"Тататирование" в прозе является тем мостом, который соединяет самые разнообразные фразы или такты самых разнообразных ритмов.

В конце урока мы разговаривали под метроном по упрощенному способу, то есть как в жизни, но только старались, чтоб сильные моменты слов и слоги там, где можно, совпадали с ударами механизма.

В промежутках же между ними мы укладывали ряд слов и фраз так, чтоб можно было, не меняя смысла, логически правильно делать очередные совпадения ударов. Нам удавалось также пополнять недостающее в такте слово

просчетом и паузами. Конечно, такое чтение тоже очень произвольно и случайно. Тем не менее и оно создавало стройность и бодрило меня внутренне.

Этому воздействию темпо-ритма на переживание Аркадий Николаевич придает огромное значение.

Фамусов

Что за оказия! Молчалин, ты, брат?

Молчалин

Я-с.

Фамусов

Зачем же здесь, и в этот час? --

проговорил Аркадий Николаевич из первого акта "Горя от ума" Грибоедова. Потом, после некоторой паузы, он повторил:

-- Вот так оказия! Это ты, братец мой, Молчалин?

-- Да, это я.

-- Как же ты очутился здесь и в такое время?-- проговорил Аркадий Николаевич те же фразы в прозе, Лишив речь как стихотворного ритма, так и рифмы.

-- Смысл один и тот же, что и у стиха, а какая разница! В прозе слова расплылись, потеряли сжатость, четкость, остроту и категоричность, -- объяснял Аркадий Николаевич. -- В стихах же все слова необходимы и нет лишних. То, что в прозе говорится в целой фразе, в стихах нередко передается одним-двумя словами. И какая отделка, какая чеканка! "Проза -- квёлая, стихи - дробненькие", -- определил мне совсем простой человек.

Скажут, что разительное отличие между сопоставляемыми мною примерами стихов и прозы происходит оттого, что первые писал сам Грибоедов, вторые же неудачно придумал я.

Да, это, конечно, правда. Тем не менее утверждаю, что если б даже сам великий поэт написал прозу, он не смог бы передать в ней того драгоценного, что есть в стихах Грибоедова, их четкости ритма и остроты рифмы. Например, при встрече с Фамусовым в первом акте для выражения панического ужаса Молчалина ему дается только одно слово: "Я-с". На что следует вопрос и реплика Фамусова, кончающаяся словом "час".

Чувствуете ли вы четкость, законченность ритма и едкость рифмы: "я-с" и "час"?

Совершенно так же законченны, четки и остры должны быть у исполнителя Молчалина его внутренние чувствования, переживания и внешняя передача скрытого под словами ужаса, растерянности, подобострастия, извинения, словом, всего подтекста, переживаемого внутри Молчалиным.

Стихи чувствуются иначе, чем проза, потому что у них другая форма.

Но можно сказать и наоборот: у стихов другая форма, потому что их подтекст переживается иначе.

Одно из главных отличий между прозаическими и стихотворными формами речи в том, что у них разные темпо-ритмы, что их размеры по-разному влияют на нашу эмоциональную память, на наши воспоминания, чувствования, переживания.

На основании этого мы устанавливаем, что чем ритмичнее стихотворение или прозаическая речь, тем четче должны переживаться их мысли, чувства и весь

подтекст. И, наоборот, чем четче и ритмичнее мысли, чувства и переживания, тем больше они нуждаются в ритмичности словесного выражения.

В этом проявляется новый вид воздействия темпо-ритма на чувство и чувства -- на темпо-ритм.

Помните, как вы выстукивали и дирижировали темпы и ритмы разных настроений, действий, даже образов, рисовавшихся вашему воображению? Тогда мертвые стуки и их темпо-ритмы возбуждали вашу эмоциональную, память, чувство и переживание.

Если это удавалось с помощью простых стуков, то тем легче добиться того же через посредство живых звуков человеческого голоса, темпо-ритма букв, слогов и слов, скрывающих в себе подтекст.

Но даже при полном непонимании смысла слов их звуки действуют на нас своим темпо-ритмом. Например, мне вспоминается монолог Коррадо из мелодрамы "Семья преступника" в исполнении Томазо Сальвини. Этот монолог описывал побег каторжника из тюрьмы¹⁹.

Не зная итальянского языка, не понимая слов, того, о чем рассказывали, я вместе с артистом сильно чувствовал все тонкости его переживания. Этому способствовали в значительной степени не только прекрасные интонации артиста, но и необыкновенно четкий и выразительный темпо-ритм его речи.

Кроме того, вспомните целый ряд стихотворений, в которых с помощью темпо-ритма рисуются звуковые образы, то звук колоколов, то скач лошади. Так, например:

Вечерний звон,
Вечерний звон,
Как много дум
Наводит он!

Или:

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Das ist der Vater mit seinem Kind²⁰

-- Речь складывается не только из звуков, но и из остановок,-- объяснял сегодня Аркадий Николаевич. -- Как те, так и другие должны быть пропитаны темпо-ритмом.

Он живет в артисте и проявляется во время его пребывания на сцене, как в действиях и движениях, так и при неподвижности, как в речи, так и в молчании. Интересно теперь проследить, как сочетаются между собой в эти моменты темпы и ритмы движения, бездействия, речи и молчания. Этот вопрос особенно важен и труден в стихотворной форме речи. К ней я и обращаюсь теперь.

Трудность в том, что в стихе существует предел продолжительности остановки речи. Этот предел нельзя безнаказанно переступать, потому что чрезмерно затянутая пауза рвет линию темпо-ритма речи. Благодаря этому как говорящий, так и слушающий забывают предыдущую скорость, размеренность стиха и выбиваются из власти темпа и ритма. Тогда приходится заново входить в них.

Это разбивает стих и создает в нем трещину. Однако бывают случаи, когда такие продолжительные остановки неизбежны по требованию самой пьесы, которая вклинивает в стих длинные, безмолвные действия. Вот, например, в первой сцене первого акта "Горя от ума" Лиза стучится в дверь спальни Софьи,

самому исполнителю, так и зрителям вернуться к нарушенным и, может быть, забытым скорости и размеру стиха. Вот в эти минуты "тататирование" снова оказывает нам неоценимую услугу. Оно, во-первых, наполняет длинную паузу мысленным ритмическим просчетом, во-вторых, тем самым оживляет ее, в-третьих, держит связь с темпо-ритмом предыдущей фразы, прерванной паузой, в-четвертых, при возобновлении чтения мысленное "тататирование" вводит в прежний темпо-ритм.

Вот что происходит в это время в речи и с остановками произносящего стихи.

Лиза переходит, | *Переведу часы,*
| Трата та-та та-та
| Трата та-та та-та
| *Хоть знаю, будет гонка (тра),*
открывает крышку, | Тата тата та-та
| *Заставлю их играть.*
нажимает кнопку, | Трата та-та тата тата
часы играют. | Трата та тата тата та
Лиза танцует. | Тра-та та-та та-та тата
Фамусов приоткрывает дверь, |
Фамусов подкрадывается. |
Лиза видит, отбегает. |

Лиза | *Ах! барин!*
Фамусов | *Барин, да.*
останавливает часовую | Тра та та та та та та та
музыку | Тра та та та та та та та
; | *Ведь экая шалунья ты, девчонка (тра).*

Как видите, во все указанные моменты речи, действия и паузы роль темпо-ритма является важной.

Он вместе со сквозным действием и подтекстом пронизывает, точно нить, линии действия, речи, паузы, переживания и его воплощения.

Сегодня Аркадий Николаевич говорил:

-- Пришло время подвести итог нашей долгой работе. Просмотрим наскоро все, что было сделано. Помните, как мы хлопали в ладоши и как создаваемое этими хлопками настроение механически вызывало внутри соответствующие чувствования? Помните, как мы выстукивали все, что приходило в голову: то марш, то лес зимой, то какие-то разговоры? Стуки также создавали настроение и вызывали переживания, если не в слушающих, то в самих стучавших. Помните три звонка перед отходом поезда и ваши искренние волнения путешественника? Помните, как вы сами забавлялись темпо-ритмом, как вы с помощью мнимого метронома вызывали в себе самые разнообразные переживания? Помните этюд с подносом и все ваши внутренние и внешние превращения из президента спортивного общества в пьяного лакея маленькой железнодорожной станции? Помните вашу игру под музыку?²¹

Во всех этих этюдах и упражнениях в области действия каждый раз темпо-ритм создавал настроение и вызывал соответствующее чувствование и переживание.

Аналогичные работы были произведены и в области слова. Помните, как влияли на ваше душевное состояние речь по четвертным, восьмым, дуолям и триолям.

Вспомните опыты по соединению стихотворной речи с ритмическими действительными паузами. Какую пользу принес вам в этих упражнениях прием "тататирования"! Как общий ритм стихотворной речи и размеренного, четкого действия соединял слова и движения!

Во всех этих перечисленных упражнениях в большей или меньшей степени, в том или ином виде происходило одно и то же, -- создавалось внутреннее чувство и переживание.

Это дает нам право признать, что темпо-ритм механически, интуитивно или сознательно действует на нашу внутреннюю жизнь, на наше чувство и переживание. То же происходит и во время творчества -- пребывания на сцене.

Теперь слушайте меня со всем вниманием, потому что я буду говорить об очень важном моменте не только в области темпо-ритма, которым мы заняты теперь, но и в области всего нашего творчества.

Вот в чем заключается наше новое важное открытие.

Торжественно, выдержав паузу, Аркадий Николаевич начал объяснять.

-- Все, что вы узнали о темпо-ритме, приводит нас к тому, что он самый близкий друг и сотрудник чувства, потому что он является нередко прямым, непосредственным, иногда даже почти механическим возбудителем эмоциональной памяти, а следовательно, и самого внутреннего переживания.

Из этого, естественно, следует, что:

Во-первых, нельзя правильно чувствовать при неправильном, несоответствующем темпо-ритме.

[Во-вторых,] нельзя найти правильный темпо-ритм, не пережив одновременно соответствующего ему чувствования. Между темпо-ритмом и чувством и, наоборот, между чувством и темпо-ритмом нерасторжимая зависимость, взаимодействие и связь.

Вникните глубже в то, что я говорю, и оцените до конца наше открытие. Оно исключительной важности. Речь идет о непосредственном, нередко механическом воздействии через внешний темпо-ритм на наше капризное, своевольное, непослушное и пугливое чувство! На то самое чувство, которому нельзя ничего приказать, которое пугается малейшего насилия и прячется в глубокие тайники, где оно становится недостижимым, то самое чувство, на которое до сих пор мы могли воздействовать лишь косвенным путем, через манки. И вдруг теперь к нему найден прямой, непосредственный подход!!!

Ведь это же великое открытие! А если это так, то верно взятый темпо-ритм пьесы или роли сам собой, интуитивно, подсознательно, подчас механически может захватывать чувство артиста и вызывать правильное переживание.

Это огромно!-- радовался Аркадий Николаевич.

-- Спросите у певцов и актеров, что значит для них петь под дирижерство гениального музыканта, который угадывает верный, острый, характерный для произведения темпо-ритм.

"Мы не узнаем себя!" -- восклицают в восторге певцы-актеры, окрыленные талантом и чуткостью гениального дирижера. -- Но представьте себе обратный случай, когда певец правильно почувствовал и пережил свою партию и роль и

вдруг неожиданно встречается на сцене с неправильным, противоречащим его чувству темпо-ритмом. Это неминуемо убьет и переживания, и чувство, и самую роль, и внутреннее сценическое самочувствие артиста, необходимое при творчестве.

Совершенно то же происходит и в нашем деле, когда темпо-ритм не идет в соответствии с переживаниями чувства и с воплощением его в действии и речи.

К чему же мы в конце концов приходим?

К необыкновенному выводу, который открывает нам широкие возможности в нашей психотехнике, а именно: оказывается, что мы располагаем прямыми, непосредственными возбуждателями для каждого из двигателей нашей психической жизни.

На ум непосредственно воздействуют слово, текст, мысль, представления, вызывающие суждения. На волю (хотение) непосредственно воздействуют сверхзадача, задачи, сквозное действие. На чувство же непосредственно воздействует темпо-ритм.

Это ли не важное приобретение для нашей психотехники!

Сегодня Аркадий Николаевич делал "смотреть темпо-ритма" речи. Прежде всего он вызвал Пущина, который прочел монолог Сальери и в смысле темпо-ритма показал себя удовлетворительно.

Вспомнив его неудачное выступление на одном из предыдущих уроков в этюде с подносом, Аркадий Николаевич сказал:

-- Вот вам пример того, как в одном и том же человеке уживаются аритмия действия с ритмичностью речи, пусть немного сухой и недостаточно внутренне насыщенной.

Потом был вызван для проверки Веселовский, который в противоположность Пущину отличился в одном из предыдущих уроков -- в этюде с подносом. Нельзя сказать того же о его сегодняшнем выступлении в качестве чтеца.

-- Вот вам образец того, что ритмичный человек в области движения может быть одновременно аритмичным в речи,-- сказал про Веселовского Аркадий Николаевич.

Следующим читал Говорков.

По поводу его выступления Аркадий Николаевич заметил, что среди артистов существуют такие, у которых однажды и навсегда для всех ролей, действий, речи, молчания установлен один-единственный темпо-ритм.

Говорков, по мнению Аркадия Николаевича, принадлежит к таким однообразным актерам в своих скоростях и размеренностях.

У лиц такого типа темпо-ритмы принорованы к их амплуа.

У "благородного отца" свой постоянный и "благородный" темпо-ритм.

У "ingênie" -- щебетушек -- свой "молодой", беспокойный, торопливый ритм; у комиков, героев и героинь -- свой однажды и для всех ролей установленный темпо-ритм.

У Говоркова, хоть он и претендует на "героя", выработалась своя скорость и размеренность "резонера".

-- Жаль,-- сказал Аркадий Николаевич,-- потому что это мертвит. Пусть бы лучше у него оставался на сцене собственный человеческий темпо-ритм. Этот по крайней мере не застывает на одной скорости, а все время живет и переливается.

Меня и Пашу Аркадий Николаевич не прослушал сегодня, точно так же, как и Умновых с Дымковой.

Повидимому, мы достаточно надоели ему и достаточно выяснились в области темпо-ритма речи в сценах из "Отелло" и "Бранда".

Малолеткава не читала за неимением репертуара. Вельяминова -- alter ego {второе я (лат.).} Говоркова.

Таким образом, "смотр темпо-ритма" занял немного времени.

Вместо вывода о произведенном просмотре Аркадий Николаевич объяснил нам следующее:

-- Есть много артистов,-- говорил он,-- которые увлекаются только самой внешней формой стихотворной речи, ее ритмом и рифмой, совершенно забывая о подтексте и о его внутреннем темпо-ритме чувства и переживания.

Эти актеры выполняют все внешние требования стихотворной речи с точностью, доходящей до педантизма. Они старательно отчеканивают рифмы, скандируют стихи, механически отбивая сильные моменты, и очень боятся нарушить математически точную размеренность ритма. Они боятся и остановок, потому что чувствуют пустоту в линии подтекста. Да его у них и нет, а без него нельзя любить и самый текст, потому что не ожившее изнутри слово ничего не говорит душе. Можно только внешне интересоваться ритмами и рифмами произносимых звуков.

Отсюда механическое "стихоговорение", которое не может быть признано стихотворной речью.

То же происходит у артистов этого типа и с темпом. Приняв ту или другую скорость, они неизменно держатся ее все время чтения, не зная того, что темп должен все время, безостановочно жить, вибрировать, до известной степени меняться, а не застывать в одной скорости.

Такое отношение к темпу и отсутствие в нем чувства мало отличаются от машинной игры шарманки или от механического отбивания ударов метронома. Сравните такое понимание скорости с отношением к ней гениального дирижера вроде покойного Никиша²².

Для таких тонких музыкантов *andante* не является неизменяемым *andante*, а *allegro* для них не сплошное *allegro*. В первое моментально вкрапливается второе, а во второе -- первое. Эти колебания дают жизнь, которая отсутствует в механическом счете ударов метронома. В хорошем оркестре темп тоже постоянно и едва заметно меняется, переливаясь, точно радуга.

Все сказанное относится и к нашему делу. И у нас среди режиссеров и актеров есть ремесленники, есть и прекрасные дирижеры. Темп речи одних скучен, однообразен, формален, тогда как темп вторых бесконечно разнообразен, оживлен и выразителен. Нужно ли объяснять, что актеры, относящиеся формально к темпо-ритму, никогда не овладеют стихотворной формой речи? Мы знаем и другие приемы чтения на сцене, при которых размеренность темпо-ритма настолько сильно нарушается, что стихи превращаются почти в прозу.

Это нередко происходит от излишнего, утрированного углубления подтекста, без соответствия с легкостью формы самого текста.

Такое иереживание затяжелено психологическими паузами, грузными внутренними задачами, сложной, запутанной психологией.

Все это создает соответствующий тяжелый внутренний темпо-ритм и запутанный психологический подтекст, которые по своей сложности трудно вмещаются в стихотворную словесную форму.

Нельзя с густым, грузным голосом драматического сопрано вагнеровского репертуара братья за исполнение арий легкого, эфирного колоратурного сопрано.

Совершенно также нельзя передавать чрезмерно углубленное тяжелое переживание в легких ритмах и рифмах грибоедовского стиха.

Значит ли это, что стихи не могут быть глубоки по содержанию и чувству? Конечно, нет. Напротив, мы знаем, что для передачи возвышенных переживаний и трагического пафоса любят прибегать к стихотворной форме.

Нужно ли добавлять, что актеры с чрезмерно грузным, без нужды затяжеленным подтекстом трудно владеют стихотворной "формой".

Третий тип актеров находится посередине между первыми двумя. Они одинаково любят как подтекст с его внутренним темпо-ритмом и переживанием, так и стихотворный текст с его внешним темпо-ритмом, звучными формами, размеренностью и четкостью. Актеры этого типа обращаются со стихом совсем иначе. Они еще до начала чтения входят в волны темпо-ритма, все время остаются и купаются в них. При этом не только чтение, но и движения, и походка, и лучеиспускание, и само переживание все время наполняются теми же волнами того же темпо-ритма. Они не покидают их и во время речи, и в моменты молчания, в логических и психологических паузах, и при действии, и при бездействии.

Артисты этого типа внутренне насыщены темпо-ритмом, свободно распоряжаются остановками, потому что они у них не мертвые, а живые, потому что их паузы внутренне насыщены темпо-ритмом; они изнутри согреты чувством и оправданы вымыслом воображения.

Такие актеры постоянно и невидимо носят в себе свой метроном, который мысленно аккомпанирует каждому их слову, действию, мышлению и чувствованию.

Только при таких условиях стихотворная форма не стесняет артиста и его переживания, а дает ему полную свободу для внутреннего и внешнего действия. Только при таких условиях у внутреннего процесса переживания и у внешнего словесного воплощения создается в стихотворной форме один общий темпо-ритм и полное слияние подтекста с текстом.

Какое счастье обладать чувством темпа и ритма. Как важно смолоду позаботиться о его развитии. Среди актеров есть, к сожалению, много людей с неразвитым чувством темпа и ритма.

В тех случаях, когда они сами собой правильно чувствуют то, что передают, они тотчас же становятся относительно ритмичными при словесной и действенной передаче своего переживания. Это тоже происходит по той же причине тесной связи ритма с чувством. Но в тех случаях, когда последнее не оживает само собой и к нему надо подходить с помощью ритма, те же люди становятся беспомощными.

VI. ЛОГИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ

1

Логика и последовательность как во внутренней, так и во внешней творческой работе имеют огромное значение. Вот почему большая часть нашей внутренней и внешней [сценической] техники опирается на них.

Вы должны были заметить это на протяжении всего изучаемого нами теперь курса. Во все моменты прохождения его я то и дело опирался и сносился на логику и последовательность как простого физического реального действия, так и сложного запутанного внутреннего переживания и действия.

Логичность и последовательность действия и чувствования одни из важных элементов творчества, которые мы теперь изучаем.

Как же пользоваться логикой и последовательностью в нашем искусстве?

Начну с внешнего действия, так как там нагляднее проявляется то, о чем теперь мне приходится говорить.

По усвоенной многолетней механической привычке, которая вошла в нашу двигательную мускульную систему, мы в реальной жизни действуем чрезвычайно логично и последовательно. Мало того, мы не можем действовать иначе, так как без надлежащей логики и последовательности нам не удалось бы выполнить многие необходимые нам в жизни действия. Вот, например, когда надо выпить стакан воды, необходимо сначала вынуть пробку из графина, подставить стакан, взять графин, наклонять его и лить воду в стакан. Если же мы вздумаем нарушать эту последовательность и начнем лить воду, не подставив стакана, или, если мы, не вынув стеклянной пробки из графина, будем наклонять его над стаканом, то случится катастрофа, то есть мы или прольем воду на поднос или на стол, на котором стоит графин, или разобьем стакан, в который упадет пробка наклоняемого нами графина.

Та же последовательность еще больше нужна в более сложных действиях.

Все это так элементарно и понятно, что в жизни мы об этом не задумываемся. По набитой привычке логика и последовательность сами собой являются и помогают нам.

Но как это ни странно, на сцене мы теряем логику и последовательность даже в самых простых действиях. Вспомните, как певцы и актеры размахивают бокалами, якобы доверху наполненными вином. Вспомните, как они одним махом опрокидывают в горло громадные кубки и не захлебываются от такой массы влаги, сразу вливаемой в горло.

Проделайте такую же операцию в жизни, и человек захлебнется и превратится в утопленника или же он выльет три четверти вина из кубка себе за воротник и на платье. Веками актеры проделывают такого рода невозможные в действительности действия, не замечая нелогичности и непоследовательности своих действий. Это происходит потому, что на сцене мы не собираемся по-настоящему пить вино из пустого картонного кубка. Нам не нужна там логика и последовательность производимого действия.

В жизни мы тоже не думаем о них, но тем не менее наши действия там логичны и последовательны. Почему же? Да потому, что они нам действительно нужны и мы по моторной привычке делаем все, что необходимо

для их выполнения, и подсознательно чувствуем все, что необходимо для этого делать.

В реальной жизни в каждом действии, производимом нами подсознательно или механически, есть логика и последовательность. Они привычно, так сказать, подсознательно участвуют в том, что необходимо для нашей жизни.

Но сценические действия не нужны нашей человеческой природе; мы делаем лишь вид, что они необходимы нам.

Трудно делать то, к чему нет потребности. В таких случаях действуешь не по существу, а "вообще", но вы знаете, что на сцене это приводит к театральной условности, то есть ко лжи.

Как же быть? Надо из отдельных, маленьких действий, логически и последовательно подобранных друг к другу, складывать большое действие. Так было с Названовым в этюде "счета денег" и сжигания их.

Но тогда я руководил им и направлял каждое его малое, составное действие. Без меня он бы не смог выполнить данной ему задачи.

Почему же? Потому что он, как и огромное большинство людей, недостаточно наблюдателен и мало внимателен к мелочам и деталям жизни. Он не следил за ними, он не знает, из чего, из каких отдельных частей создаются наши действия; он не интересовался их логикой и последовательностью, а довольствовался тем, что они сами собой создавались.

Но я по опыту знаю, насколько это необходимо на сцене, и постоянно работаю в этом направлении, наблюдаю в самой жизни. Советую и вам последовать моему примеру. Тогда вам будет нетрудно вспоминать на сцене малые составные действия, их логику и последовательность, проверять и вновь складывать большие действия.

Стоит почувствовать логическую линию сценического действия, стоит несколько раз проделать его на подмостках в правильной последовательности и оно тотчас же оживет в вашей мускульной и иной памяти. Тогда вы ощутите подлинную правду вашего действия, а правда вызовет веру в подлинность того, что вы делаете.

Когда артист добьется этого, привыкнет к последовательности и к логичности своего действия, когда органическая природа узнает и примет его, тогда правильное действие войдет в жизнь роли и будет производиться, как и в реальной действительности, подсознательно. Старательно учитесь логике и последовательности физических действий.

-- Как же учиться-то? Как?..

-- Возьмите бумагу, перо и пишите то, что делаете:

1. Ищу бумагу в столе.
2. Берусь за ключ, поворачиваю замок, тяну на себя ящик стола. Отодвигаюсь со стулом, чтоб дать место выдвигаемому ящику.
3. Проверяю и вспоминаю, где, что и по какому общему плану разложены вещи в ящике. Понимаю, где искать бумагу. Нахожу, выбираю более подходящие листы, откладываю их на стол. Привожу на нем все в порядок.
4. Задвигаю ящик, придвигаюсь к столу.

Должен признаться вам, что подобного рода записи я произвожу в особых тетрадах. У меня накопилось большое количество их, и я нередко обращаюсь к

ним за справками. Записи быстро оживляют память моих мышц и очень помогают мне. Упоминаю об этом для вашего сведения.

* * *

...На протяжении наших занятий, если вы вспомните, мне приходилось на каждом шагу при изучении каждого из элементов обращаться к помощи логики и последовательности. Это доказывает, что они необходимы нам не только для действия, для чувствования, но и во все другие моменты творчества: в процессе мышления, хотения, видения, создания вымыслов воображения, задач и сквозного действия, непрерывного общения и приспособления. Только при непрерывающихся линиях логики и последовательности во все моменты творчества создается в душе артиста правда, вызывающая искреннюю веру в подлинность своего чувствования на сцене.

Нельзя поверить искренно тому, что непоследовательно и нелогично, и когда это встречается в действительной жизни, то такое явление [бывает] исключением из общего правила, характерной особенностью отдельных [случаев]. В таком употреблении, конечно, непоследовательность и нелогичность приемлемы на сцене. В остальное же время необходимо с чрезвычайным вниманием и строгостью следить за тем, чтоб все было до последней степени логично и последовательно, так как без этого рискуешь впасть в передачу страстей, образов и действий "вообще". Вы знаете, что такая игра толкает на представление, на наигрыш, на ремесло.

* * *

[-- Как овладеть логикой и последовательностью действия -- вы]¹ узнаете со временем. Пока я могу рекомендовать вам лишь некоторую подготовительную работу; я могу дать вам некоторые указания.

-- В чем они заключаются?

-- В том, чтоб приучать свое внимание следить за работой своих внутренних и внешних творческих аппаратов.

Начните с более легкого, с внешнего беспредметного логического и последовательного действия вроде того, которое мы проделывали в упражнении счета денег, из начальной сцены этюда их "сжигания".

Такие упражнения приучают вникать в логику и последовательность отдельных составных, маленьких действий, создающих в совокупности одно большое действие.

Необходимо, что называется, набить себе руку в этих упражнениях, натренировать себя с помощью постоянного упражнения в самых разнообразных беспредметных действиях и целых сценок, какие только придут вам в голову. Когда вы разберетесь в них, уловите их логическую и последовательную линию, привыкнете к ней, то почувствуете правду. А где правда -- там и вера, где вера -- там близок и "порог подсознания".

После того как вы с помощью этих упражнений несколько дисциплинируете ваше внимание, приучайте себя направлять его внутрь вашей души. В этой области в еще большей степени необходимы логика и последовательность чувства. Не пугайтесь этих страшных слов. То, что я от вас требую, гораздо проще, чем кажется.

Вот в чем заключаются рекомендуемые мною упражнения.

Выберите какое-нибудь душевное состояние, настроение, а в конце концов и целую страсть и переведите ее на целый длинный ряд малых и больших внутренних и внешних действий. Что это значит?

Допустим, что вы выбираете состояние скуки. Осенний вечер, ранние сумерки, деревня, дождь и слякоть, одиночество, треск сухих веток и листьев. Место действия -- одно из знакомых имений, где вам приходилось жить или где вы могли бы, в вашем воображении, сейчас очутиться. Прибавьте как можно больше типичных для избранного места, времени и состояния предлагаемых обстоятельств.

-- Как же это делается?-- интересовался я.

-- Совершенно так же, как это делали вы сами на одном из давнишних уроков, в сцене "счета денег"². Тогда из отдельных моментов маленькой правды и веры в подлинность производимых маленьких физических действий (из которых складывается процесс счета денег) вы логично, последовательно и постепенно создавали большое физическое действие, большую правду и продолжительную веру в то, что делали на сцене.

Помните, тогда мы сравнили этот процесс с протаптыванием заросшей тропинки!

-- Помню, но не улавливаю в этой работе моментов подхода к "порогу подсознания",-- заметил я.

-- А все экспромты, которые тогда появились? Их, вероятно, подсказало подсознание.

-- Пусть так, но это мелочь!-- спорил я.

-- Эта мелочь приблизила вас к правде и вызвала веру в то, что вы делали. Одна большая правда потребовала другой, еще большей.

-- Какой же именно? -- не понимал я.

-- Вы захотели узнать о прошлом горбуна, вашей жены, изображаемого вами лица. Пришлось создать целый ряд волнующих вымыслов о прошлом. Это еще больше приблизило вас сначала к правдоподобию и вероятию, а потом и к правде, к вере и к самому "порогу подсознания".

-- Да, мне стало необходимо знать, для кого я работаю, для чего я забавляю горбуна,-- вспоминал я.

-- Вымысел сблизил вас с ним. Он создал вам семью, дом, уют, серьезную цель для ваших простых физических действий. Он создал на сцене то, что мы на нашем языке называем "я есмь".

Неужели вы думаете, что можно дойти до такого состояния без "порога подсознания"?

Вы стояли тогда на его линии, его волны поминутно окатывали вас. И всего этого вы добились через ничтожные, маленькие физические действия!

2

...И в области эмоции мы опять встречаемся с нашими вездесущими элементами -- логикой и последовательностью.

Снова мне приходится временно отвлечься от объекта исследования и посмотреть, как влияют на эмоциональные чувствования логика и последовательность.

Короче говоря, я буду говорить о логике и последовательности чувствования в процессе творческого переживания.

Шутка сказать, логика и последовательность чувства!

Этот вопрос по силам лишь науке!! Как же мы, дилетанты и неучи, беремся за него?

Вот что извиняет нашу дерзость.

Во-первых, нам нет другого исхода. Необходимо так или иначе разрешить этот вопрос. В самом деле, не может же наше искусство, основанное на подлинном переживании, обойти вопрос логики и последовательности чувствования. Ведь без них нет правды, а следовательно, и веры, и "я есмь", и работы органической природы с ее подсознанием, на которых основано наше искусство, творчество, переживание.

Во-вторых, я подхожу к вопросу совсем не научным путем, который нам недоступен, а практическим.

Как вы, вероятно, заметили, во всех случаях, когда наука, техника не помогают нам, мы обращались к своей органической творческой природе, к ее подсознанию, к опыту и практике. И в данном случае предлагаю вам опять поступить так же. Переведем вопрос из плоскости науки в плоскость хорошо знакомой подлинной собственной жизни, которая дает нам огромный опыт, практические знания, богатейший неисчерпаемый эмоциональный материал, навыки, привычки и проч. и проч.

-- Как же перевести-то?-- волновался Вьюнцов.

-- Совершенно так же, как и раньше,-- успокаивал его Торцов.-- Спросите себя: "что бы я стал делать по-человечески, если б очутился в предлагаемых обстоятельствах изображаемого лица?"

Ответьте на этот вопрос не как-нибудь, не формально, а со всей серьезностью и искренностью. Пусть не только ум, но главным образом чувство и воля участвуют и диктуют ответ. Не забывайте, что самое маленькое физическое подлинное действие способно создать правду и зародить естественным путем жизнь самого чувства.

Этого мало, мне нужно, чтоб вы передали ответ не в словах, а в физических действиях.

Тут я опять напоминаю, что чем яснее, конкретнее, определеннее будут эти действия, тем меньше вы рискуете изнасиловать свое чувство³.

Таким образом, для того чтоб познать и определить логику и последовательность внутреннего, психического состояния и жизни человеческого духа, мы обращаемся не к мало устойчивым, плохо фиксируемым чувствам, не к сложной психике, а мы обращаемся к нашему телу, с его определенными, доступными нам конкретными, физическими действиями. Мы познаем, определяем и фиксируем их логику и последовательность не научными словами, не психологическими терминами, а простыми физи-чскими действиями.

Если они подлинны, продуктивны и целесообразны, если они оправданы изнутри искренним человеческим переживанием, то между внешней и внутренней жизнью образуется неразрывная связь. Ею я и пользуюсь для своих творческих целей.

Вот видите, как естественно, просто, практически мы разрешили сложный, непосильный для нас вопрос о логике и последовательности чувства. Он разрешен вполне нам доступными, хорошо нам известными по жизненному опыту логическими и последовательными физическими действиями.

Значит, мой простой, не научный, а практический прием приводит к желаемой цели.

Вместо капризного, неуловимого чувства я обращаюсь к доступным мне физическим действиям, ищу их в моих внутренних позывах, черпаю необходимые мне сведения из своего близкого мне человеческого жизненного опыта. В эти моменты я отдаюсь своим воспоминаниям и самой своей природе. Она хорошо чувствует подлинную органическую правду и знает, чему можно поверить. Остается только слушаться ее. Вам, вероятно, понятно, что и в этом приеме дело не в самих физических действиях, а в тех внутренних оправданиях, которые мы создаем и которым искренно верим...

Когда вам надо передавать то или другое состояние, то или другое чувство, то прежде всего спросите: "что бы я стал делать в аналогичных условиях?" Запишите, переведите на действия и наложите их, точно кальку, на роль. Если пьеса талантлива и в ней настоящая жизнь, то окажется если не сплошное, то частичное совпадение.

Очень рекомендую вам записывать такие вопросы и ответы, касающиеся новой роли. Вот почему полезно это делать:

Для письменного вопроса или ответа приходится искать в себе подходящее меткое слово. Этого не сделаешь, не вникнув глубоко в вопрос. Это очень полезно для более углубленного познания роли. Старайтесь при этом не как-нибудь, а хорошо, метко определить чувствования словесным наименованием. Это толкнет на еще больший анализ чувствования.

Существует и другая польза. Такие записи являются неоценимым творческим материалом для артиста.

Представьте себе, что у вас постепенно накопятся такого рода записи для всех внутренних состояний, настроений, с которыми вам придется встречаться в ролях и пьесах за время всей вашей артистической карьеры.

В самом деле, если б в нашем распоряжении были списки всех отдельных моментов, из которых создаются человеческие страсти, если б мы по этому списку логически и последовательно пережили каждую из составных частей создаваемой страсти, то мы не гонялись бы [за тем, чтобы] охватить ее сразу, как это делают актеры, а овладевали бы ею постепенно, по частям. Нельзя овладеть большой страстью роли сразу. А ведь именно этого добивается большинство актеров.

В эти записи вы внесете огромную часть душевного материала вашей эмоциональной памяти. Это огромно! Ведь это является чрезвычайно ценным материалом при изучении вопроса логики чувств.

[Вот, например, любовь, -- начал объяснять Аркадий Николаевич.-- Из каких моментов складывается и какие действия вызывает эта человеческая страсть?

Встреча с ней или с ним.

Сразу или постепенно привлекается и все сильнее обостряется внимание будущих влюбленных.

Они живут воспоминаниями о каждом из моментов встречи.

Ищут предлога для нового свидания.

Вторая встреча. Желание связать себя друг с другом общим интересом, делом, требующим более частых встреч, и т. д. и т. д.

Потом:

Первая тайна, которая еще больше сближает.

Дружеские советы, требующие постоянных встреч и общения, и т. д. и т. д.

Потом:

Первая ссора, упреки, сомнения.

Новые встречи для разъяснения их.

Примирение. Еще более тесное сближение и т. д. и т. д.

Потом:

Препятствия к встречам.

Тайная переписка.

Тайные встречи.

Первый подарок.

Первый поцелуй и т. д. и т. д.

Потом:

Дружеская непринужденность в обращении.

Большая требовательность друг к другу.

Ревность.

Разрыв.

Расставание.

Опять встреча. Прощение и т. д. и т. д.

Все эти моменты и действия имеют внутреннее обоснование. Взятые вместе, они и отражают собой внутреннее чувство, страсть или состояние, которое мы называем одним словом "любовь".

Выполните мысленно правильно, обоснованно, вдумчиво, искренно и до конца каждое из этих действий, и вы сначала внешне, а потом и внутренне приблизитесь к аналогичному состоянию и действиям влюбленного человека. С такой подготовкой вам легче будет воспринять роль и пьесу, в которых заложена такая же человеческая страсть.

В хорошей, всеисчерпывающей пьесе все или главные из этих моментов проявляются в том или другом виде, в той или иной степени. Артист ищет и узнает их в своей роли. Они становятся этапными моментами, вехами на длинном пути пьесы и роли. При таких условиях мы выполняем на сцене ряд задач и действий, которые в своей совокупности и образуют то состояние, которое мы называем любовью. Она создается по частям, а не сразу "вообще". Артист в этих случаях действует, а не наигрывает, по-человечески переживает, а не по-актерски ломается, он чувствует, а не передразнивает результаты чувства.

Но для большинства актеров, не вдумывающихся и не вникающих в природу тех чувств, которые они изображают, любовь представляется одним большим переживанием "вообще". Они пытаются сразу "объять необъятное"! Они забывают, что большие переживания складываются из множества отдельных эпизодов и моментов. Их надо хорошо знать, изучать, воспринимать и выполнять каждый из них в отдельности. Без этого артист обречен сделаться жертвой штампа и ремесла.

К сожалению, эта область логики и последовательности чувствования, очень важная для артиста, не применена еще к требованиям сцены. Поэтому нам остается только надеяться на то, что в будущем это будет сделано.

Выполните мне такую задачу и действие: запираете эту дверь на ключ, а потом проходите через нее в соседнюю комнату, -- предложил нам Аркадий Николаевич. -- Не можете? В таком случае решите такой вопрос: если б здесь сейчас было совершенно темно, то как бы вы потушили эту лампочку?.. Тоже не можете?

Если б вы захотели передать мне по секрету вашу сокровенную тайну, -- как бы вы прокричали ее во все горло?

Почему в театрах в подавляющем большинстве случаев в течение пяти актов он и она всячески стремятся жениться, претерпевают всевозможные муки и испытания, отчаянно борются с препятствиями, а когда желанный момент наступает и после него они крепко поцелуются, -- сразу охлаждаются друг к другу, как будто бы все уже сделано, и спектакль уже до конца сыгран. Как зрители жалеют, что они весь вечер верили в искренность их чувств и стремлений, как разочаровывает холодность исполнителей главных ролей [и то], что у них такая плохая последовательность и нелогичный план роли!]

Видите, как просто мы разрешили вопрос о логике и последовательности чувства. Стоит спросить себя: "что бы я сделал, если б очутился в положении действующего лица?" На такой вопрос отвечает вам ваш собственный жизненный опыт, вами пережитый в реальной жизни и потому органически связанный с вашей внутренней природой.

Конечно, это не значит, что ваш опыт и стремления должны совпадать с таковым же опытом и стремлениями изображаемого лица. Тут может быть большое расхождение. Но важно, что вы будете судить о нем не как актер со стороны, как о чужом человеке. Вы будете судить его, как человек человека⁴.

Скажу в заключение только то, что вам уже хорошо известно, а именно, что логика и последовательность чрезвычайно нужны и важны в творческом процессе.

Особенно они были бы нам нужны на практике, в области чувства. Правильность его логики и последовательности на сцене уберегла бы нас от больших ошибок, так часто встречающихся на сцене. Если бы мы знали логический и последовательный рост чувства, мы бы знали его составные части. Мы бы не пытались охватывать все большое чувство роли сразу, а логически и последовательно складывали бы его постепенно, по частям. Знание составных частей и их последовательность позволили бы нам овладеть жизнью нашей души.

VII. ХАРАКТЕРНОСТЬ

В начале урока я сказал Аркадию Николаевичу, что умом понимаю процесс переживания, то есть взращивания и воспитания в себе необходимых для изображаемого образа элементов, скрытых в душе творящего. Но для меня остается смутным вопрос физического воплощения внешности роли. Ведь если

ничего не сделать со своим телом, голосом, манерой говорить, ходить, действовать, если не найти соответствующей образу характерности, то, пожалуй, не передашь жизни человеческого духа.

-- Да,-- согласился Торцов,-- без внешней формы как самая внутренняя характерность, так и склад души образа не дойдут до зрителя. Внешняя характерность объясняет, иллюстрирует и, таким образом, проводит в зрительный зал невидимый внутренний, душевный рисунок роли.

-- Вот-вот,-- поддакивали мы с Шустовым.-- Но как и где добыть эту внешнюю, физическую характерность?-- спрашивал я.

-- Чаще всего, особенно у людей талантливых, внешнее воплощение и характерность создаваемого образа рождаются сами собой от правильно созданного внутреннего склада души,-- объяснял Аркадий Николаевич.-- В книге "Моя жизнь в искусстве" приведено немало такого рода примеров. Хотя бы, например, случай с ролью доктора Штокмана Ибсена¹. Лишь только был установлен правильный склад души роли, правильная внутренняя характерность, сотканная из аналогичных с образом элементов, неизвестно откуда сами собой появились нервная порывистость Штокмана, разнобойная походка, вытянутые вперед шея и два пальца руки и другие типичные для образа действия.

-- А если не произойдет такой счастливой случайности? Как быть тогда?-- допрашивал я Аркадия Николаевича.

-- Как? Помните, что говорит в "Лесе" Островского жених Аксюши Петр, объясняя своей невесте, что нужно сделать, чтоб их не узнали при побеге: "Один глаз зажмурил, вот тебе и кривой".

Внешне укрыться от себя нетрудно, -- продолжал объяснять Аркадий Николаевич.-- Со мной произошел такой случай. У меня был хороший знакомый, говоривший густым басом, носивший длинные волосы и большую бороду с торчащими вперед усами. Вдруг он остригся, а бороду и усы сбрил. Под ними у него обнаружились мелкие черты лица, короткий подбородок и торчащие уши. Я встретился с ним, в его новом виде, у знакомых на семейном обеде. Мы сидели напротив, разговаривали. "Кого это он мне напоминает?" -- спрашивал я себя, не подозревая, что он напоминает мне его же самого. Шутник знакомый подделал свой голос и, чтоб скрыть свой бас, говорил на высоких нотах. Прошло пол-обеда, а я общался с ним, как с новым для меня лицом.

А вот вам и другой случай. Одну очень красивую женщину укусила пчела. У нее раздулась губа и перекривился рот. Это изменило до неузнаваемости не только ее внешность, но и дикцию. Встретясь случайно в коридоре, я проговорил с ней несколько минут, не подозревая о том, что это была моя хорошая знакомая.

Пока Аркадий Николаевич рассказывал нам примеры из своей жизни, он едва заметно прищурил один глаз, точно от начинающегося ячменя, а другой открыл более чем нужно и приподнял над ним бровь. Все это было сделано едва-едва заметно даже для стоявших рядом. От такого ничтожного изменения получилось что-то странное. Он, конечно, остался Аркадием Николаевичем, но... каким-то другим, которому не доверишься. В нем почудились плутоватость, хитринка и вульгарность, мало ему свойственные. Но лишь

только он бросал игру глаз, то опять становился обычным нашим милым Торцовым. А прищурит глаз, опять появится подленькая хитринка, меняющая его лицо.

-- Замечаете ли вы,-- объяснял нам Аркадий Николаевич,-- что сам я внутренне все время остаюсь тем же Торцовым и все время говорю от собственного лица, независимо от того, прищурен у меня глаз или открыт, поднята ли или опущена моя бровь. Если б у меня начинался ячмень и от него прищурился бы глаз, я бы внутри тоже не изменился и продолжал бы жить своей естественной, нормальной жизнью. Почему же я должен душевно меняться от слегка прищуренного взгляда? Я тот же как с открытым, так и с закрытым глазом, как с приподнятой, так и с опущенной бровью.

Или допустим, что я укушен пчелой, как та моя знакомая красавица, и что у меня скривило рот.

Аркадий Николаевич с необыкновенным правдоподобием, легкостью, простотой и совершенством внешней техники передвинул рот направо, отчего соответственно изменились и его речь и произношение.

-- Разве от этого внешнего искажения не только лица, но и речи,-- продолжал он говорить с сильно измененным произношением слов,-- должна пострадать внутренняя сторона моей личности и естественного переживания? Разве я должен перестать быть самим собой? Как укус пчелы, так и техническое искривление рта не должны влиять на внутреннюю жизнь моего человеческого духа. А хромота ноги (Торцов захромал) или, например, паралич руки (в ту же минуту у него точно отнялись руки), сутуловатость (спина приняла соответствующий вид), вывернутые внутрь или наружу ступни ног (Торцов прошелся и так и сяк) или неверный постав рук, слишком вперед или слишком назад, за спиной (то и другое было показано тут же). Разве все эти внешние мелочи имеют отношение к переживанию, общению и воплощению?!

Достойны удивления та легкость, простота и естественность, с которыми Аркадий Николаевич моментально, без подготовки, сразу принимал те физические недостатки, то есть хромоту, паралич, сутуловатость, разные поставки рук и ног, о которых говорил в своем объяснении.

-- А какие необычайные внешние трюки, совершенно изменяющие исполнителя роли, можно проделать с голосом, речью и произношением, особенно согласных. Правда, голос требует при изменении [тесситуры] речи хорошей, правильной постановки и обработки. Без нее нельзя безнаказанно говорить долго на очень высоких или, наоборот, на очень низких нотах своего голоса. Что же касается изменения произношения, и особенно согласных букв, то это делается очень просто: втяните язык внутрь, то есть сделайте его короче (при этом Торцов сделал то, о чем говорил), и тотчас у вас получится особая манера говорить, напоминающая английское произношение согласных; или, напротив, удлините язык, выпустив его слегка вперед за зубы (Торцов сделал и это), и у вас получится выговор придурковато-шепелявый, при надлежащей доработке пригодный для Недоросля или Бальзамина.

Или еще, попробуйте придать вашему рту иное, необычное положение, и у вас образуется новая манера говорить. Например, помните нашего общего знакомого англичанина, у него очень короткая верхняя губа и очень длинные

заячьи передние зубы. Сделайте себе короткую губу и обнажите посильнее зубы.

-- Как же это сделать?-- пытался я проверить на себе то, что говорил Торцов.

-- Как? Очень просто! -- ответил Аркадий Николаевич, доставая из кармана платок и утирая им досуха нёбо верхних зубов и внутреннюю сторону верхней губы. Приподняв незаметно последнюю, в то время когда он якобы утирал губы платком, он отвел руку от рта, и мы увидели действительно заячьи зубы и короткую верхнюю губу, которая, приподнятая кверху, держалась потому, что слиплась с сухими деснами над зубами.

Этот внешний трюк скрыл от нас обычного, хорошо знакомого нам Аркадия Николаевича. Казалось, что перед нами тот подлинный знаменитый англичанин. Чудилось, что все в Аркадии Николаевиче изменилось вместе с этой глупой короткой губой и заячьими зубами: и произношение, и голос стали иными, и лицо, и глаза, и даже вся манера держаться, и походка, и руки, и ноги. Мало того, даже психология и душа точно переродились. А между тем Аркадий Николаевич ничего не делал с собой внутренне. Через секунду он бросил трюк с губой и продолжал говорить от своего имени.

Оказалось для него самого неожиданным, что почему-то одновременно с трюком с губой его тело, ноги, руки, шея, глаза и даже голос сами собой как-то изменили своему обычному состоянию и принимали соответствующую с укороченной губой и длинными зубами физическую характерность.

Это делалось интуитивно. Только после, когда мы сами проследили и проверили это явление, Аркадий Николаевич осознал его. Не Торцов сам, а мы объяснили ему (со стороны виднее), что все интуитивно появившиеся характерности соответствуют и дополняют образ господина с короткой губой и длинными зубами, явившийся от простого внешнего трюка.

Углубившись в себя и прислушиваясь к тому, что у него происходило внутри, Аркадий Николаевич заметил, что и в его психологии помимо воли произошел незаметный сдвиг, в котором ему трудно было сразу разобраться.

Несомненно, что и внутренняя сторона переродилась от создавшегося внешнего образа в соответствии с ним, так как слова, которые стал говорить Аркадий Николаевич, стали, по нашему наблюдению, не его, и речь изменила присущий ему стиль, хотя мысли, которые он объяснял нам, были его подлинными, настоящие...²

На сегодняшнем уроке Торцов наглядно показал нам, что внешняя характерность может создаваться интуитивно, а также и чисто технически, механически, от простого внешнего трюка.

Но где добыть эти трюки? Вот новый вопрос, который стал интриговать и беспокоить меня. Нужно ли их изучать, выдумывать, брать из жизни, случайно находить, вычитывать из книг, из анатомии?..

-- И то, и другое, и пятое, и десятое,-- объяснил нам Аркадий Николаевич.-- Пусть каждый добывает эту внешнюю характерность из себя, от других, из реальной и воображаемой жизни, по интуиции или из наблюдений над самим собой или другими, из житейского опыта, от знакомых, из картин, гравюр, рисунков, книг, повестей, романов или от простого случая -- все равно. Только при всех этих внешних исканиях не теряйте внутренне самого себя. Да, вот что

мы сделаем,-- придумал тут же Аркадий Николаевич,-- на следующем уроке мы устроим маскарад.

?!..... Общее недоумение.

-- Каждый из учеников должен создать внешний образ и скрыться за ним.

-- Маскарад? Внешний образ? Какой внешний образ??

-- Все равно! Тот, который вы сами выберете,-- пояснил Торцов.-- Купца, крестьянина, военного, испанца, аристократа, комара, лягушки или кого или что заблагорассудится. Гардероб, гримерская [будут] предупреждены. Идите туда, выбирайте костюмы, парики, наклейки.

Это заявление вызвало сначала недоумение, потом толки и догадки, наконец общий интерес и оживление.

Каждый про себя что-то придумывал, соображал, записывал, потихоньку рисовал, готовясь к выбору образа, костюма и грима.

Один Говорков, как всегда, оставался холодно-равнодушным.

Сегодня всем классом мы ходили в огромные костюмные склады театра, помещающиеся одни очень высоко над фойе, а другие, напротив,-- очень низко, под зрительным залом, в подвальном этаже.

Не прошло четверти часа, как Говорков выбрал все, что ему было нужно, и ушел. Другие тоже недолго задержались. Только Вельяминова да я не могли остановиться на определенном решении.

У нее как у женщины и кокетки разбежались глаза и закружилась голова от бесчисленного количества красивых нарядов. Что же касается меня, то я сам еще не знал, кого буду изображать, и рассчитывал при выборе на случай, на удачу.

Пересматривая внимательно все, что мне показывали, я надеялся напасть на костюм, который сам подсказал бы мне тот образ, который увлечет меня.

Мое внимание остановила простая современная визитка. Она была замечательна особой, никогда мною не виданной материей, из которой была сделана, песочно-зеленовато-серого цвета и казалась линялой, покрытой плесенью и пылью, перемешанной с золой. Мне чудилось, что человек в такой визитке будет казаться призраком. Что-то гадливое, гнилое, едва заметное, но вместе с тем и страшное, фатальное шевелилось у меня внутри, когда я смотрел на эту старую визитку.

Если подобрать "в тон ко всей паре шляпу, перчатки, нечищенную запыленную сероватую обувь, если сделать и грим и парик тоже серовато-желто-зеленоватые, линялые, неопределенные в соответствии с цветом и тоном материи, то получится что-то зловещее... знакомое...?! Но что это, я не мог тогда понять.

Выбранную тройку отложили, обувь, перчатки и цилиндр обещали подобрать, парик и бороду тоже, но я не удовольствовался этим и продолжал искать еще дальше, до последнего момента, когда, наконец, любезная заведующая гардеробом объявила мне, что ей пора готовиться к вечернему спектаклю.

Делать нечего, приходилось уходить, ничего определенного не решив, имея лишь в запасе заплесневелую визитку.

Встревоженный, недоуменный, я ушел из костюмерной, унося с собой загадку: кто тот, которого я одену в это платье с гнилью?

С этого момента и вплоть до маскарада, назначенного через три дня, со мной все время что-то творилось. Я был не я, каким обыкновенно себя чувствовал. Или, вернее, я был не один, а с кем-то, кого искал в себе, но не мог найти. Нет, не то!

Я жил своей обычной жизнью, но что-то мне мешало отдаться ей целиком, что-то разжижало мою обычную жизнь. Точно вместо крепкого вина мне поднесли [напиток], наполовину разбавленный чем-то непонятным. Разжиженный напиток напоминает о любимом вкусе, но лишь наполовину или на одну четверть. Я чувствовал лишь запах, аромат своей жизни, но не ее самое. Впрочем нет, и это не то, потому что я чувствовал не только свою обычную, но и какую-то другую происходившую во мне жизнь, но не признавал ее в достаточной мере. Я раздвоился. Обычная жизнь ощущалась мной, но казалось, что она попала в полосу тумана. Я хоть и смотрел на то, что приковывало внимание, но видел не до конца, а лишь в общих чертах, "вообще", не докапываясь до глубокой внутренней сути. Я думал, но не додумывал, я слушал, но не дослушивал, нюхал и недонюхивал. Половина моей энергии и человеческой способности куда-то ушла, и эта утечка ослабляла и разжижала энергию и внимание. Я все не доканчивал то, что начинал делать. Казалось, что мне необходимо еще что-то совершить самое, самое важное. Но тут туман точно застилал мое сознание, и я уже не понимал дальнейшего, отвлекался и раздваивался.

Томительное и мучительное состояние! Оно не покидало меня целых три дня, а между тем вопрос о том, кого я буду изображать на маскараде, не двигался.

* * *

Сегодня ночью я вдруг проснулся и все понял. Вторая жизнь, которой я все время жил параллельно со своей обычной, была тайная, подсознательная. В ней совершалась работа по исканию того заплесневевшего человека, костюм которого я случайно нашел.

Однако мое просветление длилось недолго и снова куда-то ушло, а я томился в бессоннице и томился от неопределенности.

Точно я что-то забыл, потерял и не могу ни вспомнить, ни найти. Это очень мучительно, но вместе с тем, если б волшебник предложил стряхнуть с меня такое состояние, кто знает, может быть, я бы и не согласился.

А вот и еще странность, которую я подметил в себе.

Несомненно, что я был уверен, что не найду образа, который искал. Тем не менее поиски его продолжались. Недаром же все эти дни я не пропускал ни одной витрины фотографий на улицах и подолгу простаивал перед ними, вглядываясь в выставленные портреты и стараясь понять, кто эти люди, с которых они сняты. Очевидно, я хотел найти между ними того, кто мне нужен. Но, спрашивается, почему я не входил в фотографию и не просматривал груды карточек, которые там валяются? Под воротами у букиниста были тоже груды грязных, запыленных фотографий. Как было не воспользоваться этим материалом? Как не просмотреть его? Но я лениво перебрал одну самую маленькую пачку и с брезгливостью отошел от других, чтоб не пачкать себе рук.

В чем же дело? Чем объяснить такую инертность и двойственность? Я думаю, что она происходила от неосознанной, но утвердившейся во мне уверенности в том, что песочный господин с плесенью рано или поздно оживет и выручит меня. "Не стоит искать. Лучше заплесневевшего не найти", -- вероятно, говорил внутри бессознательный голос.

Были и такие странные моменты, которые повторились два или три раза.

Я шел по улице, вдруг сразу все понял, остановился и замер, чтоб до самого последнего предела схватить то, что само давалось в руки... Еще секунда-другая, и я постиг бы все до конца... Но... прошло десять секунд, и только что возникшее в душе уплывало, а я опять оставался с вопросительным знаком внутри.

В другой момент я поймал себя на какой-то не свойственной мне путаной, ритмичной походке, от которой не сразу мог отделаться.

А ночью во время бессонницы я как-то по-особенному долго тер ладонь о ладонь. "Кто их так трет?" -- спрашивал я себя, но припомнить не мог. Знаю только, что у того, кто это делает, маленькие, узенькие, холодные, потные руки с красными-красными ладонями. Очень противно пожимать эти мягкие, без костей кисти. Кто он? Кто он?

В состоянии раздвоенности, неопределенности и непрерывных поисков того, что не давалось, я пришел в общую ученическую уборную при школьной сцене. Прежде всего меня охватило разочарование. Оказывается, что нам отвели общую уборную, в которой пришлось одеваться и гримироваться всем вместе, а не каждому в отдельности, как тогда, на показном спектакле на большой сцене. Гул, возня и разговор мешали сосредоточиться. А между тем я чувствовал, что момент облачения себя впервые в заплесневевшую визитку, так точно, как момент одевания желто-серого парика, бороды и прочего, чрезвычайно важны для меня. Только они могли подсказать то, что я в бессознании искал в себе. На этот момент возлагалась моя последняя надежда.

Но все кругом мешало. Говорков, сидевший рядом, уже загримировался Мефистофелем. Он уже надел богатейший черный испанский костюм, и все кругом ахали, глядя на него. Другие помирали со смеху, глядя на Вьонцова, который, для того чтобы казаться стариком, испещрил свое детское лицо всевозможными линиями и точками, наподобие географической карты. Шустов внутренне злил меня тем, что он удовольствовался банальным костюмом и общим видом красавца Скалозуба. Правда, в этом была неожиданность, так как никто не подозревал, что под его обычным мешковатым платьем скрыта красивая стройная фигура с чудесными прямыми ногами. Пуцин смешил меня своим стремлением выработать из себя аристократа. Этого, конечно, он и на этот раз не добился, но нельзя отказать ему в представительности. Он в своем гриме, с выхоленной бородой, с высокими каблуками башмаков, поднявшими его рост и сделавшими его худее, казался внушительным. Осторожная походка, вызванная, вероятно, высокими каблуками, придавала не свойственную ему в жизни плавность. Веселовский тоже рассмешил всех и вызвал одобрение неожиданной смелостью. Он, прыгун и скакун, балетный танцор и оперный декламатор, вздумал укрыться под длиннополым сюртуком Гита Титыча Брускова³, с шальварами, с цветным жилетом, толстым брюхом, бородой и прической "а ля рюсс".

Наша ученическая уборная оглашалась восклицаниями, точно на самых заурядных любительских спектаклях.

-- Ах! Невозможно узнать! Неужели это ты? Удивительно! Ну молодец, не ожидал! и т. д.

Эти восклицания бесили меня, а реплики сомнения и неудовлетворения, бросаемые по моему адресу, совершенно обескураживали.

-- Что-то не то! Не знаю, как-то... непонятно! Кто он? Кого ты изображаешь?

Каково выслушивать все эти замечания и вопросы, когда нечего на них ответить.

Кто тот, кого я изображал? Почему я знаю? Если б я мог догадаться, я бы первый сказал, кто я!

Чорт бы побрал этого мальчишку-гримера. Пока он не приходил и не сделал из моего лица банального бледного театрального блондина, я чувствовал себя на пути к осознанию тайны. Мелкая дрожь трясла меня, когда я постепенно облачался в старый костюм, надевал парик и прикладывал бороду с усами. Будь я один в комнате, вне рассеивающей меня обстановки, я бы, наверно, понял, кто он, мой таинственный незнакомец. Но гул и болтовня не давали уйти в себя, мешали постигнуть непонятное, творившееся во мне.

Наконец все ушли на школьную сцену показываться Торцову. Я сидел один в уборной в полной прострации, безнадежно смотря в зеркало на свое банально-театральное лицо. Внутренне я уже считал дело проигранным, решил не показываться, раздеваться и снимать грим с помощью стоявшей рядом со мной зеленоватой противной мази. Я уже зацепил ее на палец, водил им по лицу, чтоб смазать грим... и... смазал... Все краски расплылись, как на смоченной водой акварели... Получился зеленовато-серовато-желтоватый тон лица, как раз в pendant к костюму... Трудно было разобрать, где нос, где глаза, где губы... Я мазнул той же мазью сначала по бороде и усам, а потом и по всему парикку... Кое-где волосы сбились комьями, образовались сгустки... Потом, точно в бреду, дрожа, с сердцебиением я совершенно уничтожил брови, кое-где посыпал пудрой... смазал свои руки зеленоватой краской, а ладони яркорозовой... оправил костюм, растрепал галстук. Все это я делал быстро и уверенно, так как на этот раз я уже знал... кто тот, кого я изображал, какой он из себя.

Цилиндр надел чуть-чуть набок, франтовато. Почувствовал когда-то шикарный фасон широких брюк, теперь истертых и изношенных, подладил свои ноги под образовавшиеся складки, сильно скривил носки ступней внутрь. Получилась глупая нога. Замечали ли вы у некоторых людей глупую ногу? Это ужасно! К таким людям у меня гадливое чувство. Благодаря неожиданному поставу ног я стал меньше ростом и походка стала другой, не моей. Все тело почему-то наклонилось вправо. Нехватало тросточки. Какая-то валялась рядом, и я взял ее, хотя она и не совсем подходила к тому, что мне мерещилось... Недоставало еще гусяного пера за ухо или в рот между зубов. Я послал за ним мальчика-портного и в ожидании его возвращения ходил по комнате, чувствуя, как сами собой все части тела, черты и линии лица находили для себя верное положение и утверждались в них. После двух-трех обходов комнаты путаной, ритмичной походкой я мельком взглянул в зеркало и не узнал себя. С тех пор как я смотрелся в последний раз, во мне уже совершилось новое перерождение.

-- Он, он!-- воскликнул я, не в силах сдержать душившей меня радости.-- Скорей бы перо, и можно идти на сцену.

Послышались шаги в коридоре. Очевидно, это мальчик несет мне гусиное перо, я бросился к нему навстречу и в самых дверях столкнулся с Иваном Платоновичем.

-- Какая страсть! -- вырвалось у него невольно при виде меня.-- Дорогой мой! Кто же это? Штука-то какая! Достоевский? Вечный муж, что ли? Это вы, Названов?! Кого же вы изображаете?

-- Критикана! -- ответил я каким-то скрипучим голосом с колючей дикцией.

-- Какой критикан, дружочек мой?-- допрашивал меня Рахманов, немного растерявшись от моего нахального и пронзительного взгляда. Я чувствовал себя пиявкой, присосавшейся к нему.

-- Какой критикан?-- переспросил я с нескрываемым желанием оскорбить.-- Критикан -- жилец Названова. Существою, чтоб мешать ему работать. Высшая радость! Благороднейшее назначение моей жизни.

Я сам удивился наглomu, противному тону, неподвижному, в упор направленному на него взгляду и циничной бесцеремонности, с которой я обращался с Рахмановым. Мой тон и уверенность смутили его. Иван Платонович не находил нового ко мне отношения и потому не знал, что говорить. Он терялся.

-- Пойдемте...-- неуверенно произнес он.-- Там уже давно начали.

-- Пойдемте, коли там давно начали,-- скопировал я его, не двигаясь и нагло пронизывая взглядом растерявшегося собеседника. Произошла неловкая пауза. Мы оба не двигались. Видно было, что Ивану Платоновичу хотелось скорее покончить сцену, так как он не знал, как себя вести. На его счастье, в этот момент прибежал мальчик с гусиным пером. Я выхватил его и зажал посредине между губ. От этого рот стал узкий, как щель, прямой и злой, а тонкий, заостренный конец пера с одной стороны и широкий с перьями другой конец еще больше усиливали едкость общего выражения лица.

-- Идемте! -- тихо и почти застенчиво промолвил Рахманов.

-- Идемте! -- пародировал я его едко и нагло.

Мы шли на сцену, причем Иван Платонович старался не встречаться со мной глазами.

Придя в "малолетковскую гостиную", я не сразу показался. Сначала спрятался за серый камин и из-за него едва-едва показывал свой профиль в цилиндре.

Тем временем Аркадий Николаевич просматривал Пушкина и Шустова, то есть аристократа и Скалозуба, которые только что познакомились друг с другом и говорили глупости, так как иного сказать не могли по свойству ума изображаемых лиц.

-- Что это? Кто это? -- вдруг заволновался Аркадий Николаевич.-- Мне чудится или там кто-то сидит за камином? Что за чорт? Все уже просмотрены. Кто же этот? Ах да, Названов... Нет, это не он.

-- Кто вы?-- обратился ко мне Аркадий Николаевич,, сильно заинтригованный.

-- Критик,-- отрекомендовался я, привстав. При этом, неожиданно для меня самого, моя глупая нога выставилась вперед, тело еще больше искривилось вправо. Я утрированно изящно снял цилиндр и отвесил вежливый поклон.

После этого я сел и снова наполовину скрылся за камином, с которым мы почти сливались в тонах красок.

-- Критик?! -- проговорил Торцов в недоумении.

-- Да. Интимный,-- пояснил я скрипучим голосом.-- Видите перо...

Изгрызанное... От злости... Закушу его вот так, посередине... затрещит и... трепет...

Тут совершенно неожиданно из меня вырвался какой-то скрип и визг вместо хохота. Я сам опешил от неожиданности. По-видимому, он сильно подействовал и на Торцова.

-- Что за чорт?-- воскликнул он.-- Идите сюда, поближе к свету.

Я подошел к рампе своей путаной походкой, с глупыми ногами.

-- Чей же вы интимный критик? -- расспрашивал меня Аркадий Николаевич с впившимися в меня глазами и точно не узнавая.

-- Сожителя,-- проскрипел я.

-- Какого сожителя?-- допытывался Торцов.

-- Названова,-- признался я скромно, по-девичьи опуская глаза.

-- Втерлись-таки в него? -- давал мне нужные реплики Аркадий Николаевич.

-- Вселен.

-- Кем?

Тут снова визг и хохот душили меня. Пришлось успокаиваться, прежде чем сказать:

-- Им самим. Артисты любят тех, кто их портит. А критик... Новый порыв визга и хохота не дал мне договорить мысли.

Я опустил на одно колено, чтоб в упор смотреть на Торцова.

-- Что же вы можете критиковать? Ведь вы же невежда,-- ругал меня Аркадий Николаевич.

-- Невежды-то и критикуют,-- защищался я.

-- Вы же ничего не понимаете, ничего не умеете,-- продолжал поносить меня Торцов.

-- Кто не умеет, тот и учит,-- сказал я, жеманно сядя на пол перед рампой, у которой стоял Аркадий Николаевич.

-- Неправда, вы не критик, а просто критикан. Нечто вроде вши, клопа. Они, как и вы, не опасны, но жить не дают.

-- Извожу... потихоньку... неустанно...-- проскрипел я.

-- Гадины вы! -- уже с нескрываемой злобой воскликнул Аркадий Николаевич.

-- Ой! Какой стиль!-- я прилег около рампы, кокетничая с Торцовым.

-- Тля! -- почти кричал Аркадий Николаевич.

-- Это хорошо!., очень, очень хорошо!-- Я уже кокетничал с Аркадием Николаевичем без зазрения совести.-- Тлю ничем не отмочишь. Где тля, там и болото... а в болоте черти водятся и я тоже.

Вспоминая теперь этот момент, я сам удивляюсь своей тогдашней смелости и наглости. Я дошел до того, что стал заигрывать с Аркадием Николаевичем, точно с хорошенькой женщиной, и даже потянулся своим жирным пальцем суженной руки с красными ладонями к щеке и носу учителя. Мне хотелось его поласкать, но он инстинктивно и брезгливо оттолкнул мою руку и ударил по ней, а я сожмурил глаза и через щелочки продолжал кокетничать с ним взором.

После минутного колебания Аркадий Николаевич вдруг обхватил любовно мои обе щеки ладонями своих рук; притянул меня к себе и с чувством поцеловал, прошептал:

-- Молодец, прелесть!

И тут же почувствовав, что я его вымазал жиром, который капал с моего лица, прибавил:

-- Ой! смотрите, что он со мной сделал. Теперь действительно и водой не отмочишь.

Все бросились его отчищать, а я, точно обожженный поцелуем, вскочил, выкинул какое-то антраша ногами и побежал со сцены своей названовской походкой под общие аплодисменты.

Мне кажется, что мой минутный выход из роли и показ своей настоящей личности еще больше оттенил характерные черты роли и мое перевоплощение в ней. Прежде чем уйти со сцены, я остановился и снова на минуту вошел в роль, чтоб повторить на прощание жеманный поклон критикана.

В этот момент, повернувшись в сторону Торцова, я заметил, что он с платком в руке, приостановив свое умывание, замер и пронзал меня издали влюбленными глазами.

Я был по-настоящему счастлив, но не обычным, а каким-то новым, повидимому, артистическим, творческим счастьем.

В уборной спектакль продолжался. Ученики давали мне все новые и новые реплики, на которые я без запинки, остро отвечал, в характере изображаемого лица. Мне казалось, что я неисчерпаем и что я могу жить ролью без конца, во всех без исключения положениях, в которых бы я ни очутился. Какое счастье так овладеть образом!

Это продолжалось даже и тогда, когда грим и костюм были сняты и я рисовал образ своими личными природными данными, без помощи грима и костюма. Линии лица, тела, движения, голос, интонации, произношение, руки, ноги так приспособились к роли, что заменяли парик, бороду и серую тужурку. Два-три раза случайно я видел себя в зеркале и утверждаю, что это был не я, а он -- критикан с плесенью. Я берусь сыграть эту роль без грима и костюма в своем лице и платье.

Но это еще не все: мне далеко не сразу удалось выйти из образа. По пути домой и придя в квартиру, я поминутно ловил себя то на походке, то на движении и действии, оставшихся от образа.

И этого мало. Во время обеда, в разговоре с хозяйкой и жильцами, я был придирчив, насмешлив и задибал не как я, а как критикан. Хозяйка даже заметила мне:

-- Что это вы какой сегодня, прости господи, липкий!..

Это меня обрадовало.

Я счастлив, потому что понял, как надо жить чужой жизнью и что такое перевоплощение и характерность.

Это самые важные свойства в даровании артиста.

* * *

Сегодня во время умывания я вспомнил, что, пока я жил в образе критикана, я не терял себя самого, то есть Названова.

Это я заключаю из того, что во время игры мне было необыкновенно радостно следить за своим перевоплощением.

Положительно я был своим собственным зрителем, пока другая часть моей природы жила чуждой мне жизнью критикана.

Впрочем, можно ли назвать эту жизнь мне чуждой?

Ведь критикан-то взят из меня же самого. Я как бы раздвоился, распался на две половины. Одна жила жизнью артиста, а другая любовалась, как зритель.

Чудно! Такое состояние раздвоения не только не мешало, но даже помогало творчеству, поощряя и разжигая его.

Сегодняшние занятия были посвящены разбору и критике того, что мы, ученики, дали на последнем уроке, прозванном "маскарадом".

Торцов говорил, обращаясь к Вельяминовой:

-- Есть актеры и особенно актрисы, которым не нужны ни характерность, ни перевоплощение, потому что эти лица подгоняют всякую роль под себя и полагаются исключительно на обаяние своей человеческой личности⁴. Только на нем они строят свой успех. Без него они бессильны, как Самсон без волос.

Все, что закрывает от зрителей человеческую природную индивидуальность, страшит таких актеров.

Если на зрителя действует их красота, они выставляют ее. Если обаяние проявляется в глазах, в лице, в голосе, в манерах, они преподносят их зрителям, как это делает, например, Вельяминова.

Зачем вам перевоплощение, раз что от него вы будете хуже, чем вы сами в жизни. Вы больше любите себя в роли, чем роль в себе. Это ошибка. У вас есть способности, вы можете показывать не только себя, но и создаваемую роль.

Есть много артистов, которые полагаются на обаяние своей внутренней природы. Ее они и показывают зрителю. Например, Дымкова и Умновых верят в то, что их манкость -- в глубине чувства и в нервности переживаний. Под них они и подводят каждую роль, пронизывая ее наиболее сильными боевыми своими природными свойствами.

Если Вельяминова влюблена в свои внешние данные, то Дымкова и Умновых неравнодушны к внутренним.

Зачем вам костюм и грим -- они вам только мешают.

Это тоже ошибка, от которой надо отделаться. Полюбите роль в себе. У вас есть творческие возможности для ее создания.

Но бывают актеры другого типа. Не ищите! Их нет между вами, потому что вы не успели еще выработаться в них.

Такие актеры интересны своими оригинальными приемами игры, своими особенными, прекрасно выработанными, им одним присущими актерскими штампами. Ради них они и выходят на сцену, их они и показывают зрителям. На что им перевоплощение? На что им характерность, раз что она не дает показать то, чем сильны такие актеры?!

Есть и третий тип актеров, тоже сильных техникой и штампами, но не своими, лично ими для себя выработанными, а чужими, заимствованными. У них и характерность и перевоплощение тоже создаются по высочайше установленному ритуалу. Они знают, как каждая роль мирового репертуара "играется". У таких актеров все роли однажды и навсегда подведены под узаконенный трафарет. Без этого они не смогли бы играть чуть ли не триста

шестьдесят пять ролей в год, каждую с одной репетиции, как это практикуется в иных провинциальных театрах.

Те из вас, у кого есть склонность идти по этому опасному пути наименьшего сопротивления, пусть во-время остерегаются.

Вот, например, вы, Говорков. Не думайте, что при просмотре грима и костюма на последнем уроке вы создали характерный образ Мефистофеля, что перевоплотились в него и скрылись за ним. Нет. Это ошибка. Вы остались тем же самым красивым Говорковым, только в новом костюме и с новым ассортиментом актерских штампов, на этот раз "готического, средневекового" характера, как их называют на нашем актерском жаргоне.

В "Укрощении строптивой" мы видели такие же штампы, но приспособленные не к трагическим, а к комедийным костюмным ролям.

Мы знаем у вас, так сказать, и штатские штампы для современной комедии и драмы в стихах и прозе. Но... как бы вы ни гримировались, как бы ни костюмировались, какие бы манеры и повадки ни принимали, вам не уйти на сцене от "актера Говоркова". Напротив, все ваши приемы игры еще больше приведут вас к нему.

Впрочем, нет, это не так. Ваши штампы приводят вас не к "актеру Говоркову", а "вообще" ко всем актерам-представителям всех стран и веков.

Вы думаете, что у вас ваши жесты, ваша походка, ваша манера говорить. Нет, всеобщая, однажды и навсегда утвержденная для всех актеров, променявших искусство на ремесло. Вот если вам вздумается как-нибудь показать со сцены то, что мы еще никогда не видали, явитесь на подмостках самим собой, таким, какой вы в жизни, то есть не "актером", а человеком Говорковым. Это будет прекрасно, потому что человек Говорков куда интереснее и талантливее актера Говоркова. Покажите же нам его, так как актера Говоркова мы смотрим всю жизнь, во всех театрах.

Вот от человека Говоркова, я уверен, родится целое поколение характерных ролей. Но от актера Говоркова ничего нового не родится, потому что ассортимент ремесленных штампов до удивления ограничен и до последней степени изношен.

После Говоркова Аркадий Николаевич принялся за проборку Вьунцова. Он заметно становится к нему все строже и строже. Вероятно, для того, чтоб забрать в руки распутившегося молодого человека. Это хорошо, полезно.

-- То, что вы нам дали,-- говорил Торцов,-- не образ, а недоразумение. Это был не человек, не обезьяна, не трубочист. У вас было не лицо, а грязная тряпка для вытирания кистей.

А манеры, движения, действия? Что это такое? Пляска святого Витта? Вы хотели укрыться за внешний характерный образ старика, но вы не укрылись. Напротив, вы больше, чем когда-нибудь, со всей очевидностью и яркостью вскрыли актера Вьунцова. Потому что ваше ломание типично не для изображаемого старика, а лишь для вас самих.

Ваши приемы наигрыша лишь сильнее выдали Вьунцова. Они принадлежат только вам одному и ни с какой стороны не имеют отношения к старику, которого вы хотели изобразить.

Такая характерность не перевоплощает, а лишь выдает вас с головой и представляет вам повод к ломанию.

Вы не любите характерность и перевоплощение, вы их не знаете, они вам не нужны, и о том, что вы дали, нельзя говорить серьезно. Это было как раз то, чего никогда, ни при каких обстоятельствах не надо показывать со сцены.

Будем же надеяться, что эта неудача образумит вас и заставит наконец серьезно подумать о вашем легкомысленном отношении к тому, что я вам говорю, к тому, что вы делаете в школе.

Иначе будет плохо!

К сожалению, вторая половина урока была сорвана, так как Аркадия Николаевича опять вызвали по экстренному делу и вместо него занимался с нами Иван Платонович своими "тренингом и муштрой".

... .. 19 . . 2.

Торцов вошел сегодня в "малолетковскую квартиру" вместе с Вьюнцовым, которого он по-отцовски обнимал. У молодого человека был расстроенный вид и заплаканные глаза, очевидно, после происшедшего объяснения и примирения.

Продолжая начатый разговор, Аркадий Николаевич сказал ему:

-- Идите и пробуйте.

Через минуту Вьюнцов заковылял по комнате, весь скрючившись, точно парализованный.

-- Нет,-- остановил его Аркадий Николаевич.-- Это не человек, а каракатица или привидение. Не утрируйте.

Через минуту Вьюнцов стал молодо и довольно быстро ковылять по-стариковски.

-- А это слишком бодро! -- снова остановил его Торцов.-- Ваша ошибка в том, что вы идете по линии наименьшего сопротивления, то есть от простого внешнего копирования. Но копия -- не творчество. Это плохой путь. Лучше изучите сначала самую природу старости. Тогда вам станет ясно то, чего надо искать в себе.

Почему молодой человек может сразу вскочить, повернуться, побежать, встать, сесть без всякого предварительного приготовления и почему старик лишен этой возможности?

-- Он старый... Во! -- сказал Вьюнцов.

-- Это не объяснение. Есть другие, чисто физиологические причины,-- объяснял Аркадий Николаевич.

-- Какие же?

-- Благодаря отложениям солей, загрубелости мышц и другим причинам, разрушающим с годами человеческий организм, сочленения у стариков точно не смазаны. Они скрипят и заедают, как железо от ржавчины.

Это суживает широту жеста, сокращает углы и градусы сгибов сочленений, поворотов туловища, головы, заставляет одна большое движение разбивать на много малых составных и готовиться к ним, прежде чем их делать.

Если в молодости повороты в пояснице совершаются быстро и свободно под углом в пятьдесят, шестьдесят градусов, то к старости они сокращаются до двадцати и производятся не сразу, а в несколько приемов, осторожно, с

передышками. В противном случае что-то кольнет, где-то захлестнет или скорчит от прострела.

Кроме того, у старика сообщение и связь между повелевающими и двигательными центрами совершаются медленно, так сказать, со скоростью не курьерского, а товарного поезда и протекают с сомнениями и задержками. Поэтому и ритм и темп движения у старых людей медленный, вялый.

Все эти условия являются для вас, исполнителя роли, "предлагаемыми обстоятельствами", "магическим если б", в которых вы должны начать действовать. Вот и начните, упорно следя за каждым своим движением и соображая, что доступно старику и что ему не под силу.

Не только Вьонцов, но и мы все не удержались и начали действовать по-стариковски в предлагаемых обстоятельствах, объясненных Торцовым. Комната превратилась в богадельню.

Важно то, что при этом чувствовалось, что я по-человечески действую в определенных условиях стариковской физиологической жизни, а не просто по-актерски наигрываю и передразниваю.

Тем не менее Аркадию Николаевичу и Ивану Платоновичу то и дело приходилось ловить на неточности и ошибках то одного, *то* другого из нас, когда мы допускали или слишком широкое движение, или скорый темп, или другую физиологическую ошибку и непоследовательность.

Наконец, кое-как, при большом напряженном внимании мы наладились.

-- Теперь вы впадаете в другую крайность,-- поправлял нас Торцов.-- Вы все время, без остановки, держите один и тот же медленный темп и ритм в походке и чрезмерную осторожность в движениях. У стариков это не так. Для иллюстрации моей мысли я расскажу вам одно из моих воспоминаний.

Я знал столетнюю старушку. Она могла даже бегать по прямому направлению. Но для этого ей приходилось сначала долго налаживаться, топтаться на месте, разминать ноги и начинать с маленьких шажков. В эти моменты она походила на годовалого ребенка, который с такой же сосредоточенностью, вниманием и вдумчивостью учится делать свои первые шаги.

После того как ноги старушки размялись, заработали и движение приобрело инерцию, она уже не могла остановиться и двигалась все быстрее и быстрее, доходя почти до бега. Когда она приближалась к предельной линии своего стремления, ей уже было трудно остановиться. Но вот она дошла и встала, точно двигатель без паров.

Прежде чем начинать новую труднейшую задачу -- повертывание, она долго передыхала, а после опять начиналось долгое топтание на месте, с озабоченным лицом, напряженным вниманием и всяческими предосторожностями.

Поворот совершался в самом медленном темпе, долго, очень долго, а после снова передышка, топтание и налаживание обратного путешествия.

После этого объяснения начались пробы.

Все принялись бегать маленькими шагами и долго поворачиваться, дойдя до стены.

Я чувствовал, что первое время у меня не было самого действия в предлагаемых обстоятельствах старости, а было простое внешнее копирование, наигрыш столетней старухи и ее движений, которые нарисовал нам Аркадий

Николаевич. Однако в конце концов я наладился, разыгрался и решил даже сесть по-стариковски, якобы от большой усталости.

Но тут на меня накинулся Аркадий Николаевич и заявил, что я наделал бесконечное количество ошибок.

-- В чем же они заключаются?-- хотел я понять.

-- Так садятся молодые, -- объяснял мне Аркадий Николаевич. -- Захотел и сел, почти сразу, не думая, без подготовки.

Кроме того, -- продолжал он, -- проверьте, под каким градусом у вас согнулись коленки. Почти пятьдесят?! А вам как старику позволено сгибать не больше, чем под углом двадцать градусов. Нет, много, слишком много. Меньше еще... еще гораздо меньше. Вот так. Теперь садитесь.

Я отклонился назад и упал на стул, точно куль овса с воза на землю.

-- Вот видите, ваш старик уже разбился или его пронизал прострел в пояснице, -- поймал меня Аркадий Николаевич.

Я стал всячески приспособливаться, как садиться с едва согнутыми коленками. Для этого пришлось согнуться в пояснице, призвать на помощь руки и при их помощи найти точку опоры. Я оперся ими о локотники кресла и постепенно стал сгибать их в локтях, осторожно опуская с их помощью свой корпус на сиденье стула.

-- Тише, тише, еще осторожнее, -- руководил мною Аркадий Николаевич. -- Не забывайте, что у старика полуслепые глаза. Ему необходимо, прежде чем класть руки на локотники, рассмотреть и понять, куда он их кладет, на что опирается. Вот так, медленнее, а то будет прострел. Не забывайте, что сочленения заржавели и заедают. Еще тише... Вот так!..

Стойте, стойте! Что вы! Нельзя так сразу, -- остановил меня Аркадий Николаевич, лишь только я опустился и сразу хотел опереться о спинку кресла.

-- Надо же отдохнуть, -- учил меня Горцов. -- Надо дать время [мускулам перестроиться, приспособиться]. У стариков все это делается не скоро. Вот так. Теперь понемногу откидывайтесь назад. Хорошо! Берите одну руку, другую, кладите их на колена. Дайте отдохнуть. Готово.

Но зачем теперь такая осторожность? Самое трудное сделано. Можете сразу помолодеть. Можете стать подвижнее, энергичнее, гибче: меняйте темп, ритм, поворачивайтесь смелее, сгибайтесь, действуйте энергично, почти как молодой. Но... лишь в пределах пятнадцати-двадцати градусов вашего обычного жеста. За эти пределы отнюдь не заходите, а если зайдете, то очень осторожно, в другом ритме, а не то -- судорога.

Если молодой исполнитель роли старика вдумается, поймет, усвоит все эти составные моменты большого и трудного действия, если он сознательно, честно, выдержанно, без лишнего напора и подчеркивания начнет продуктивно и целесообразно действовать в тех предлагаемых обстоятельствах, в которых живет сам старик, если он выполнит то, что указано мною, то есть по составным частям большого действия, то молодой человек поставит себя в одинаковые условия со старцем, уподобится ему, попадет в его ритм и темп, которые играют громадную роль и имеют первенствующее значение при изображении старика.

Трудно познать и найти предлагаемые обстоятельства старости. Но раз найдя, нетрудно их зафиксировать с помощью техники.

Сегодня Аркадий Николаевич продолжал критику "маскарада", прерванную в прошлом уроке.

Он говорил:

-- Я рассказал вам об актерах, которые избегают, не любят характерности и перевоплощения.

Сегодня я вам представлю другой тип актеров, которые, напротив, по разным причинам любят их и стремятся к ним.

В большинстве случаев они это делают потому, что не обладают исключительными по красоте и силе обаяния внешними или внутренними данными. Напротив, их человеческая индивидуальность несценична, что и заставляет таких актеров укрываться за характерность и в ней находить недостающие им обаяние и манкость.

Для этого нужна не только утонченная техника, но и большая артистичность. К сожалению, этот лучший и наиболее ценный дар встречается не часто, а без него стремление к характерности легко попадает на ложный путь, то есть ведет к условности и наигрышу.

Для того чтоб лучше объяснить вам правильные и неправильные пути характерности и перевоплощения, я сделаю беглый обзор тех актерских разновидностей, которые мы знаем в нашей области. При этом вместо иллюстрации я буду ссылаться на то, что вы сами показали мне на "маскараде".

Можно создавать на сцене характерные образы "вообще" -- купца, военного, аристократа, крестьянина и проч. При поверхностной наблюдательности, у целых отдельных сословий, на которые прежде делили людей, нетрудно подметить бросающиеся в глаза приемы, манеры, повадки. Так, например, военные "вообще" держатся прямо, маршируют, вместо того чтоб ходить, как все люди, шевелят плечами, чтоб играть эполетами, щелкают ногами, чтобы звенели шпоры, говорят и откашливаются громко, чтобы быть поглубже, и т. д. Крестьяне плюют, сморкаются на землю, ходят неуклюже, говорят коряво и с оканьем, утираются полкой тулупа и т. д.

Аристократ ходит всегда с цилиндром и в перчатках, носит монокль, говорит картаво и грациозно, любит играть цепочкой от часов и ленточкой монокля и проч. и проч. Все это штампы "вообще", якобы создающие характерность. Они взяты из жизни, они попадают в действительности. Но не в них суть, не они типичны.

Так упрощенно подошел к своей задаче Веселовский. Он дал нам все, что полагается для изображения Тита Титыча, но это не был Брусков, это не был также просто купец, а это было "вообще" то, что на сцене называется "купцом" в кавычках.

То же следует сказать и о Пущине. Его аристократ "вообще" не для жизни, а специально для театра.

Это были мертвые, ремесленные традиции. Так "играются" купцы и аристократы во всех театрах. Это не живые существа, а актерский представляльный ритуал.

Другие артисты, с более тонкой и внимательной наблюдательностью, умеют выбрать из всей массы купцов, военных, аристократов, крестьян отдельные группы, то есть они отличают среди всех военных армейцев, или гвардейцев, или кавалеристов, или пехотинцев и прочих солдат, офицеров, генералов. Они

видят лавочников, торговцев, фабрикантов среди купцов. Они усматривают среди всех аристократов придворных, петербургских, провинциальных, русских, иностранных и т. д. Всех этих представителей групп они наделяют типичными для них характерными чертами.

В этом смысле на просмотре показал себя Шустов.

Он из всех военных "вообще" умел выбрать группу армейцев и снабдил их элементарными типичными чертами.

Данный им образ был не военный "вообще", а военный армеец.

У третьего типа характерных артистов еще более тонкая наблюдательность. Эти люди могут из всех военных, из всей группы армейцев выбрать одного какого-нибудь Ивана Ивановича Иванова и передать свойственные ему одному типичные черты, которые не повторяются в другом армейце. Такой человек, несомненно, военный "вообще", несомненно, армеец, но, кроме того, он еще и Иван Иванович Иванов.

В этом смысле, то есть создания личности, индивидуальности, показал себя на просмотре один Названов.

То, что он дал, -- смелое художественное создание и потому о нем надо говорить подробно.

Я прошу Названова рассказать нам подробно историю рождения его критикана. Нам интересно знать, как в нем совершался творческий процесс [перевоплощения].

Я исполнил просьбу Горцова и вспомнил шаг за шагом все то, что у меня подробно записано в дневнике о созревании во мне человека в заплесневевшей визитке.

Выслушав меня внимательно, Аркадий Николаевич обратился ко мне с новой просьбой.

-- Теперь постарайтесь вспомнить, -- говорил он, -- что вы испытывали, когда крепко почувствовали себя в образе.

-- Я испытывал совершенно особое наслаждение, ни с чем не сравнимое, -- отвечал я, воодушевляясь. -- Нечто подобное, а может быть, даже и в большей степени, я узнал на мгновение во время показательного спектакля в сцене "Крови, Яго, крови!". То же повторилось моментами и во время некоторых упражнений,

-- Что же это? Постарайтесь определить словами.

-- Прежде всего это полная, искренняя вера в подлинность того, что делаешь и чувствуешь, -- вспоминал и осознавал я испытанные тогда творческие ощущения. -- Благодаря такой вере явилась уверенность в себе самом, в правильности создаваемого образа и в искренности его действий. Это не самоуверенность влюбленного в себя, зазнавшегося актера, а это что-то совсем иного порядка, близкое к убеждению в своей правоте.

Подумать только, как я себя вел с вами! Моя любовь, уважение и чувство преклонения перед вами чрезвычайно велики. В частной жизни они меня сковывают и не дают развернуться, до конца забыть о том, с кем я нахожусь, не позволяют распоясаться или распусться при вас, раскрыться во-всю. Но в чужой, а не в своей шкуре мое отношение к вам коренным образом изменилось. У меня было такое ощущение, что не я с вами общаюсь, а кто-то другой. Мы же вместе с вами смотрим на этого другого. Вот почему ваша близость ко мне, ваш взгляд, направленный мне прямо в душу, не только не смущали, а, напротив,

подзуживали. Мне было приятно нагло смотреть на вас и не бояться, а иметь на это право. Но разве я посмел бы это сделать-от своего собственного имени? Никогда. Но от чужого имени -- сколько угодно. Если я смог так чувствовать себя лицом к лицу с вами, то уж со зрителем, сидящим по ту сторону рампы* я бы не церемонился.

-- А как же черная дыра портала? -- спросил кто-то.

-- Я ее не замечал, потому что был занят более интересным,, охватившим всего меня.

-- Итак, -- резюмировал Торцов, -- Названов подлинно жил в образе отвратительного критикана. А ведь жить можно не чужими, а своими собственными ощущениями, чувствами, инстинктами.

Значит, то, что дал нам Названов в критикане,-- его собственные чувствования.

Спрашивается, решился ли бы он показать их нам от своего" собственного имени, не скрываясь за созданным образом? Может быть, у него есть в душе еще какие-то зерна, из которых может вырасти новый гад? Пусть он нам покажет его сейчас, не меняясь, не гримируясь и не костюмируясь.

Решится ли он на это? -- вызывал меня на признание Аркадий Николаевич.

-- Отчего же. Я уже пробовал играть тот же образ критикана без грима, -- ответил я.

-- Но с соответствующей мимикой, манерами, походкой? -- спросил опять Торцов.

-- Конечно, -- ответил я.

-- Так это все равно, что с гримом. Не в нем дело. Образ, за который скрываешься, можно создать и без грима. Нет, вы покажите мне от собственного имени свои черты, все равно какие, хорошие или дурные, но самые интимные, сокровенные, не скрываясь при этом за чужой образ. Решитесь вы на это? -- приставал ко мне Торцов.

-- Стыдно,-- признался я, подумав.

-- А если скроетесь за образ, тогда не будет стыдно?

-- Тогда могу, -- решил я.

-- Вот видите! -- обрадовался Торцов. -- Здесь происходит-то же, что и в настоящем маскараде.

Мы видим там, как скромный юноша, который в жизни боится подойти к женщине, вдруг становится нахальным и обнаруживает под маской такие интимные и секретные инстинкты и черты характера, о которых он боится заикнуться в жизни.

Откуда же смелость? От маски и костюма, которые закрывают его. От своего имени он не решится сделать того, что делается от имени чужого лица, за которое не являешься ответственным.

Характерность -- та же маска, скрывающая самого актера-человека. В таком замаскированном виде он может обнажать себя до самых интимных и пикантных душевных подробностей.

Это важные для нас свойства характерности.

Заметили ли вы, что те актеры и особенно актрисы, которые не любят перевоплощений и всегда играют от своего имени, очень любят быть на сцене красивенькими, благородненькими, добренькими, сентиментальными. И,

наоборот, заметили ли вы также, что характерные актеры, напротив, любят играть мерзавцев, уродов, карикатуры, потому что в них резче контуры, красочнее рисунок, смелее и ярче скульптура образа, а это сценичнее и больше врезывается в память зрителей.

Характерность при перевоплощении -- великая вещь.

А так как каждый артист должен создавать на сцене образ, а не просто показывать себя самого зрителю, то перевоплощение и характерность становятся необходимыми всем нам.

Другими словами, все без исключения артисты -- творцы образов -- должны перевоплощаться и быть характерными.

Нехарактерных ролей не существует⁶.

VIII. ВЫДЕРЖКА И ЗАКОНЧЕННОСТЬ

-- Человек, остро переживающий душевную драму, не может рассказывать о ней связно, так как в такие минуты слезы душат его, голос пресекается, волнение спутывает мысли, и жалкий вид несчастного отвлекает слушающих и мешает им вникать в самую суть горя. Но время -- лучший целитель, оно уравнивает внутренний разлад в человеке и заставляет людей совсем иначе относиться к минувшим событиям. О прошлом говорят последовательно, не спеша, понятно, и тогда сам рассказчик остается сравнительно спокойным, а плачут слушающие.

Наше искусство добивается таких же результатов и требует, чтоб артист, перестрадав и поплакав над ролью дома и на репетициях, сначала успокоился от лишнего, мешающего ему волнения и пришел на сцену, чтоб ясно, проникновенно, углубленно, понятно и красиво рассказать зрителям своим собственным чувством о пережитом¹. Тогда зритель взволнуется больше, чем артист, а артист сохранит свои силы, чтоб направить их туда, где они больше всего нужны ему для передачи "жизни человеческого духа".

Чем выдержаннее совершается творчество, чем больше самообладание у артиста, тем яснее передаются рисунок и форма роли, тем сильнее воздействие ее на зрителей, тем больше успех артиста, а через него и автора, так как в нашем искусстве произведение поэта проводится в толпу через успех артистов, режиссера, всех коллективных творцов спектакля².

Представьте себе лист белой бумаги, весь испещренный штрихами, черточками, запачканный пятнами. Представьте себе также, что вам надо на таком листе рисовать карандашом тонкий пейзаж или портрет. Для этого прежде всего придется очистить бумагу от лишних черточек, пятен, которые марают, искажают и портят рисунок. Для него необходима чистая бумага.

То же происходит и в нашем деле. Лишние жесты -- это сор, это грязь, это пятна.

Игра актера, испещренная многожестием, подобна рисунку, сделанному на испачканном листе бумаги, и потому, прежде чем приступить к внешнему созданию роли, к физической передаче ее внутренней жизни и внешнего образа, надо убрать все лишние жесты. Только при этом условии явится необходимая четкость во внешней передаче. Несдерживаемые движения самого

артиста искажают рисунок роли и делают игру неясной, однообразной, невыдержанной.

Пусть же каждый актер прежде всего обуздает свои жесты настолько, чтоб не они владели им, а он ими.

Как часто актеры на сцене заслоняют назойливым, излишним многожестием свои правильные, хорошие, нужные для роли действия. Другие не дают любоваться их прекрасной мимикой, так как бессмысленно машут и жестикулируют руками перед своим собственным лицом. Они сами себе враги, так как мешают другим видеть то, что у них прекрасно.

Многожестие подобно воде, которая разжижает хорошее вино. Налейте на дно большого стакана немного хорошего красного вина, а остальное заполните водою -- получится чуть розоватая жидкость. Так точно и правильные действия среди много-жестия почти незаметны.

Я утверждаю, что жест как таковой, то есть движение само для себя, не выполняющее никакого действия роли, не нужно на сцене, если не считать редких исключений, например, в характерных ролях. С помощью [условного] жеста не передашь ни внутренней жизни роли, ни сквозного действия. Для этого нужны движения, создающие физическое действие. Они передают на сцене внутреннюю жизнь роли.

Жест на сцене нужен для тех, кто хочет красоваться, позировать, показываться зрителям.

Кроме жеста существует у актера много произвольных движений, пытающихся помочь в трудные моменты переживанию и игре, вызывающих, с одной стороны, внешнюю актерскую эмоцию, а с другой -- внешнее воплощение несуществующего у актера-ремесленника чувства. Такие движения являются своего рода судорогами, потугами, ненужным и вредным напряжением, помогающим созданию актерской эмоции. Они не только пестрят роль, нарушают внешнюю выдержку, но и мешают переживанию так точно, как и правильному естественному состоянию актера на сцене.

Как приятно видеть на подмостках выдержанного артиста, без конвульсивных и судорожных движений. Как ясно выявляется рисунок роли при такой внешней выдержке. Движение и действие изображаемого лица, не испещренные актерскими лишними жестами, получают несравненно большее значение и выпуклость и, наоборот, при многожестии они смазываются и закрываются другими лишними и не относящимися к роли жестами.

Не следует также забывать, что последние берут очень много энергии, которую лучше употребить и направить на более важное для роли, то есть на переживания, на выявление основных задач и сквозного действия изображаемого лица.

Когда вы познаете на опыте, что такое выдержка жеста, о которой идет речь, вы поймете и почувствуете, что ваше внешнее отражение переживаемой внутренней жизни станет выпуклее, выразительнее, четче, яснее. Сокращенные жесты, движения заменятся интонацией голоса, мимикой, лучеиспусканием, то есть более изысканными средствами общения, наиболее пригодными для передачи тонкостей чувства и внутренней жизни.

Выдержка в жесте имеет особое значение в области характерности. Чтоб уйти от себя и не повторяться внешне в каждой новой роли, необходимо безжестие.

Каждое лишнее движение актера удаляет его от изображаемого образа и напоминает о самом исполнителе. Нередко случается, что актер находит для изображаемого им лица на всю пьесу три, четыре характерных движения и действия, типичных для роли. Чтоб управиться ими на протяжении всей пьесы, необходима очень большая экономность в движениях. Выдержка помогает в этой задаче. Но если этого не случится и три типичных движения потонут среди сотен личных жестов самого актера, тогда исполнитель выйдет наружу из маски роли и закроет собой исполняемое им лицо. Если это повторится в каждом изображаемом актером лице, то он станет чрезвычайно однообразным и скучным на сцене, так как будет постоянно показывать себя самого.

Кроме того, не надо забывать, что характерные движения сродняют артиста с ролью, тогда как свои собственные движения отдаляют исполнителя от изображаемого лица, толкают его в круг своих личных, индивидуальных переживаний и чувств. Едва ли это полезно для пьесы и роли, раз что нужна аналогия чувства артиста и роли.

Если слишком часто повторять одни и те же характерные жесты, то они скоро потеряют силу и надоедят.

* * *

Известный художник [Брюллов], просматривая в классе работу своих учеников, дотронулся кистью до одного из неоконченных полотен, и картина сразу зажила настолько, что ученику нечего было [больше] делать. Ученик был поражен тем, что чудо совершилось от того, что профессор "чуть" дотронулся кистью до полотна.

На это Брюллов заявил: ["Чуть" -- это все в искусстве]³.

И я скажу вслед за знаменитым художником, что и в нашем деле необходимо одно или несколько таких "чуть" для того, чтоб роль зажила. Без этого "чуть" роль не заблестит.

Как много таких ролей, лишенных этого "чуть", мы видели на сцене. Все хорошо, все сделано, а чего-то самого важного нехватает. Придет талантливый режиссер, скажет одно только слово, и актер загорится, а роль его засияет всеми красками душевной палитры.

Мне вспоминается при этом один дирижер военного оркестра, который ежедневно на бульваре отмахивает целые концерты. Вначале, привлеченный звуками, слушаешь, но через пять минут начинаешь смотреть и следить за тем, как равномерно мелькают в воздухе палочка дирижера и белые страницы дирижерской партитуры, то и дело хладнокровно и методически переворачиваемые другой рукой maestro. А он неплохой музыкант, и его оркестр хороший и известен в городе. Тем не менее музыка его плохая, ненужная, потому что главное, ее внутреннее содержание, не вскрыто и не поднесено слушателю⁴. Все составные части исполняемого произведения точно слиплись. Они похожи одна на другую, а слушателям хочется разобрать, понять и дослушать до самого конца каждую из них, хочется, чтоб в каждой было их "чуть", заканчивающее каждый кусок и все произведение.

У нас на сцене тоже много артистов, которые "отмахивают" одним махом целые роли и целые пьесы, не заботясь о необходимом "чуть", дающем законченность.

Рядом с воспоминаниями о дирижере с "палочкой-махалочкой" мне представляется маленький, но великий Никиш, самый красноречивый человек, который умел звуками говорить больше, чем словами.

Кончиком палочки он извлекал из оркестра целое море звуков, из которых создавал большие музыкальные картины.

Нельзя забыть, как Никиш осматривал всех музыкантов перед началом исполнения, как он выжидал окончания шума готовящейся к слушанию толпы, как он подымал палочку и сосредоточивал на ее кончике внимание всего оркестра и всей толпы слушателей. Его палочка говорит в эту минуту: "Внимание? Слушайте! Я начинаю!"

Даже в этом подготовительном моменте у Никита было неуловимое "чуть", которое так хорошо заканчивает каждое действие. Никиту была дорога каждая целая нота, каждая полунота, восьмая, шестнадцатая, каждая точка, и математически точные триоли, и вкусные бекары, и типичный для созвучия диссонанс. Все это преподносилось дирижером со смакованием, спокойно, без боязни затяжек. Никиш не пропускал ни одной фразы звука, не испив его до самого конца. Он вытягивал кончиком своей палочки все, что можно было извлечь из инструмента и из самой души музыканта. И как прекрасно работала в это время его левая выразительная кисть руки, которая сглаживала и умеряла или, напротив, подбодряла и усиливала [звучание оркестра]. Какая у него была идеальная выдержка, математическая точность, которая не мешала, а помогала вдохновению. В области темпа у него были те же качества. Его *lento* не однообразная, скучная, затянувшаяся волынка, набивающая оскомину, как у моего военного дирижера, который выколачивает темпы по метроному. Медленный темп Никита содержит в себе все скорости. Он никогда не торопится и ничего не замедляет. Лишь после того как все договорено до самого последнего конца, Никиш ускоряет или, напротив, замедляет, точно для того, чтоб нагнать задержанное или вернуть ранее умышленно ускоренное. Он готовит новую музыкальную фразу в новом темпе. Вот она, не торопитесь! Договорите все, что в ней скрыто! Сейчас он подходит к самой вершине фразы. Кто предскажет, как Никиш водрузит купол фразы?! Новым ли, еще большим замедлением или, напротив, неожиданным и смелым ускорением, обостряющим конец?

Разве у многих дирижеров поймешь, угадаешь, расслышишь все тонкости, которые Никиш с такой чуткостью умел не только выбрать из произведения, но и поднести и объяснить.

Все это достигается Никишем потому, что у него в его работе не только великолепная выдержка, но и блестящая, острая законченность⁵.

Доказательство "от противного" является хорошим способом убеждения. Пользуюсь им и в данном случае, чтоб заставить вас лучше понять и оценить значение законченности в нашем искусстве. Помните ли вы актеров-торопыг? Их много, особенно в театрах фарса, водевиля, оперетки, в которых надо во что бы то ни стало веселиться, смешить, быть оживленным. Но веселиться, когда на душе тоскливо, трудно. Поэтому прибегают к внешнему формальному приему.

Наиболее легкий из них -- внешний темпо-ритм. Актеры этого типа болтают роль, слова и пропускают действия с невероятной быстротой. Все сливается в одно хаотическое целое, в котором зритель не в силах разобраться⁶.

Одна из прекрасных особенностей больших артистов-гастролеров, достигших высших ступеней искусства и техники, заключается в выдержанной и законченной игре. Следя за тем, как у них разворачивается и на глазах зрителей вырастает роль, чувствуешь, что присутствуешь при чудодейственном акте сценического оживления и воскресения великого создания искусства. Вот что я чувствую в эти моменты на таких исключительных спектаклях. Объясню в образном примере. Это легче.

Представьте себе, что вы пришли в мастерскую великого, сверхчеловеческого гения, почти бога -- скульптора и говорите ему: "Покажи мне Венеру!"

Гениальный мастер, сознавая важность того, что должно сейчас произойти, сосредоточивается в самом себе, переставая замечать окружающее. Он берет огромный кусок глины и начинает спокойно, сосредоточенно мять ее. Видя внутренним взором каждую линию, изгиб, впадину божественной ноги, великий скульптор придает форму бесформенной массе. Его быстрые и могучие пальцы работают с необыкновенной четкостью, не нарушая величия, плавности творческого процесса, акта, момента. Скоро его руки создадут дивную ногу женщины, самую красивую, самую совершенную, самую классическую из всех, когда-нибудь существовавших. В ней ничего нельзя изменить, так как это создание будет жить во все времена и никогда не умрет в памяти того, кто его видел. Великий скульптор кладет созданную часть своей будущей статуи перед вашими изумленными глазами. Смотря на нее, вы уже начинаете предчувствовать ее будущую красоту. Но скульптор не заботится о том, нравится ли вам его работа. Он знает, что созданное им уже существует, оно есть и другим быть не может. Если смотрящий достаточно зрел, чтоб понять, он поймет, если, нет, врата царства подлинной красоты и эстетики останутся закрытыми для него. Великий скульптор тем временем, точно священнодействуя, продолжает с еще большей сосредоточенностью и спокойствием лепить другую, не менее прекрасную ногу, а потом он создает торс. Но тут спокойствие на мгновение оставляет его. Он чувствует, что в его руках жесткая масса становится постепенно все мягче и теплее. Ему кажется, что она движется, поднимается и опускается, что она дышит. Мастер подлинно взволнован и восхищен. У него на устах улыбка, а в глазах влюбленный взгляд юноши. Теперь прекрасный торс женщины кажется легким, могучим грациозно изгибаться во все стороны. Забываешь, что он создан из мертвого, тяжелого материала. Над головой Венеры мастер работает долго и с воодушевлением. Он любит и любуется ее глазами, носом, ртом, лебединой шеей.

-- Теперь все готово.

Вот ноги, вот руки, вот торс, на который мастер ставит голову. Смотрите! Венера жива! Вы знаете ее, так как видели в своих мечтах, но не в действительности. Вы не подозревали даже, что такая красота может существовать в реальной жизни, что она может быть такой простой, естественной, легкой и воздушной.

Вот она вылита уже из крепкой, тяжелой монументальной бронзы и тем не менее при своей монументальности попрежнему остается сверхчеловеческой мечтой, хотя ее можно ощущать, трогать руками, хотя она остается такой тяжелой, что ее нельзя поднять. Нельзя подумать, глядя на грубый тяжелый металл, что из него можно так легко создать совершенство...

Творения сценических гениев вроде Сальвини-старшего -- это бронзовый памятник. Эти великие артисты на глазах зрителей вылепляют [часть своей роли] в первом акте, а остальные части создают постепенно, спокойно и уверенно в других актах. Сложенные все вместе, они образуют бессмертный памятник человеческой страсти, ревности, любви, ужаса, мщениия, гнева. Скульптор выливает мечту из бронзы, а артисты создают ее из своего тела. Сценическое создание артиста-гения -- закон, памятник, который никогда не изменится⁷.

Я увидел впервые Томазо Сальвини в императорском Большом театре, где он играл почти весь пост со своей итальянской труппой.

Давали "Отелло". Я не знаю, что случилось со мной, но благодаря моей рассеянности или недостаточному вниманию, с которым я отнесся к приезду великого гения, или оттого, что меня спутали приезды других знаменитостей, вроде Поссарта, например, который играл не Отелло, а Яго, -- я больше обращал внимания в начале действия на актера, который играл Яго, и думал, что это Сальвини.

"Да, у него хороший голос, -- говорил я себе. -- Он представляет собой хороший материал, у него хорошая фигура, обыкновенная итальянская манера игры и декламации, но я не вижу ничего особенного. Актер, играющий Отелло, не хуже. Это тоже хороший материал, удивительный голос, дикция, манеры, общий уровень". Я холодно отнесся к восторгам знатоков, готовых замолкнуть при первой фразе, произнесенной Сальвини.

Казалось, что в самом начале игры великий актер не хотел привлечь к себе все внимание аудитории. Если бы он этого захотел, он мог этого достичь одной гениальной паузой, что он и сделал позже, в сцене Сената. Начало этой сцены не дало ничего нового, кроме того, что я смог рассмотреть лицо, костюм и гримировку Сальвини. Не могу сказать, чтобы все это было чем-либо замечательно. Мне не нравился его костюм ни в то время, ни позже. Гримировка? Я не думаю, что она у него была. Это было лицо его самого и, может быть, гримировать его было бесполезно.

Большие заостренные усы, парик, который слишком выдавал себя, лицо очень широкое, тяжелое, почти жирное, большой восточный кинжал, который болтался у пояса и делал его толще, чем он был на самом деле, особенно в мавританском платье и шляпе. Все это было не очень типично для солдата Отелло.

Но...

Сальвини приблизился к возвышению дожей, подумал немного, сосредоточился и незаметно для всех нас взял всю аудиторию Большого театра в свои руки. Казалось, что он сделал это одним жестом, он протянул свою руку, не глядя на публику, собрал всех нас в свою ладонь и держал нас так, как будто мы были муравьи или мухи. Он зажал свой кулак -- и мы почувствовали веяние смерти. Он открыл его -- и мы познали блаженство. Мы были в его власти и мы

останемся так на всю нашу жизнь, навсегда. Теперь мы поняли, кто был этот гений, чем он был и что нужно было ждать от него. Казалось, что в начале его Отелло был не Отелло, а Ромео. Он не видел ничего и никого, кроме Дездемоны, он ни о чем не думал, кроме нее, он верил ей безгранично, и мы удивлялись, как мог Яго превратить Ромео в ревнивого Отелло.

Как мне передать вам силу впечатления, произведенного Сальвини?

Наш знаменитый поэт К. Д. Бальмонт сказал как-то: "Надо творить навеки, однажды и навсегда!"

Сальвини творил навеки, однажды и навсегда⁸.

* * *

-- Теперь я вас спрошу, как, по-вашему, такое творчество создавалось, вдохновением или простой техникой и опытом?

-- Конечно, вдохновением! -- признали ученики.

-- При идеальной выдержке и законченности как внешней, так и внутренней? -- допрашивал Торцов.

-- Конечно! -- признали все.

-- А между тем у Сальвини и у других гениев в эти минуты не было ни тормозни, ни торопливости, ни истерии, ни чрезмерной напряженности, ни перетянутого темпа. Напротив, у них было сосредоточенное, величавое спокойствие, неторопливость, которая позволяла доделывать всякое дело до самого конца. Значит ли это, что они не волновались и не переживали со всей силой -- внутри? Конечно, нет. Это значит только, что подлинное вдохновение проявляется не так, как описывают в плохих романах, или как полагают плохие критики, или как думаете вы. Вдохновение проявляется в самых многообразных формах, от самых неожиданных причин, часто тайно от самого творящего.

Чаще всего для вдохновения не нужно "сверхчеловеческого" порыва, а нужно едва заметное "чуть"⁹.

IX. СЦЕНИЧЕСКОЕ ОБАЯНИЕ И МАНКОСТЬ

-- Перехожу к сценическому обаянию и манкости.

Знаете ли вы таких актеров, которым стоит только появиться на сцене, и зрители их уже любят? За что? За красоту? Но очень часто ее нет. За голос? И он нередко отсутствует. За талант? Он не всегда заслуживает восхищения. За что же? За то неуловимое свойство, которое мы называем обаянием. Это необъяснимая привлекательность всего существа актера, у которого даже недостатки превращаются в достоинства, которые копируются его поклонниками и подражателями.

Таким актерам позволяется все, даже плохая игра. Пусть они только почаще выходят на сцену и остаются на ней подольше для того, чтоб зрители видели своего любимца и любовались им.

Нередко, встречая таких актеров в жизни, даже самые горячие их театральные поклонники говорят с разочарованием: "Ой! Какой он неинтересный на

свободе!" Но рампа точно освещает в нем такие достоинства, которые неизменно подкупают. Недаром же это свойство называется "сценическим", а не жизненным обаянием.

Большое счастье обладать им, так как оно заранее обеспечивает успех у зрителей, помогает актеру проводить в толпу свои творческие замыслы, украшающие роль и его искусство.

Но как важно, чтоб актер осторожно, умело и скромно пользовался своим природным даром! Беда, если он не поймет этого и начнет эксплуатировать, торговать своей манкостью. Таких актеров прозвали за кулисами "кокотами". Они, наподобие проституток, продают свои прелести, выходя на подмостки, чтоб показать их как таковые для себя самого, для своей выгоды, успеха, а не пользуются своим обаянием для создаваемого ими образа.

Это опасная ошибка. Мы знаем немало случаев, когда природный сценический дар "обаяния" является причиной гибели актера, вся забота и техника которого сводилась в конце концов исключительно к самопоказыванию.

Точно в отместку за это и за неумение пользоваться дарами природы последняя жестоко мстила ему, потому что самолюбование и самопоказывание заслоняли собой, искажали и уничтожали самое "обаяние". Актеры становились жертвой собственного прекрасного природного дара.

Другая опасность "сценического обаяния" в том, что актеры, одаренные им от природы, становятся однообразными, потому что всегда выставляют самих себя напоказ. Если же [такой актер] прячется за образ, то слышит возгласы своих поклонниц: "Фу! Какой гадкий! Зачем он себя изуродовал!" Боязнь не угодить поклонницам заставляет его при выходе на сцену скорее цепляться за природное спасительное свойство и заботиться о том, чтоб оно проглядывало через грим, костюм и общий вид роли, которая нередко не нуждается в индивидуальных свойствах исполнителя-актера.

Но бывают актеры с другого рода "сценическим обаянием". Они не должны показывать себя в своем природном виде, так как они как раз не только лишены личного обаяния, но даже обладают недостатком полного отсутствия сценической манкости. Но стоит такому актеру надеть на себя парик, бороду, наложить грим, совершенно скрывающий его человеческую личность, и он становится "сценически обаятельным". Манит не он сам, как человек, а манит его артистическое, творческое обаяние.

В самом его творчестве скрыта какая-то мягкость, тонкость, грация или, может быть, смелость, красочность, даже дерзость, меткость, которые прельщают.

Скажу несколько слов о бедных актерам, лишенных и того и Другого вида сценического обаяния. В их природе скрыто что-то отталкивающее от себя. Нередко случается, что эти люди выигрывают в жизни: "какой он милый!" -- говорят про него, когда видят его "на свободе". "Почему же он такой неприятный на сцене?" -- добавляют с недоумением. А ведь эти люди нередко бывают куда умнее, даровитее, честнее в своем искусстве и творчестве, чем те, кто одарен неотразимым "сценическим обаянием", которому все прощается.

К таким несправедливо обиженным природой актерам надо хорошо приглядеться и привыкнуть. Только после этого удастся познать их подлинные

артистические достоинства. Нередко такое разглядывание происходит долго, и признание таланта задерживается.

Возникает вопрос: неужели нет средств, с одной стороны, создавать в себе, хотя бы в известной мере, то "сценическое обаяние", которое не дано природой, а с другой стороны, неужели нельзя бороться с отталкивающими свойствами актера, обиженного судьбой?

Да, можно, но лишь в известной мере. Причем не столько в смысле самого создания обаяния, сколько со стороны уничтожения отталкивающих недостатков. Конечно, надо прежде всего их понять, то есть почувствовать самому артисту, и потом, познав их, научиться бороться с ними. Это нелегко и требует большой наблюдательности, познания самого себя, огромного терпения и систематической работы по искоренению природных свойств и жизненных привычек.

Что же касается прививки себе того непонятного, что манит к себе зрителя, то эта работа еще труднее и, может быть, невозможна.

Одной из важных помощниц в этой области [является] привычка. Зритель может освоиться и с недостатками актера, которые приобретают манкость, так как от привычки перестаешь видеть то, что раньше шокировало.

До некоторой степени можно даже сделать "сценическое обаяние" благородными приемами игры, хорошей школой, которые сами по себе сценично обаятельны.

Мы нередко слышим такое выражение: "Как обыгрался такой-то актер! Не узнаешь! А прежде какой он был неприятный".

В ответ на это можно сказать:

"Работа и познание своего искусства создали эту перемену". Искусство красит и облагораживает. А то, что красиво и благородно, то и манко.

Х. ЭТИКА И ДИСЦИПЛИНА

Я получил повестку, приглашающую меня явиться сегодня в девять часов утра в наш театр. Вход с главного артистического подъезда.

Первый, кого я встретил в передней, был наш милый и трогательный Иван Платонович.

Когда все ученики собрались, он объявил нам, что Аркадий Николаевич решил занять школу в народных сценах возобновляемой пьесы Островского "Горячее сердце"¹. Это нужно ему для проверки выработанного нами внутреннего сценического самочувствия и укрепления его в обстановке спектакля и публичного выступления.

Однако, прежде чем пускать на сцену неопытных учеников, не имеющих представления о закулисном мире, необходимо, по словам Рахманова, познакомить их с условиями нашей актерской жизни. Надо, чтоб мы узнали расположение помещения за сценой, входов и выходов. Это необходимо на случай пожара. Участникам спектакля необходимо знать, где помещаются артистические уборные с ваннами и душем, гримерские, костюмерные отделения, вечерние склады бутафории, музейных вещей, все отделы многочисленных цехов театра, комната электротехников, фойе рабочих.

Необходимо также показать новичкам сложную конструкцию сцены, чтоб они познали ее опасные места, как например: провалы, люки в полу, куда можно упасть в темноте, вращающуюся сцену с огромной подпольной фермой, которая может раздавить и смять человека, спуски и подъемы тяжелых софитов, декоративных полотен, которые могут прошибить голову, наконец, места на сцене, на которых можно, или, напротив, нельзя ходить во время действия, без риска быть замеченными зрителями при открытом занавесе.

С целью такого ознакомления Иван Платонович предпринял подробный осмотр сцены и закулисья. Нам показали все ее секреты и отделы: люки, трюмы, рабочие площадки, перекидные мостки, колосники, электрическое оборудование, регуляторную и реостатную комнаты, огромные шкафы с электрическими приборами, фонарями и проч.

Нас водили по огромным главным и малым складам декораций, мебели, бутафорских вещей и реквизита. Мы были в оркестровой комнате со складом музыкальных инструментов.

Нам показали режиссерскую и репертуарную конторы, будку помощника режиссера на сцене, пожарные посты и выходы и проч. и проч.

Потом нас повели во двор, во все корпуса, где изготавливаются оформления постановок театра.

Это целая фабрика с огромными художественно-декорационными, скульптурными, поделочными, столярными, слесарными, бутафорскими, пошивочными, красильными, прачечными мастерскими. Мы были и в автомобильном гараже.

Нам показали квартиры для артистов и служащих, библиотеки, общежития рабочих, кухни, столовые, буфетные комнаты и проч. и проч.

Я был потрясен виденным, так как никогда не думал, что театр такая огромная и сложная организация.

-- Эта "машина", дорогие мои, работает и день, и половину ночи, и зимой, и весной, и осенью, а летом, пока артисты разъезжают по гастролям, здесь в театре производится ремонт старых и изготовление новых постановок.

Судите сами, какая нужна организация для того, чтобы эта "машина" работала в полном порядке, при полном контакте всех частей между собой. В противном случае -- катастрофа.

Беда, если самый маленький винтик этой огромной "машины" заработает неправильно! Только один негодный винтик, говорю я, дорогие мои, может вызвать ужасные результаты, катастрофу с человеческими жертвами.

-- Во! Катастрофу! Какую же? -- заволновался Вьюнцов.

-- Например, из-за небрежности рабочего сцены оборвется старый трос, упадет подвесной прожектор или огромный софит и убьет кого-нибудь из артистов. Штука-то какая!

-- Во!!

-- Или дадут не во-время сигнал и опустят люк -- провал. Или по небрежности электротехника произойдет контакт, соединение проводов в таком месте, куда трудно проникнуть. Начнется пожар, паника, люди будут давить друг друга.

Могут произойти и [другие] неприятности.

Раньше времени закроют занавес. Это сорвет акт или конец его. Наоборот, могут раздернуть занавес и до начала спектакля. Эта оплошность обнаружит

закулисную жизнь и ее работу, внесет в спектакль комическую нотку. Закулисный шум и разговоры создают дезорганизацию и деморализуют зрителей ².

Стоит хотя бы самому маленькому исполнителю роли не явиться на сцену тотчас же по звонку ведущего спектакль помощника режиссера, и уже задержка неизбежно произошла. Пока найдут неаккуратного актера по лабиринтам закулисного мира, пока водворят его на место, пройдет немало времени. Конечно, опоздавший приведет в свое оправдание сотни причин: не слышал звонка, не успел переодеться или перегримироваться, разорвался костюм и проч. и проч. Но разве все эти оправдания вернут излишнюю затяжку вечера, разве они залечат изъяз, трещину?!

Не забывайте, что в театре очень много активных и помогающих участников спектакля, и если каждый из них будет недостаточно внимателен, то кто же поручится за то, что такая же задержка и трещина не произойдут среди акта, [например] актеры не выйдут во-время на сцену, чем поставят своих партнеров в безвыходное положение.

Эти задержки и недоразумения могут быть вызваны не только артистами, но и рабочими сцены, бутафорами, электротехниками, которые забудут поставить на место необходимые для игры предметы или выполнить по сигналу порученное им дело, или выполнить звуковой или световой эффект.

Каждый член театральной корпорации должен во всякую минуту чувствовать себя "винтом" большой, сложной машины. Он должен ясно сознавать вред, который может причинить всему делу его неправильное действие и отклонение от установленной для него линии.

Вы все, ученики, тоже явитесь маленькими винтиками огромной сложной машины -- театра и от вас будет зависеть успех, судьба, строй спектакля не только в те моменты, когда занавес поднят, но и тогда, когда он закрыт и за кулисами происходит трудная физическая работа по перестановке огромных стенок декораций, по сооружению огромных подмостков, а в уборных артистов производятся спешные переодевания и перегримировки. Публика чувствует, когда все эти работы выполняются беспорядочно, неорганизованно. Усилия рабочих за закрытым занавесом передаются в зрительный зал, проявляясь в общей тяжести и загруженности спектакля.

Если же прибавить к этому возможные затяжки антрактов, то судьба спектакля окажется в большой опасности.

Чтоб избежать этой опасности, существует одно средство -- железная дисциплина. Она необходима при всяком коллективном творчестве. Будь то оркестр, хор, другой какой-нибудь ансамбль.

Тем более это относится к сложному сценическому спектаклю.

Какая организация, какой образцовый порядок должны быть установлены в нашем коллективном творчестве только для того, чтоб внешняя, организационная часть спектакля протекала правильно, без перебоев.

Еще большего порядка, организации и дисциплины требует внутренняя, творческая сторона. В этой тонкой, сложной, щепетильной области работа должна протекать по всем строгим законам нашей душевной и органической природы.

Если принять во внимание, что эта работа проходит в очень тяжелых условиях публичного творчества, в обстановке сложной, громоздкой закулисной работы, то станет ясно, что требования к общей, внешней и духовной дисциплине намного повышаются. Без этого не удастся провести на сцене всех требований "системы". Они будут разбиваться о непобедимые внешние условия, уничтожающие правильное сценическое самочувствие творящих на сцене.

Чтоб бороться с этой опасностью, необходима еще более строгая дисциплина, еще более [высокие] требования к коллективной работе каждого, самого маленького винтика огромного театрального аппарата.

Но, дорогие мои, театр не только фабрика декораций, он и фабрика человеческих душ. Штука-то какая!

В театре выращиваются живые, человеческие создания артисто-роли.

Театр -- художественная мастерская и школа для артистов и массовая аудитория для зрителей.

Театр пропускает сотни тысяч, миллионы людей! Миллионы, говорю я!! Театр заражает их благородным экстазом.

Теперь вы поняли, какая огромная машина, фабрика -- театр. Чтоб заставить его правильно внешне функционировать, нужны строжайший порядок и железная дисциплина. Но как сделать, чтоб они не давили, а помогали артисту?

Ведь в театре фабрикуется не только внешняя постановка -- там создаются роли, живые люди, их души и жизни человеческого духа. Это куда важнее и труднее, чем создание внешнего строя спектакля и жизни за кулисами, декораций, обстановки и внешнего режима.

Внутренняя работа требует еще большей внутренней дисциплины и этики³.

* * *

-- Пришло время сказать вам еще об одном элементе или, вернее, условии сценического самочувствия[.-- говорил Торцов].-- Его зарождает окружающая актера атмосфера не только на сцене, но и в зрительном зале, артистическая этика, художественная дисциплина и ощущение коллективности в нашей сценической работе.

Все вместе создает артистическую бодрость, готовность к совместному действию. Такое состояние благоприятно для творчества. Я не могу придумать ему названия.

Оно не может быть признано самим сценическим самочувствием, так как это лишь одна из составных частей его. Оно подготавливает и способствует созданию сценического самочувствия.

За неимением подходящего названия я буду называть то, о чем идет теперь речь, "артистической этикой", которая играет одну из главных ролей в создании этого предтворческого состояния.

Артистическая этика и создающееся ею состояние очень важны и нужны в нашем деле благодаря его особенностям.

Писатель, композитор, художник, скульптор не стеснены временем. Они могут работать тогда, когда находят для себя удобным. Они свободны в своем времени.

Не так обстоит дело со сценическим артистом. Он должен быть готов к творчеству в определенное время, помеченное на афише. Как приказать себе вдохновляться в определенное время? Это не так-то просто⁴.

* * *

-- Представьте себе на минуту, что вы пришли в театр играть большую роль. Через полчаса -- начало спектакля⁵. Опоздание произошло потому, что у вас в частной жизни много мелких забот и неприятностей. В квартире -- беспорядок. Завелся домашний вор. Он украл недавно ваше пальто и новую пиджачную пару. Сейчас вы тоже в тревоге, так как, придя в уборную, заметили, что дома остался ключ от стола, где хранятся деньги. Ну, как и их украдут?! А завтра срок платежа за квартиру. Просрочить нельзя, так как ваши отношения с хозяйкой до последней степени обострены. А тут еще письмо из дома. Болен отец, и это вас мучает. Во-первых, потому что вы его любите, а во-вторых, потому что, случись с ним что-нибудь, вы лишитесь материальной поддержки. А жалование в театре маленькое.

Но самое неприятное то, что отношение к вам актеров и начальства плохое. Товарищи то и дело поднимают вас на смех. Они устраивают вам сюрпризы во время спектакля: то умышленно пропустят необходимую реплику, то неожиданно изменят мизансцену, то шепнут вам во время действия что-нибудь обидное или неприличное. А вы человек робкий, теряетесь. Но это-то и нужно им, это-то и смешит других актеров. Они любят от скуки и ради потехи устраивать себе смешные номера.

Вникните поглубже в предлагаемые обстоятельства, которые я вам только что нарисовал, и решите сами: легко ли при таких условиях подготовить в себе необходимое для творчества сценическое самочувствие?

Конечно, мы все признали, что это трудная задача и особенно для короткого срока, который остался до начала спектакля. Дай бог успеть загримироваться и одеться.

-- Ну, об этом не заботьтесь, -- успокоил Торцов. -- Привычные руки актера наложат парик на голову, а краски и наклейки на лицо. Это делается само собой, механически, так, что вы сами не заметите, как все будет готово. В самую последнюю минуту вы, во всяком случае, успеете прибежать на сцену. Занавес раздвинется, пока вы еще не справитесь с одышкой. Но язык привычно проболтает первую сцену. А там, отдышавшись, можно будет подумать и о "сценическом самочувствии". Вы думаете, что я шучу, иронизирую?

Нет, к сожалению, приходится сознаться, что такое ненормальное отношение к своим артистическим обязанностям часто встречается в нашей закулисной жизни, -- заключил Аркадий Николаевич.

После некоторой паузы он снова обратился к нам.

-- Теперь, -- сказал он, -- я набросаю вам другую картину.

Условия вашей частной жизни, то есть домашние неприятности, болезнь отца и прочее, остаются прежние. Но зато в театре вас ждет совсем иное. Там все члены артистической семьи поняли и поверили тому, о чем говорится в книге "Моя жизнь в искусстве". В ней сказано, что мы, артисты, -- счастливые люди, так как судьба дала нам во всем необъятном пространстве мира несколько

сотен кубических метров здания театра, в котором мы можем создавать себе свою особую прекрасную артистическую жизнь, [большой частью] протекающую в атмосфере творчества, мечты, ее сценического воплощения и общей, коллективной художественной работы при постоянном общении с гениями, вроде Шекспира, Пушкина, Гоголя, Мольера и других.

Неужели этого мало, чтобы создать себе прекрасный уголок на земле?

Но кроме того, практически важно, что такая окружающая вас атмосфера способствует созданию сценического самочувствия.

-- Который из двух вариантов нам дорог -- ясно само собой. Неясны только средства его достижения.

-- Они очень просты,-- ответил Аркадий Николаевич. -- Охраняйте сами ваш театр от "всякий скверны", и сами собой создадутся благоприятные условия для творчества и для создания сценического самочувствия.

На этот случай тоже дается нам практический совет; в книге "Моя жизнь в искусстве" говорится, что в театр нельзя входить с грязными ногами. Грязь, пыль отряхивайте снаружи, калоши оставляйте в передней вместе со всеми мелкими заботами, дрызгами и неприятностями, которые портят жизнь и отвлекают внимание от искусства.

Отхаркайтесь, прежде чем входить в театр. А войдя в него, уже не позволяйте себе плевать по всем углам. Между тем в подавляющем большинстве случаев актеры вносят в свой театр всякие житейские мерзости: сплетни, интриги, пересуды, клевету, зависть, мелкое самолюбие. В результате получается не храм искусства, а плевательница, сорница, помойка.

-- Это, знаете ли, неизбежно, человечно. Успех, слава, соревнование, зависть, - заступался Говорков за театральные нравы.

-- Все это надо с корнями вырвать из души,-- еще энергичнее настаивал Торцов.

-- Да разве это возможно? -- продолжал спорить Говорков.

-- Хорошо. Допустим, что совсем избавиться от житейских дрызг нельзя. Но временно не думать о них и отвлечься более интересным делом, конечно, можно,-- решил Аркадий Николаевич.-- Стоит крепко и сознательно захотеть этого.

-- Легко сказать! -- сомневался Говорков.

-- Если же и это вам не по силам, то,-- продолжал убеждать Аркадий Николаевич,-- пожалуйста, живите вашими домашними дрызгами, но только про себя и не портите настроения другим.

-- Это еще труднее. Каждому хочется облегчить душу,-- не соглашались спорщики.

-- [...] Надо однажды и навсегда понять, что перебирать на людях свое грязное белье -- невоспитанность. Что в этом сказывается отсутствие выдержки, неуважение к другим людям, эгоизм, распушенность, дурная привычка,-- горячился Аркадий Николаевич. -- Надо раз и навсегда отказаться от самооплакивания и самооплевывания. В обществе надо улыбаться [...]. Плачь и грусти дома или про себя, а на людях будь бодр, весел и приятен. Надо выработать в себе такую дисциплину,-- настаивал Торцов.

-- Мы бы рады, но как этого добиться? -- недоумевали ученики.

-- Думайте побольше о других и поменьше о себе. Заботьтесь об общем настроении и деле, а не о своем собственном, тогда и вам самим будет хорошо, - советовал Аркадий Николаевич.

-- Если каждый из трехсот человек театрального коллектива будет приносить в театр бодрые чувства, то это излечит даже самого черного меланхолика,-- продолжал нас убеждать Аркадий Николаевич.-- Что лучше: копаться в своей душе и перебирать в ней все дразги или же общими усилиями с помощью трехсот человек отвлекаться от самооплакивания и отдаваться в театре любимому делу?

Кто более свободен, тот ли, который сам себя постоянно ограждает от насилия, или тот, кто, забыв о себе, заботится о свободе других? Если все люди будут так поступать, то в конечном счете получится, что все человечество явится защитником моей личной свободы.

-- Как же так? -- не понимал Вьюнцов.

-- Что ж тут непонятного? -- удивился Аркадий Николаевич.-- Если девяносто девять из ста человек заботятся об общей, а значит и моей свободе, то мне, сотому, будет очень хорошо жить на свете. Но зато если все девяносто девять человек будут думать лишь о своей личной свободе и ради нее угнетать других, а вместе с ними и меня, то, чтоб отстоять свою свободу, мне бы пришлось одному бороться со всеми девяносто девятью эгоистами. Забота только о своей свободе, они тем самым, против воли, насильовали бы мою независимость. То же и в нашем деле. Пусть не один вы, а все члены театральной семьи думают о том, чтоб вам жилось хорошо в стенах театра. Тогда создастся атмосфера, которая поборет дурное настроение и заставит забыть житейские дразги. В таких условиях вам легко будет работать.

Эту готовность к занятиям, это бодрое расположение духа я на своем языке называю предрабочим состоянием. С ним всегда нужно приходить в театр.

Как видите, порядок, дисциплина, этика и прочее нужны нам не только для общего строя дела, но главным образом для художественных целей нашего искусства и творчества.

Первым условием для создания предрабочего состояния является выполнение девиза: "Люби искусство в себе, а не себя в искусстве". Поэтому прежде всего заботьтесь о том, чтоб вашему искусству было хорошо в театре.

* * *

Одним из условий создания порядка и здоровой атмосферы в театре является укрепление авторитета тех лиц, которым по тем или другим причинам приходится встать во главе дела.

Пока выбор не сделан и назначение не состоялось, можно спорить, бороться, протестовать против того или другого кандидата на руководящий пост. Но раз что данное лицо встало во главе дела или управления частью, приходится ради пользы дела и своей собственной всячески поддерживать нового руководителя. И чем он слабее, тем больше нуждается в поддержке. Ведь если поставленный начальник не будет пользоваться авторитетом, главный двигательный центр всего дела окажется парализованным. Подумайте сами, к чему приведет

коллективное дело без инициатора, толкающего и направляющего общую работу?

[...] Мы любим оплевывать, дискредитировать, унижать тех, кого сами же возвеличили. Если же талантливый человек помимо нас займет высокий пост или чем-нибудь возвысится над общим уровнем, мы все общими усилиями стараемся ударить его по макушке, приговаривая при этом: "Не смей возвышаться, не лезь вперед, выскочка". Сколько талантливых и нужных нам людей погибло таким образом. Немногие наперекор всему достигали всеобщего признания и поклонения. Но зато нахалам, которым удается забрать нас в руки,-- лафа. Мы будем ворчать про себя и терпеть, так как трудно нам создать единодушие, трудно и боязно свергнуть того, кто нас запугивает.

В театрах, за исключением единичных, немногих случаев, такое явление проявляется особенно ярко. Борьба за первенство актеров, актрис, режиссеров, ревность к успехам товарищей, деление людей по жалованью и амплуа очень сильно развиты в нашем деле и являются в нем большим злом.

Мы прикрываем свое самолюбие, зависть, интриги всевозможными красивыми словами вроде "благородное соревнование". Но сквозь них все время просачиваются ядовитые испарения дурной закулисной актерской зависти и интриги, которые отравляют атмосферу театра.

Боясь конкуренции или из мелкой зависти, актерская среда принимает в штыки всех вновь вступающих в их театральную семью. Если они выдерживают испытание,-- их счастье. Но сколько таких, которые пугаются, теряют веру в себя и гибнут в театрах.

В этих случаях актеры уподобляются гимназистам, которые также пропускают сквозь строй каждого новичка, вступающего в школу.

Как эта психология близка к звериной.

Мне приходилось, сидя на балконе в одном провинциальном городе, наблюдать за жизнью собак. У них тоже есть своя среда, свои границы, которые они упорно охраняют! Если чужой пес дерзнет переступить определенную линию, он встретится со всей стаей собак данного участка. Если же забежавшему псу удастся постоять за себя, он получает признание и в конце концов остается. В противном же случае он бежит, израненный и искалеченный, из чужого участка таких же, как он, живых созданий, имеющих право жить на свете.

Вот эту звериную психологию, которая, к стыду актеров, за исключением некоторых театров, существует в их среде, надо в первую очередь уничтожить.

Она сильна не только среди новичков, она царит и среди старых, кадровых артистов.

Я видел, например, как две большие премьерши и артистки, встречаясь на сцене перед выходом, обменивались не только за кулисами, но и на самой сцене такими ругательствами, которым позавидовала бы рыночная торговка.

Я видел, как два известных талантливых артиста требовали, чтоб их не выпускали на сцену через одну и ту же дверь или кулису.

Я слышал, как знаменитый премьер и премьерша, годами друг с другом не разговаривавшие, вели на репетициях беседу не непосредственно, а через режиссера.

"Скажите артистке такой-то,-- говорил премьер, -- что она говорит ерунду".

"Передайте артисту такому-то,-- обращалась к режиссеру премьерша,-- что он невежа".

Ради чего эти талантливые люди растлевали то самое, прекрасное когда-то дело, которое они в свое время сами создавали?! Из-за личных, мелких, ничтожных обид и недоразумений?!

Вот до какого падения, до какого самоотравления доходят актеры, не сумевшие во-время побороть свои дурные актерские инстинкты.

Пусть же это послужит вам предостережением и назидательным примером.

* * *

В театре очень часто наблюдается такое явление: больше всего требовательны к режиссерам и к начальствующим лицам те из молодежи, которые меньше всего умеют и знают.

Они хотят работать с самыми лучшими и не прощают недостатков и слабостей тем, кто не способен проделать с ними чудес.

Однако, как мало оснований в таких требованиях начинающего.

Казалось бы, что молодым актерам есть чему поучиться. Можно позаимствовать у любого мало-мальски одаренного талантом и умудренного опытом. От каждого из таких людей можно позаимствовать и узнать многое. Для этого надо самому научиться различать и брать то, что нужно и важно.

Поэтому не привередничайте, отбросьте критиканство и всматривайтесь внимательнее в то, что вам дают более вас опытные, хотя бы они и не были одарены гениальностью.

Надо уметь брать полезное.

Недостатки перенимать легко, но достоинства -- трудно.

Урок происходил в одном из закулисных фоне.

По просьбе учеников нас собрали там задолго до начала репетиции. Боясь оскандалиться при нашем первом дебюте, мы просили Ивана Платоновича объяснить нам, как надо вести себя.

К нашему удивлению и радости, на это совещание пришел сам Аркадий Николаевич.

Говорят, что его растрогало серьезное отношение учеников к их первому выступлению.

-- Вы поймете, что вам нужно делать и как вам надо вести себя, если вдумаетесь в то, что такое коллективное творчество,-- говорил нам Аркадий Николаевич.-- Там творят все, одновременно помогая друг другу, завися друг от друга. Всеми же управляет один, то есть режиссер.

Если есть порядок и правильный строй работы, тогда коллективная работа приятна и плодотворна, так как создается взаимная помощь.

Но если нет порядка и правильной рабочей атмосферы, то коллективное творчество превращается в муку, и люди толкуются на месте, мешая друг другу. Ясно, что все должны создавать и поддерживать дисциплину.

-- Как же ее поддерживать-то?

-- Прежде всего приходить во-время, за полчаса или за четверть часа до начала [репетиции], чтоб размассировать свои элементы самочувствия.

Опоздание только одного лица вносит замешательство. Если же все будут понемногу опаздывать, то рабочее время уйдет не на дело, а на ожидание. Это бесит и приводит в дурное состояние, при котором работать нельзя.

Если же, наоборот, все относится к своим коллективным обязанностям правильно и приходят на репетицию подготовленными, то создается прекрасная атмосфера, которая подстегивает и бодрит. Тогда творческая работа спорится, так как все друг другу помогают.

Таким образом, важно установить правильное отношение к репетиции и понимать, что от нее можно требовать...

Огромное большинство актеров уверено, что только на репетициях надо работать, а дома можно отдыхать.

Между тем это не так. На репетиции лишь выясняется то, что надлежит разрабатывать дома.

Поэтому я не верю актерам, которые болтают на репетиции, вместо того чтоб записывать и составлять план своей домашней работы. Они уверяют, что все помнят без записи⁶.

Полно! Разве я не знаю, что всего запомнить невозможно, во-первых, потому, что режиссер говорит столько важных и мелких подробностей, которых не может удержать никакая память, во-вторых, потому, что дело касается не каких-нибудь определенных фактов, а в большинстве случаев на репетициях разбираются ощущения, хранящиеся в аффективной памяти. Чтоб их понять, постигнуть и запомнить, надо найти подходящее слово, выражение, пример, описательный или другой какой-нибудь манок, чтоб с его помощью вызывать и фиксировать то чувство, о котором идет речь. Надо долго думать о нем дома, прежде чем найти и извлечь его из души. Это огромная работа, требующая большой сосредоточенности артиста не только при домашней, но и при репетиционной работе в момент восприятия замечаний режиссера.

Мы, режиссеры, лучше, чем кто другой, знаем цену уверения невнимательных актеров. Ведь нам же приходится напоминать и повторять им одно и то же замечание.

Такое отношение отдельных лиц к коллективной работе -- большой тормоз в общем деле. Семеро одного не ждут. Поэтому следует выработать правильную художественную этику и дисциплину.

Они обязывают артистов хорошо готовиться дома к каждой репетиции. Пусть считается стыдным и преступным перед всем коллективом, когда режиссеру приходится повторять то, что уже было объяснено. Забывать режиссерских замечаний нельзя. Можно не суметь их сразу усвоить, можно возвращаться к ним для их изучения, но нельзя впускать их в одно ухо и тут же выпускать в другое. Это -- провинность перед всеми работниками театра.

Однако, для того чтоб избежать этой ошибки, надо научиться самостоятельно дома работать над ролью. Это -- нелегкое дело, которое вы должны хорошо и до конца усвоить в течение вашего пребывания в школе. Здесь я могу с вами не спеша и подробно говорить о такой работе, но на репетициях нельзя возвращаться к ней без риска превратить репетицию в урок. Там, в театре, к вам будут предъявлены совсем другие, несравненно более строгие требования, чем здесь, в училище. Имейте это в виду и готовьтесь к этому.

Мне приходит в голову еще одна очень распространенная ошибка актеров, которая часто встречается в нашей репетиционной практике.

Дело в том, что многие из артистов настолько неосознанно относятся к своей работе, что они следят на репетиции только за теми замечаниями, которые относятся непосредственно к их ролям. Те сцены, акты, в которых они не участвуют, оставляются ими в полном пренебрежении.

Не следует забывать о том, что все касающееся не только роли, но и всей пьесы должно быть принято в расчет актером, должно интересовать его.

Кроме того, многое из того, что говорит режиссер по поводу сущности пьесы, особенности таланта автора, приемов воплощения пьесы, стиля игры ее, одинаково относится ко всем исполнителям. Нельзя же повторять одно и то же каждому в отдельности. Сам артист должен следить за всем, что относится ко всей пьесе, и вместе со всеми углубляться, изучать, понимать не одну свою роль, а всю пьесу во всем ее целом.

Совершенно исключительной строгости и дисциплины требуют репетиции народных сцен. Для них должно быть создано особое, так сказать, "военное положение". И это понятно. Одному режиссеру приходится управляться с толпой, которая нередко достигает на сцене численности в несколько сот человек. Возможен ли порядок без военной строгости?

Подумайте только, что будет в тех случаях, когда режиссеру не удастся забрать в свои руки все вожжи. Допустите только одно опоздание или манкировку, одно не записанное замечание режиссера, одного из участников, болтающего в то время, когда надо вникать и слушать; помножьте эти вольности на число сотрудников в толпе, предположив при этом, что каждый из них совершит в течение репетиции только по одному разу опасные для общей работы провинности, и в результате получится многозначная цифра задержек, раздражающих терпение повторением одного и того же, потери лишнего времени, а с этим и утомление всей работающей добросовестно толпы.

Допустимо ли это?

Не надо забывать при этом, что народные репетиции сами по себе чрезвычайно утомительны как для самих исполнителей, так и для ведущего их режиссерского персонала. Поэтому желательно, чтоб репетиции были не слишком продолжительны, но продуктивны. Для этого нужна строжайшая дисциплина, к которой надо заранее себя готовить и тренировать. Каждый проступок при "военном положении" считается увеличенным в несколько раз, и взыскание за него становится в несколько раз строже. Без этого вот что получится.

Допустим, что репетируется сцена бунта, где всем участникам сцены приходится надрывать голоса, потеть, много двигаться и утомляться. Все идет хорошо, но несколько лиц, которые пропустили репетицию, опоздали или были невнимательны, испортили все дело. Из-за них приходится мучить всю толпу. Пусть же не один режиссер предьявляет свою претензию, пусть все

участвующие потребуют от небрежных порядка и внимания. Коллективное требование куда страшнее и действительнее выговора и взыскания одного режиссера.

* * *

Есть немало актеров и актрис, лишенных творческой инициативы, которые приходят на репетицию и ждут, чтоб кто-нибудь повел их за собой по творческому пути. После огромных усилий иногда режиссеру удается зажечь таких пассивных актеров. Или же после того, как другие актеры найдут верную линию пьесы, пойдут по ней, ленивые почувствуют жизнь в пьесе и сами собой заразятся от других. После ряда таких творческих толчков, если они способны, то зажгутся от чужих переживаний, почувствуют роль и овладеют ею. Только мы, режиссеры, знаем, какого труда, изобретательности, терпения, нервов и времени стоит сдвинуть таких актеров с ленивой творческой волей с их мертвой точки. Женщины в этих случаях очень мило и кокетливо отговариваются: "Что ж мне делать! Не могу играть, пока не почувствую роли. Когда же почувствую, тогда все сразу выходит". Они говорят это с гордостью и хвастовством, так как уверены, что такой способ творчества является признаком вдохновения и гениальности.

Нужно ли объяснять, что эти трутни, пользующиеся чужим творчеством, чувством и трудом, до бесконечности тормозят общую работу. Из-за них очень часто выпуск спектакля откладывается на целые недели. Они нередко не только сами останавливают работу, но приводят к тому же и других артистов. В самом деле, чтоб сдвинуть с мертвой точки таких инертных актеров, их партнеры стараются из последних сил. Это вызывает насилие, наигрыш, отчего портятся их роли, уже найденные, ожившие, но недостаточно крепко утвердившиеся в их душе. Не получая необходимых реплик, усиленно нажимая, чтоб сдвинуть ленивую волю пассивных актеров, добросовестные актеры теряют найденное и ожившее было в их ролях. Они сами становятся в беспомощное положение и вместо того, чтоб двигать дальше спектакль, останавливаются или тормозят работу, отвлекая на себя внимание режиссера от общей работы. Теперь уже не одна актриса с ленивой волей, но и ее партнеры приносят в репетируемую пьесу не жизнь, подлинное переживание и правду, а, напротив, ложь и наигрыш. Двое могут потянуть за собой на неправильный путь и третьего и четвертого. В конце концов из-за одного лица весь спектакль, только что было налаживавшийся, сходит с рельс и идет по наклонной плоскости. Бедный режиссер, бедные артисты! Таких актеров с неразвитой творческой волей, без соответствующей техники надо было бы удалять из труппы, но беда в том, что среди такого типа актеров очень много талантливых. Менее даровитые не решились бы на пассивную роль, тогда как даровитые, зная, что им все сходит с рук, позволяют себе эту вольность в расчете на свой талант и искренно верят тому, что они должны и имеют право ждать, точно "у моря погоды", прилива вдохновения.

Нужно ли после всего сказанного объяснять, что нельзя работать на репетициях за чужой счет и что каждый участник готовящейся пьесы обязан не брать от других, а сам приносить живые чувства, оживляющие "жизнь

человеческого духа" своей роли. Если каждый актер, участвующий в спектакле, будет так поступать, то в результате все будут помогать не только своей собственной, но и общей работе. Наоборот, если каждый из участвующих будет рассчитывать на других, то творческая работа лишится инициативы. Не может же один режиссер работать за всех. Актер не марионетка.

Из всего сказанного следует, что каждый актер обязан развивать свою творческую волю и технику. Он обязан вместе со всеми творить дома и на репетиции, играя на ней, по возможности, в полный тон.

* * *

У многих актеров (особенно у гастролеров) есть нестерпимая привычка репетировать в четверть голоса.

Кому нужно такое едва слышное болтание слов роли, без внутреннего их переживания или даже осмысливания? Прежде всего это портит самую роль, вырабатывая механически бессмысленное болтание текста. Во-вторых, это вывихивает роль, так как актер привыкает к ремесленной игре. Ведь произносимое слово роли соединяется при этом с внутренними переживаниями актера, не имеющими между собой никакой связи и отношения. А вы знаете, как всякий вывих портит правильную линию действия. Разве такая реплика нужна партнеру!¹ Что ему делать с ней и как относиться к таким бросаемым ему механическим просыпаниям слов, затушевыванию мыслей, подмене чувства? Неправильная реплика и переживание вызывают такой же неправильный ответ и неверное чувствование. Кому нужны такие репетиции "для очистки совести"? Поэтому знайте, что на каждой репетиции актер обязан играть в полный тон, давать верные реплики и так же правильно и по установленной линии пьесы и роли принимать получаемые реплики.

Это правило взаимно обязательно для всех актеров, так как без него репетиция теряет смысл.

То, что я говорю теперь, не исключает возможности, в случае надобности, переживать и общаться одними чувствованиями и действиями, хотя бы даже без слов.

Вышло так, что после затянувшейся сегодняшней дневной репетиции ученикам негде было собраться, чтоб выслушать замечания Ивана Платоновича. Везде по фойе и уборным началась уборка и приготовление к вечернему спектаклю. Пришлось устроиться в большой общей уборной сотрудинок.

Там уже были приготовлены костюмы, парики, гримы, мелкие аксессуары.

Ученики заинтересовались всеми вещами и произвели беспорядок, так как бесцеремонно брали вещи и клали их не на свои места; я заинтересовался каким-то поясом, рассматривал его, прикладывал к себе и забыл его на одном из стульев. За это нам сильно нагорело от Ивана Платоновича, и он прочел нам целую лекцию по этому случаю.

-- После того как вы создадите хоть одну роль, вам станет ясно, что значат для артиста парик, борода, костюм, бутафорская вещь, нужные для его сценического образа.

Только тот, кто проделал тяжелый путь искания не только души, но и телесной формы изображаемого человека-роли, зачавшегося в мечте актера, создавшегося в нем самом и воплотившегося в его собственном теле, поймет значение каждой черточки, детали, вещи, относящихся к ожившему на сцене существу. Как томился артист, не находя наяву того, что мерещилось и дразнило его воображение. Велика радость, когда мечта получает материальное оформление.

Костюм или вещь, найденные для образа, перестают быть просто вещью и превращаются для артиста в реликвию.

Горе, если она потеряется. Больно, когда приходится уступать ее другому исполнителю, дублирующему ту же роль⁷.

Знаменитый артист Мартынов говорил, что когда ему приходилось играть роль в том самом своем сюртуке, в котором он приходил в театр, то, войдя в уборную, он снимал его и вешал на вешалку. А когда после гримировки наступало время идти на сцену, он надевал свой сюртук, который переставал для него быть просто сюртуком и превращался в костюм, то есть в одеяние того лица, которого он изображал.

Этот момент нельзя назвать просто одеванием артиста. Это момент его облачения. Момент чрезвычайно важный, психологический. Вот почему истинного артиста легко узнать по тому, как он обращается, как он относится к костюму и вещам роли, как он их любит и бережет. Не удивительно, что эти вещи служат ему без конца.

Но рядом с этим мы знаем и совсем другое отношение к вещам и костюмам роли.

Многие артисты, едва окончив роль, на самой сцене срывают с себя парик, наклейки. Иногда тут же бросают их на сцене и выходят раскланиваясь с своим намазанным лицом с остатками грима. Они на ходу в уборную расстегивают, что можно, а придя к себе, швыряют куда попало все части своего костюма.

Бедные портные и бутафоры рыщут по всему театру, чтоб подобрать и сохранять в порядке то, что в первую очередь нужно не им, а самому же артисту. Поговорите о нем с портным или бутафором. Они вам характеризуют таких артистов целым [поток] бранных слов. Они вырвутся у них не только потому, что неряха доставляет им много хлопот, но и потому, что костюмер и бутафор, нередко принимающие близкое участие в создании костюма и реквизита, знают их значение и цену в нашем художественном деле.

Стыд таким актерам! Постарайтесь не походить на них и учитесь беречь и любить театральные костюмы, платья, парики и вещи, ставшие реликвией. Каждой такой вещи должно быть свое определенное место в уборной, откуда артист ее берет и куда он ее кладет.

Не надо забывать, что среди таких вещей существует немало музейных предметов, повторить которые невозможно. Утеря или порча их оставляют пробел, так как не так-то легко хорошо подделать древнюю вещь, обладающую трудно передаваемой прелестью старины. Кроме того, у подлинного артиста и любителя антикварных редкостей они вызывают особое настроение. Простая бутафорская вещь лишена этого свойства.

* * *

С таким же и еще большим почтением, любовью и вниманием должен относиться артист к своему гриму. Его надо накладывать на лицо не механически, а, так сказать, психологически, думая о душе и жизни роли. Тогда ничтожная морщина получает свое внутреннее обоснование от самой жизни, которая наложила на лицо этот след человеческого страдания.

Станиславский в своей книге говорит об ошибке, которую часто делают актеры. Они тщательно гримируют, костюмируют свое тело, но при этом совершенно забывают о душе, которая требует несравненно более тщательной подготовки к творчеству и спектаклю.

Поэтому артист прежде всего должен помнить о своей душе и заготовить для нее как предрабочее состояние, так и самое сценическое самочувствие. Нужно ли говорить, что об этом следует позаботиться в первую очередь как до, так и после прихода в театр на спектакль.

Подлинный артист, занятый вечером в спектакле, помнит и волнуется этим с самого утра, а нередко и накануне каждого сценического выступления.

* * *

Допустимо ли, чтоб артист, участвующий в хорошо и старательно репетированном ансамбле спектакля по верной внутренней линии, отошел бы от нее по лени, нерадению или невниманию и перевел бы исполнение своей роли на простую ремесленную механичность?

Имеет ли он на это право? Ведь он не один творил пьесу. Не ему одному принадлежит общая, коллективная работа. В ней один отвечает за всех, а все за одного. Нужна круговая порука, и тот, кто изменяет общему делу, становится предателем.

Несмотря на мое восхищение отдельными крупными талантами, я не признаю гастрольной системы. Коллективное творчество, на котором основано наше искусство, обязательно требует ансамбля, и те, кто нарушают его, совершают преступление не только против своих товарищей, но и против самого искусства, которому они служат.

.. . . . 19 . . .

Нашумевший скандал артиста нашего театра Z. и строгий выговор с предупреждением об его исключении в случае повторения такого же недопустимого случая вызвал много толков в школе.

-- Извините, пожалуйста, -- разглагольствовал Говорков, -- дирекция не вправе входить в частную жизнь, понимаете ли, артиста!

По этому вопросу просили разъяснения у Ивана Платоновича, и вот что он сказал по этому поводу.

-- Не кажется ли вам бессмысленным одной рукой создавать, а другой -- разрушать созданное?

Между тем большинство актеров поступают именно так.

На сцене они стараются создавать красивые, художественные впечатления. Но, сойдя с подмостков, точно смеясь над зрителями, только что любовавшимися ими, они усердно стараются их разочаровать. Не могу забыть горькой обиды, которую во времена моей юности доставил мне один талантливый и знаменитый гастролер. Не буду называть его имени, чтоб не омрачать памяти о нем.

Я смотрел незабываемый спектакль. Впечатление было так велико, что я не мог ехать один домой. Мне необходимо было говорить о только что пережитом в театре. Вдвоем с моим другом мы отправились в ресторан. В самом разгаре наших воспоминаний, к нашему полному восторгу, вошел он, наш гений. Мы не удержались, бросились к нему, рассыпались в восторгах. Знаменитость пригласила нас отужинать с ним в отдельной комнате и после на наших глазах постепенно напивалась до звериного образа. В этом виде вся прикрытая лоском человеческая и актерская гниль вскрывалась и выходила из него в форме отвратительного хвастовства, мелкого самолюбия, интриги, сплетни и прочих атрибутов каботинства. В довершение всего, он отказался платить по счету за вино, которое почти один уничтожил. Долго после нам пришлось зарабатывать неожиданно свалившийся на нас расход. За это мы имели удовольствие отвозить рыгающего и ругающегося, дошедшего до звероподобия нашего кумира в его отель, куда его не хотели даже впускать в таком неприличном виде.

Перемешайте все хорошие и плохие впечатления, которые мы получили от гения, и постарайтесь определить полученное.

-- Что-то вроде отрывки с шампанским,-- сострил Шустов.

-- Так будьте же осторожны, чтоб и с вами не случилось того же, когда вы станете известными артистами,-- заключил Рахманов.

Только запершись у себя дома, в самом тесном кругу артист может распоясываться. Потому что его роль не кончается с опусканием занавеса. Он обязан и в жизни быть носителем и проводником прекрасного. В противном случае он одной рукой будет творить, а другой -- разрушать создаваемое. Поймите это с первых же лет вашего служения искусству и готовьтесь к этой миссии. Выработывайте в себе необходимую выдержку, этику и дисциплину общественного деятеля, несущего в мир прекрасное, возвышенное и благородное.

* * *

Актер по самой природе того искусства, которому он служит, является членом большой и сложной корпорации -- труппы театра. От имени и под фирмой их он ежедневно выступает перед тысячами зрителей. Миллионы людей чуть не ежедневно читают о его работе и деятельности в том учреждении, в котором он служит. Его имя настолько тесно сливается с последним, что отделить их нельзя, как невозможно этого сделать по отношению Щепкина, Садовских, Ермоловой и Малого театра, Лилиной, Москвина, Качалова, Леонидова и Художественного театра. Рядом с своей фамилией артисты постоянно носят и название, кличку своего театра. С ним неразъединимо слиты в представлениях людей как их артистическая, так и

частная жизнь. Поэтому, если артист Малого, Художественного или другого театра совершил предосудительный поступок, скандал, преступление, то какими бы он словами ни отговаривался, какие бы опровержения или объяснения ни печатал в газетах, он не сможет стереть пятна или тени, брошенной им на всю труппу, на весь театр, в котором он служит. Это тоже обязывает артиста с достоинством вести себя вне стен театра и оберегать его имя не только на подмостках, но и в своей частной жизни.

* * *

Ввиду вашего первого выступления на сцене, которое состоится в скором будущем, я хочу объяснить, как актер должен готовиться к своему выходу. Он должен создать в себе сценическое самочувствие.

Всякий, кто портит нам жизнь в театре, должен быть либо удален, либо обезврежен. А мы сами должны заботиться о том, чтоб сносить сюда со всех сторон только хорошие, бодрящие, радостные чувства. Здесь все должны улыбаться, так как здесь делается любимое дело. Пусть об этом помнят не только сами актеры, но и администрация с ее конторами, складами и проч. Они должны понимать, что здесь не амбар, не лавка, не банк, где люди из-за наживы готовы перегрызть друг другу горло. Последний конторщик и счетовод должен быть артистом и понимать сущность [того], чему он служит.

Скажут: "А как же бюджет, расходы, убытки, жалованье?"

Говорю по опыту, что материальная сторона только выиграет от чистоты атмосферы. Атмосфера передается зрителям. Она помимо сознания тянет их к себе, очищает, вызывает потребность дышать художественным воздухом театра. Если б вы знали, как зритель чувствует все, что делается за закрытым занавесом! Беспорядок, шум, крик, стук во время антракта, пот рабочих, сутолока на сцене передаются в зрительный вал и тяжелят самый спектакль. Напротив, порядок, стройность, тишина там, за закрытым занавесом, делают спектакль легким.

Мне скажут дальше: а как же актерская зависть, интриги, жажда ролей, успеха, первенства? Я отвечу: интриганов, завистников беспощадно удалять из театра. Актеров без ролей -- тоже. Если же они недовольны размерами их, пусть помнят, что нет маленьких ролей, а есть маленькие артисты.

Кто любит не театр в себе, а себя в театре -- тоже удалять.

-- А интриги, сплетни, которыми так славится театр?

-- Нельзя же исключить талантливого человека потому, что у него дурной характер, потому, что он мешает благоденствовать другим.

-- Согласен. Таланту все прощается, но его недостатки должны быть обезврежены другими артистами. Когда в театре появляется такая опасная для общего организма бацилла, надо сделать всему коллективу прививку, для того чтобы развить обезвреживающие токсины, иммунитет, при которых интриги гения не нарушают общего благополучия жизни театра.

-- Таким образом, знаете ли, придется собрать всех святых, чтоб составить труппу и создать, понимаете ли, такой театр, о котором вы изволите говорить[,- - возражал Говорков].

-- А как же вы думали? -- горячо вступился Торцов.-- Вы хотите, чтоб пошляк и каботин бросал человечеству со сцены возвышающие, облагораживающие людей чувства и мысли? Вы хотите за кулисами жить маленькой жизнью мещанина, а выйдя на сцену, сразу сравняться и встать на одну плоскость с Шекспиром?!

Правда, мы знаем случаи, когда актеры, которые продались антрепренеру и маммоне⁸, потрясают и восхищают нас, выйдя на сцену.

Но ведь эти актеры -- гении, опустившиеся в жизни до простых мещан. Их талант настолько велик, что он в момент творчества заставляет их забыть все мелкое.

Но разве может это сделать всякий? Гений добивается этого "наитиями свыше", а нам приходится отдавать для той же цели всю свою жизнь. Сделали ли эти актеры все, что им дано сделать, все, что они могут?

Кроме того, условимся однажды и навсегда не брать себе в пример гениев. Они особенные люди и все у них творится по-особому.

Про гениев рассказывают немало небылиц. Говорят, что они целый день пьянствуют и развратничают, вроде Кина из французской мелодрамы⁹, а по вечерам ведут за собой толпу...

Но это не совсем так. По рассказам людей, знающих близко жизнь великих артистов, вроде Щепкина, Ермоловой, Дузе, Сальвини, Росси и прочих, они вели совсем иную жизнь, которую не мешало бы у них заимствовать тем гениям домашнего производства, которые на них сносятся. Мочалов... да, говорят, он был другой в частной жизни... Но зачем же брать с него пример только в этом смысле? У него было много [другого] поважнее, наиценнейшего и наиинтереснейшего.

* * *

Насколько миссия подлинного артиста -- создателя, носителя и проповедника прекрасного -- возвышенна и благородна, настолько ремесло актера, продавшегося за деньги, карьериста и каботина, недостойно и [унизительно].

Сцена, как книга, как белый лист бумаги, может служить и возвышенному, и низменному, смотря по тому, что на ней показывают, кто и как на ней играет. Чего только и как ни выносили перед освещенной рампой! И прекрасные, незабываемые спектакли Сальвини, Ермоловой или Дузе, и кафешантан с неприличными номерами, и фарсы с порнографией, и мюзикхолл со всякой смесью искусства, искусности, гимнастики, шутовства и гнусной рекламы. Как провести линию, где кончается прекрасное и начинается отвратительное? Недаром же Уайльд сказал, что "артист -- или священнослужитель, или паяц".

Всю вашу жизнь ищите демаркационную линию, отделяющую плохое от хорошего в нашем искусстве. Сколько людей среди нас отдают свою жизнь служению плохому и не ведая об этом, так как они не умеют правильно учесть воздействия своей игры на зрителя. Не все то золото, что блестит со сцены. Эта неразборчивость и беспринципность в нашем искусстве привела театр к полному упадку как у нас, так и за границей. Те же причины мешают театру

занять то высокое положение и то важное значение в общественной жизни, на которые он имеет право.

Я не пуританин и не [педант] в нашем искусстве. Нет. Я очень широко смотрю на те горизонты, которые отведены театру. Я люблю веселое, шутку...¹⁰

* * *

Обыкновенно при создании атмосферы и дисциплины хотят добиться ее сразу во всей труппе, во всех частях сложного аппарата театра. Для этого издают строгие правила, постановления, взыскания. В результате добиваются внешней, формальной дисциплины и порядка. Все довольны, все хвастаются образцовым порядком. Однако самое главное в театре -- художественная дисциплина и этика не создаются внешними средствами. [Поэтому скоро] организаторы порядка теряют энергию, веру и приписывают неудачу другим или находят причины, оправдывающие их и переносящие вину на товарища по корпорации. "С этими людьми ничего не поделаешь", -- говорится в таких случаях.

Попробуйте подойти к задаче совсем с другого конца, то есть [начните] не со своих товарищей по делу, а с себя самого.

Все то, что вы бы хотели провести в жизнь, все то, что нужно для водворения атмосферы дисциплины и порядка (а это нужно знать и решить), пропускайте прежде всего через себя. Воздействуйте и убеждайте других собственным примером. Тогда у вас в руках будет большой козырь и вам не скажут: "Врачу! исцелися сам!" или "Чем других учить, на себя обернись!"

Собственный пример -- лучший способ заслужить авторитет.

Собственный пример -- самое лучшее доказательство не только для других, но главным образом и для себя самих. Когда вы требуете от других то, что уже сами провели в свою жизнь, вы уверены, что ваше требование выполнимо. Вы по собственному опыту будете знать, трудно оно или легко.

В этом случае не будет того, что всегда бывает, когда человек требует от другого невыполнимого или слишком трудного. Убежденный в противном, он становится не в меру требовательным, нетерпеливым, сердитым и строгим и в подтверждение своей правоты уверяет и божится, что ничего не стоит выполнить его требование.

Не есть ли это лучший способ, чтоб подорвать свой авторитет, чтоб про вас говорили: "Сам не знает, чего требует".

Короче говоря¹¹, атмосфера, дисциплина и этика не создаются распоряжением, правилом, циркуляром и взмахами пера, строгостью и требованиями сразу для всех. Это не делается, так сказать, "оптом", как обыкновенно проводятся эти корпоративные воздействия. То, о чем я говорю, производится, так сказать, "в розницу". Это не массовая фабричная, а кустарная работа.

Никогда это не делается сразу, как всегда хотят этого добиться, одним махом. Такая торопливость и нетерпение заранее обречены на провал.

Подходите к каждому человеку в отдельности. Сговоритесь с ним, а сговорившись и хорошо поняв, чего нужно добиваться и с чем нужно бороться, будьте тверды, настойчивы, требовательны и строги.

При этом помните все время о том, как дети, играя в снежки, из маленького катышка наворачивают огромные снежные шары и глыбы... Тот же процесс роста должен происходить и у вас: сначала один -- я сам; потом двое -- я и единомышленник, потом четыре, восемь, шестнадцать и т. д. в арифметической, а может быть, геометрической прогрессии.

Чтоб повернуть театр по верной линии, нужно время и только пять неразъединимых и крепко связанных хорошей увлекательной идеей членов труппы.

Поэтому, если в первый год у вас создается группа только из пяти, шести человек, одинаково понимающих задачу, всем сердцем преданных ей и неразрывно идейно связанных между собой, будьте счастливы и знайте заранее, что ваше дело уже выиграно.

Может быть, в разных местах театра будут одновременно создаваться несколько однородных групп. Тем лучше, тем скорее произойдет идейное слияние. Но только не сразу.

При проведении своих требований о корпоративной и иной дисциплине и всего того, что создает желаемую атмосферу, надо быть прежде всего терпеливым, выдержанным, твердым и спокойным. Для этого необходимо в первую очередь хорошо знать то, что требуешь, и ясно сознавать трудности и время для их преодоления. Кроме того, надо верить в то, что каждый человек в глубине души желает хорошего, но ему что-то мешает, для того чтоб подойти к нему. Раз подойдя и испытав на себе, он уже не расстанется с хорошим, потому что оно всегда дает больше удовлетворения, чем плохое. Главная трудность -- узнать препятствия, мешающие верному подходу к чужой душе и удалению их. Для этого совсем не нужно быть тонким психологом, а надо быть просто внимательным и знать того, к кому подходишь, самому приблизиться и рассмотреть его. Тогда увидишь ясно ходы в чужую душу и чем они загромождены и мешают проводимому делу.

* * *

Как начинают день певец, пианист, танцор?

Они встают, умываются, одеваются, пьют чай и через определенный для сего установленный срок начинают [тренироваться. Певец начинает] распеваться или петь вокализы; музыкант, пианист, скрипач и прочие играют гаммы или иные упражнения, поддерживающие и развивающие технику, танцор спешит в театр, к станку, чтоб проделать положенные экзерсисы, и т. д. Это производится ежедневно зимой и летом, а пропущенный день считается потерянным, толкающим искусство артиста назад.

Станиславский рассказывает в своей книге о том, что Толстой, Чехов и другие подлинные писатели считают до последней степени необходимым ежедневно, в определенное время, писать, если не роман, не повесть, не пьесу, то дневник, мысли, наблюдения. Главное, чтоб рука с пером и рука на пишущей машинке не отвыкала, а ежедневно изоощрялась в непосредственной, тончайшей и точнейшей передаче всех неуловимых изгибов мысли и чувства, воображения, зрительных видений, интуитивных аффективных воспоминаний и проч.

Спросите художника -- он скажет вам решительно то же.

Мало того. Я знаю хирурга (а хирургия тоже искусство), который свободное время отдает игре в тончайшие японские или китайские бирюльки. За чаем, за разговором он сам для себя вытаскивает глубоко запрятанные в общей куче едва заметные предметы, чтоб "набивать руку", как он говорит.

И только один актер по утрам спешит скорее на улицу, к знакомым или в другое место, по своим личным домашним делам, так как это единственное его свободное время.

Пусть так. Но ведь и певец не меньше занят, чем он, и у танцора репетиции и театральная жизнь, и у музыканта репетиции, уроки, концерты!..

Тем не менее обычная отговорка всех актеров, запускающих домашнюю работу по технике своего искусства, одна, а именно -- "некогда".

Как это печально! Ведь актеру, более чем артистам других специальностей, необходима домашняя работа.

В то время как певец имеет дело лишь со своим голосом и дыханием, танцор со своим физическим аппаратом, музыкант со своими руками или, как у духовых и медных инструментов, с дыханием и амбушюром¹² и проч., артист имеет дело и с руками, и с ногами, и с глазами, и с лицом, и с пластикой, и с ритмом, и с движением, и со всей длинной программой, изучаемой в наших школах. Эта программа не кончается вместе с прохождением курса. Она проходится в течение всей артистической жизни. И чем ближе к старости, тем становится нужнее утонченность техники, а следовательно, и систематичность ее выработки.

Но так как артисту "некогда", то его искусство в лучшем случае толчется на одном месте, а в худшем -- катится вниз и набивает ту случайную технику, которая сама собой по необходимости создается на ложной, неправильной, ремесленной репетиционной "работе" и при плохо подготовленных публичных актерских выступлениях.

Но знаете ли вы, что актер и особенно тот, кто больше всех жалуется, то есть рядовой, не на первые, а на вторые и третьи роли, больше, чем кто-либо из деятелей других профессий, обладает свободным временем.

Пусть это докажут нам цифры. Возьмем для примера сотрудников, участвующих в народе, хотя бы в пьесе "Царь Федор". К семи с половиной часам он должен быть готов, чтоб сыграть вторую картину (примирение Бориса с Шуйским). После этого -- антракт. Не думайте, что он весь уходит на перемену грима и костюма. Нет. Большинство бояр остаются в своем гриме и лишь снимают верхнюю шубу. Поэтому кладите на счеты десять минут из пятнадцати нормального времени для перерыва.

[Кончилась] коротенькая сцена в саду, и после двухминутного антракта началась длинная сцена под названием ["Отставка Бориса"]. Она берет не менее получаса. Поэтому кладите на счеты -- с антрактом -- 35 минут плюс прежние 10 минут -- 45 минут.

После этого идут [другие] сцены... (Проверить по протоколам и высчитать свободные у сотрудника часы. Вывести общее число.)

Так обстоит дело у сотрудников, участвующих в народных сценах. Но есть немало актеров на маленькие роли стольников, гонцов или на более значительные, но эпизодические. Сыграв свой выход, исполнитель роли или

освобождается совсем на весь вечер, или же ждет нового пятиминутного выхода в последнем акте и целый вечер слоняется по уборным и скучает.

Вот распределение времени у актеров в одной из довольно трудных постановочных пьес, как "Царь Федор".

Заглянем, кстати, что делает в это время большинство труппы, не занятой в пьесе. Оно свободно и... халтурит. Запомним это.

Так обстоит дело с вечерними занятиями артистов.

А что делается днем, на репетициях?

В некоторых театрах, как, например, в нашем, большие репетиции начинаются в одиннадцать-двенадцать часов. До этого времени актеры свободны. И это правильно по многим причинам и особенностям нашей жизни. Актер кончает поздно спектакль. Он взволнован и не скоро может заснуть. В то время когда почти все люди спят и видят уже третий сон, артист играет последний, самый сильный акт трагедии и "умирает".

Вернувшись домой, он пользуется наступившей тишиной, во время которой можно сосредоточиться и уйти от людей, для того чтоб работать над новой, готовящейся ролью.

Что же удивительного в том, что на следующий день, когда все люди проснулись и начали работу, измученные актеры еще спят после своей ежедневной, трудной и долгой работы на нервах.

"Верно, пьянствовал", -- говорят о нас обыватели.

Но есть театры, которые "подтягивают" актера, так как у них "железная дисциплина и образцовый порядок" (в кавычках). У них репетиция начинается в девять часов утра. (К слову сказать, у них же пятиактная трагедия Шекспира нередко кончается в одиннадцать часов.)

Эти театры, хвастающиеся своими порядками, не думают об актерах и... они правы. Их актеры без всякого вреда для здоровья могут "умирать" совершенно свободно по три раза в день, а по утрам репетировать по три пьесы.

"Трарарам... там-там. Тра-та-та-та..." и т. д., -- лепечет про себя вполголоса премьерша. -- "Я перехожу на софу и сажусь".

А ей в ответ лепечет вполголоса герой: "Трарарам... тамтам... Тра-та-та-та..." и т. д. -- "Я подхожу к софе, становлюсь на колени и целую вашу ручку".

Часто, идя в двенадцать часов на репетицию, встречаешь актера другого театра, идущего гулять по улице после проведенной репетиции.

-- Вы куда? -- спрашивает он.

-- На репетицию.

-- Как, в двенадцать часов? Как поздно! -- заявляет он не без яда и иронии, думая при этом про себя: "Экая соня и бездельник! Что за порядки в их театре?"

-- А я уже с репетиции! Всю пьесу прошли! У нас ведь в девять часов начинают, -- с гордостью и хвастовством заявляет ремесленник, снисходительно оглядывая запоздавших.

Но с меня довольно. Я уже знаю, с кем я имею дело и о каком "искусстве" (в кавычках) идет речь.

Но вот что для меня непостижимо.

Есть много начальствующих лиц в подлинных театрах, так или иначе старающихся делать искусство, которые находят порядки и "железную дисциплину" (в кавычках) ремесленных театров правильной и даже

образцовой!! Как могут эти люди, судящие о труде и условиях работы подлинного артиста по мерке своих бухгалтеров, кассиров и счетоводов, управлять художественным делом и понимать, что в нем делается и сколько нервов, жизни и лучших душевных порывов приносят в дар любимому делу подлинные артисты, которые "спят до двенадцати часов дня" и вносят ужасный беспорядок в "распределение занятий репертуарной конторы".

Куда деваться от таких начальников из мелочных лавок и торговых предприятий, банков или контор? Где найти таких, которые понимают и, главное, чувствуют, в чем настоящая работа подлинных артистов и как с ними обращаться?

И тем не менее я предъявляю новые и новые требования к замученным подлинным артистам, без различия больших или маленьких ролей: последнее остающееся у них время в антрактах и свободных сценах спектакля и репетиций отдавать работе над собой и над своей техникой.

Для нее, как я уже доказал цифрами, найдется достаточно времени.

-- Однако вы требуете переутомления, вы отнимаете у актера его последний отдых!

-- Нет, -- утверждаю я. -- Самое утомительное для нашего брата актера -- это слоняние за кулисами по уборным в ожидании своего выхода на [сцену].

* * *

Задача театра -- создание внутренней жизни пьесы и ролей и сценическое воплощение основного зерна и мысли, породивших самое произведение поэта и композитора¹³.

Каждый работник театра, начиная от швейцара, гардеробщика, билетера, кассира, с которыми прежде всего встречается приходящий к нам зритель, кончая администрацией, конторой, директором и, наконец, самими артистами, которые являются сотворцами поэта и композитора, ради которых люди наполняют театр, -- все служат и всецело подчинены основной цели искусства. Все без исключения работники театра являются сотворцами спектакля. Тот, кто в той или другой мере портит общую работу и мешает осуществлению основной цели искусства и театра, должен быть признан вредным ее членом. Если швейцар, гардеробщик, билетер, кассир встретили зрителя негостеприимно и тем испортили его настроение, они вредят общему делу и задаче искусства, так как настроение зрителя падает. Если в театре холод, грязь, беспорядок, начало задерживается, спектакль идет без должного воодушевления и благодаря этому основная мысль и чувство поэта, композитора, артистов, режиссера не доходят до зрителя, ему не для чего было приходить в театр, спектакль испорчен, и театр теряет свой общественный, художественный, воспитательный смысл. Поэт, композитор и артист создают необходимое для спектакля настроение по нашу, актерскую сторону рампы, администрация создает соответственное для зрителя и для артиста настроение в зрительном зале и в уборных, где готовится к спектаклю артист.

Зритель, как и артист, является творцом спектакля и ему, как и исполнителю, нужна подготовка, хорошее настроение, без которых он не может воспринимать впечатлений и основной мысли поэта и композитора.

Общая рабская зависимость всех работников театра от основной цели искусства остается в силе не только во время спектакля, но и в репетиционное и в другое время дня. Если по тем или другим причинам репетиция оказалась непродуктивной, те, кто помешал работе, вредят общей основной цели. Творить можно только в соответственной необходимой обстановке, и тот, кто мешает ее созданию, совершает преступление перед искусством и обществом, которому мы служим. Испорченная репетиция ранит роль, а израненная роль не помогает, а мешает проведению основной мысли поэта, то есть главной задаче искусства.

* * *

Обычное явление в жизни театра -- антагонизм между артистической и административной частями, между сценой и конторой. В царские времена это погубило театр. "Контора императорских театров" в свое время стало "именем нарицательным", лучше всего определяющим бюрократическую волокиту, застой, рутину и проч.

Мне вспоминается при этом случай из театральной жизни Станиславского, очень ярко рисующий бюрократизм конторы, его результаты на сцене...¹⁴

Ясно, что театральная контора должна быть поставлена на свое место в театре. Место это служебное, так как не контора, а сцена дает жизнь искусству и театру. Не контора, а сцена привлекает зрителей и дает популярность и славу. Не контора, а сцена творит искусство. Не контору, а сцену любит общество, не контора, а сцена производит впечатление и оказывает воспитательное значение на общество. Не контора, а сцена делает сборы и т. д.

Но попробуйте сказать это любому антрепренеру, директору театра, инспектору, любому конторщику. Они придут в раж от такой ереси -- так сильно вкоренилось в них сознание, что успех театра в них, в их управлении. Они разрешают и не разрешают платить или не платить, ставить ту или другую постановку, они утверждают и разрешают сметы, они определяют жалование, взимают штрафы, у них приемы, доклады, роскошные кабинеты, огромный штат, который съедает нередко большую часть бюджета. Они бывают довольны и недовольны успехом спектакля, актера. Они раздают контрамарки. Это их униженно просит актер пропустить в зрительный зал необходимое актеру лицо или ценителя. Это они отказывают в контрамарке актеру и передают ее своему знакомому. Это они важно расхаживают по театру и снисходительно принимают униженные поклоны артистов. Это они являются в театре страшным злом, угнетателями и разрушителями искусства. У меня нет достаточных слов, чтоб излить всю злобу и ненависть на очень распространенные в театре типы конторских деятелей, наглых эксплуататоров артистического труда.

С незапамятных времен контора угнетает артистов, пользуясь известными особенностями нашей природы. Вечно отвлеченные в область воображения, творческой мечты, переутомленные, с утра до вечера живущие своими обостренными нервами на репетиции, спектакле, в домашней подготовительной работе, впечатлительные, нервные, неуравновешенные, с легко возбуждаемыми темпераментами, малодушные и быстро падающие духом, артисты нередко беспомощны в своей частной и внехудожественной жизни. Они точно созданы

для эксплуатации, тем более что они, отдавая все сцене, не имеют больше нервов для отстаивания своих человеческих прав.

Как редко среди театральных администраторов и конторских деятелей [люди], которые понимают правильно свою роль в театре. Контора и ее служащие должны быть первыми друзьями искусства и помощниками его жрецов -- артистов. Какая чудесная роль! Каждый из самых мелких служащих может и должен в той или другой степени приобщиться к общему творческому делу в театре, способствовать его развитию, стараться понять его главные задачи, проводить их вместе с другими. Как важно знать, находить и искать материал, необходимый для постановки, декораций, костюмов, эффектов, трюков! Как важен порядок и строй и весь уклад жизни на сцене, в уборных артистов, в зрительном зале, в мастерских театра! Надо, чтоб зритель, актер и каждый имеющий отношение к театру входил в него с особым чувством благоговения.

Надо, чтобы зритель, отворяя двери театра, проникался соответствующим настроением, которое помогает, а не мешает восприятию впечатления. Какое огромное значение для спектакля имеет настроение за кулисами и в зрительном зале. А Литургическое настроение за кулисами! Какое огромное значение оно имеет для артиста! А порядок, спокойствие, отсутствие суеты в уборных артистов. Все эти условия сильно влияют при создании рабочего самочувствия артиста на сцене.

В этой области административные деятели в театре близко соприкасаются с самыми интимными и важными сторонами нашей творческой жизни и могут оказывать артистам большую помощь и поддержку. В самом деле, если в театре спокойный, солидный порядок, он много дает: хорошо подготавливает артиста к творчеству, а зрителей -- к его восприятию. Но если, наоборот, обстановка, окружающая артиста на сцене, а зрителя в зале, раздражает, сердит, нервит, мешает, то творчество и его восприятие или становятся совершенно невозможными, или же требуют исключительного мужества и техники, чтобы бороться с тем, что им противодействует.

Между тем сколько на свете существует театров, в которых актерам перед началом спектакля приходится выдерживать целую трагедию и вести бой с портными, костюмершами, с гримерами, бутафорами, чтоб отвоевывать себе каждую часть костюма, приличную обувь, чистое трико, платье по мерке, парик или бороду из волос, а не из пакли. Портным, гримерам, не проникшимся своей важной ролью в общем художественном деле, безразлично, в чем выходит артист перед зрителями. Они остаются за сценой и даже не видят результатов своего неряшества и невнимания. Но каково артисту, играющему роль героя драмы, благородного рыцаря, пламенного любовника, выходить на посмешище и вызывать хохот своим костюмом, гримом, париком там, где зритель должен любоваться красотой и изяществом актера.

Как часто, измотав все нервы до начала спектакля и в его антрактах, актер выходит на сцену с истрепанными нервами и пустой душой и играет плохо потому, что не имеет сил играть хорошо.

Чтоб понять, какое влияние все эти закулисные невзгоды имеют на его рабочее самочувствие и на самый процесс творчества, надо быть артистом и испытать на себе самом все эти закулисные беспорядки. Но если в театре нет

надлежащей дисциплины и строя, то артист чувствует себя не лучше и на самой сцене. Там, стоя на подмостках, он рискует не найти необходимой для игры бутафорской вещи, на которой иногда построена сцена, или пистолета, кинжала, которым надо покончить с собой или со своим соперником.

Как часто электротехник перетемнит освещение и сорвет тем лучшую сцену артиста. Как часто бутафор перестарается и перепустит закулисные шумы, совершенно заглушая монолог и диалог артистов на сцене. В довершение же всего зрители, почувствовавшие беспорядок в самом театре, поддаются дезорганизации и так шумливо, невоспитанно ведут себя, что бедному актеру создается еще новое труднейшее препятствие при творчестве -- борьба с толпой. Самое страшное и непобедимое, когда зритель шумит, разговаривает, ходит и особенно кашляет во время действия. Чтоб держать зрителя в дисциплине, необходимой спектаклю, чтоб заставить его до начала сидеть на местах, быть внимательным, не шуметь, не кашлять, надо прежде всего, чтоб сам театр заслужил к себе уважение, чтоб зритель сам чувствовал, как ему надлежит себя держать в театре. Если вся обстановка театра не соответствует высокому назначению нашего искусства, если она располагает к распушенности, то на актера падает непосильный труд побороть [эту обстановку] и заставить зрителя забыть то, что толкает его к невниманию.

XI. СЦЕНИЧЕСКОЕ САМОЧУВСТВИЕ

1. ВНЕШНЕЕ СЦЕНИЧЕСКОЕ САМОЧУВСТВИЕ

-- Представьте себе,-- говорил Аркадий Николаевич на сегодняшнем уроке, -- что вы просыпаетесь, лежите заспанный, с заскорузлым телом; вам не хочется двигаться, не хочется вставать; у вас легкий утренний озноб. Но вы пересиливаете себя, делаете гимнастику, согреваетесь, расправляете мускулы не только тела, но и лица. Восстанавливается правильное кровообращение. Все члены, каждый палец рук и ног, все мышцы и мускулы свободно переливают энергию по всем направлениям от головы до ног и обратно.

Приведя в порядок тело, вы принимаетесь за голос и распеваетесь. Звук находит крепкую опору, становится плотным, сгущенным, металлическим; проникает во все резонаторы: и в переднюю часть маски, и в носовые раковины, и в голову, и в жесткое небо. Оттуда звук свободно вылетает, наполняя собой всю комнату. При этом резонаторы превосходно резонируют, а акустика комнаты звонко возвращает вам звук, точно для того, чтоб еще сильнее бодрить, будить энергию, жизнь и активность.

Ясная дикция, четкая фраза, красочная речь ищут мысли, чтоб ее отчеканить, сделать выпуклой и сильной.

А неожиданные интонации, просящиеся изнутри, заостряют речь и дают выразительность.

После этого вы входите в волны ритма и качаетесь в них при самых разнообразных темпах.

Во всей вашей физической природе создается порядок, дисциплина, стройность и гармония.

Все становится на свое место и получает указанное природой значение.

Теперь все части вашего физического аппарата воплощения сделались гибкими, восприимчивыми, выразительными, чуткими, отзывчивыми, подвижными, как хорошо смазанная и налаженная машина, в которой все колесики, ролики работают в полном соответствии друг с другом.

Трудно устоять на месте, хочется двигаться, действовать, выполнять внутренние приказы, выражать жизнь своего человеческого духа.

Во всем теле ощущаешь зуд к действию. Чувствуешь себя "на парах". Подобно детям, не знаешь, куда девать избыток энергии, и потому готов растратить ее зря на что попало.

Нужны задача, внутренний приказ, духовный материал, жизнь человеческого духа для воплощения ее. Если они явятся, то весь физический организм бросится на них со страстностью и энергией, не уступающей детской.

Такое физическое состояние артист должен научиться вызывать в себе на сцене, приводя в порядок, разминая и пуская в действие все составные части своего телесного аппарата воплощения.

Это состояние мы и называем на нашем языке внешним сценическим самочувствием.

Наподобие внутреннего сценического самочувствия, оно складывается из своих составных частей -- элементов, каковыми являются мимика, голос, интонация, речь, движение, пластика, физическое действие, общение и приспособление.

Все эти элементы внешнего сценического самочувствия должны быть превосходно упражнены, подготовлены, для того чтоб сделать физический аппарат воплощения, то есть телесную природу артиста, тонким, гибким, точным, ярким, пластичным, как то капризное чувство и неуловимая жизнь духа роли, которые он призван выражать.

Такой аппарат воплощения должен быть не только превосходно выработан, но и рабски подчинен внутренним приказам воли. Связь его с внутренней стороной и взаимодействие должны быть доведены до мгновенного, бессознательного, инстинктивного рефлекса.

2. ОБЩЕЕ СЦЕНИЧЕСКОЕ САМОЧУВСТВИЕ

...-- Теперь, когда все три музыканта уселись на свои места и заиграли, оба органа, и левый, и правый, зазвучали¹. Резонаторы, собирающие в себе голоса отдельных элементов, действуют превосходно.

Аркадий Николаевич указал на нарисованные на чертеже флажки с надписями: "Внутреннее сценическое самочувствие" и "Внешнее сценическое самочувствие".

-- Остается соединить оба резонатора воедино. Тогда образуется то состояние, которое мы называем на нашем языке общее сценическое самочувствие.

Как видно из чертежа, оно соединяет в себе как внутреннее, так и внешнее самочувствие².

При нем всякое создаваемое внутри чувство, настроение, переживание, рефлекторно отражается вовне. В таком состоянии артисту легко откликаться на все задачи, которые ставят перед ним пьеса, поэт, режиссер, наконец, он сам. Все душевные и физические элементы его самочувствия у него начеку и мгновенно откликаются на призыв. На них можно играть, как на клавишах или на струнах. Чуть ослабнет одна -- подтянул колок и опять все налажено.

Чем непосредственнее, ярче, точнее рефлекс от внутреннего к внешнему, тем лучше, шире, полнее почувствует зритель ту жизнь человеческого духа роли, которая создается на сцене, ради которой написана пьеса и существует театр.

Общее сценическое самочувствие -- рабочее самочувствие.

Что бы ни делалось артистом в процессе творчества, он должен находиться в этом общем душевном и физическом состоянии. Читает ли актер в первый или сотый раз пьесу и роль, учит ли или повторяет ее текст, приступает ли к домашней или к репетиционной работе, ищет ли он духовного или физического материала для роли, думает ли о жизни ее человеческого духа, об ее внутреннем и внешнем образе, об ее страстях, чувствованиях, о помыслах и действиях, об общем внешнем виде, о костюме и гриме, словом, при всяком малейшем соприкосновении с ролью он должен непременно находиться в состоянии внутреннего и внешнего, или общего сценического самочувствия.

Без них нельзя подходить к роли. Они должны стать для каждого из нас на сцене однажды и навсегда нормальными, естественными, органическими -- нашей второй натурой.

Сегодняшним уроком мы оканчиваем беглое изучение работы над собой.

Этим оканчивается и первый год нашего трехлетнего курса.

Теперь, после того как вы усвоили и умеете создавать в себе общее сценическое самочувствие, мы можем переходить с будущего года ко второй части программы -- к работе над ролью.

Полученные вами за год сведения громоздятся, бродят в голове и сердце. Вам трудно совместить, поставить на свое место каждый из элементов, которые мы вынимали из нашего самочувствия поодиночке и рассматривали в отдельности.

Между тем то, что так тщательно в течение целого года изучалось, является самым простым, естественным человеческим состоянием, которое нам хорошо знакомо в действительности. Когда мы в жизни переживаем какие-то чувствования, в нас естественно, само собой, создается то состояние, которое мы, стоя на подмостках, называем общим сценическим самочувствием.

Оно и в реальной действительности складывается из тех же элементов, которые мы ищем в себе, когда выходим перед рампой. И в жизни нельзя без такого состояния отдаваться переживанию своей внутренней жизни, нельзя внешне выражать ее при общении.

К удивлению, то, что так хорошо нам известно, что в подлинной жизни приходит естественно, само собой, то бесследно исчезает или уродуется, лишь только артист выходит на подмостки. Нужны большая работа, изучение, привычка и техника, для того чтоб вернуть на сцену то, что в жизни так нормально для каждого человека.

Сложенное по отдельным элементам, общее сценическое самочувствие оказывается самым простым, нормальным человеческим состоянием. Среди мертвого царства декорационного полотна, кулис, красок, клея, картона и

бутафории на подмостках общее сценическое самочувствие говорит нам о подлинной, живой, человеческой жизни и о правде.

Как странно! Самые простые, естественные чувства и переживания превращаются в сложные явления, лишь только мы пытаемся анализировать и выразить их словами. Вот например:

-- Хотите конфетку? -- протянул он нам коробочку, которую до того держал в руках. -- Съешьте, а потом расскажите словами то, что вы будете ощущать и чувствовать при этом.

Вот видите! Куда легче выполнить самое обычное действие, чем потом описывать его. Для этого потребуются целые тома. Если сознательно вникать в самые привычные ощущения или механические действия, поразишься сложности их и непостижимости того, что мы в жизни совершаем без усилия и часто без сознания.

При изучении "системы" и в частности сценического самочувствия происходит то же. Самое состояние, которое мы разбираем, просто, естественно и хорошо знакомо, но анализ его является сложным.

Теперь, когда это трудное осталось позади, вам будет легко справиться с остальным и привыкнуть к правильному, естественному, живому самочувствию на сцене.

Для этого нужно время и долгая практика.

Так по частям "система" входит в человека -- артиста и перестает быть для него "системой", а становится его второй органической натурой³.

3. [ПРОВЕРКА СЦЕНИЧЕСКОГО САМОЧУВСТВИЯ]

1

Сегодня Аркадий Николаевич пришел в класс с каким-то молчаливым незнакомцем, как говорят, режиссером. Урок посвящен был опять проверке сценического самочувствия у учеников.

Торцов вызвал на сцену Вьюнцова, который просил позволения показать вместе с Пушиным сцену Несчастливцева и Счастливецва из "Леса" Островского. Должно быть, последнее произведение их тайного халтурного репертуара.

Откровенно каюсь, что я самым нахальным образом подслушивал интимный разговор Торцова и Рахманова. Я случайно сел на такое место, где все было слышно. Прикрывал же я свое подслушивание сосредоточенностью над черновой записью дневника и чрезмерной углубленностью в работу.

Виноват ли я в том, что слышал их разговор?

-- Молодец! -- шептал Торцов Рахманову, радуясь на Вьюнцова.-- Смотрите, пожалуйста! Какой у него крепкий объект и плотный круг внимания! Это, несомненно, самое подлинное сценическое самочувствие. Конечно, оно создано случайно. Нельзя же заподозрить Вьюнцова в том, что он прилежно изучил и овладел техникой сценического самочувствия. Ой! Разбойник! Вот вам, не угодно ли! Уже наиграл, как самый последний кривляка! Еще! Ну, конечно, от прежнего самочувствия не осталось и следа.

Каков, смотрите, пожалуйста! Ай да молодец! Выправился! Снова явились и правда и вера. Даже мысли доносит, а ведь это его больное место. Ух, как опять хватил! -- страдал за Вьунцова Аркадий Николаевич, когда тот выкинул грубейший фортель, подменил задачу и потерял "круг".-- Пожалуйста, так и есть, объект уже здесь, в зрительном зале. Теперь пойдет каша. Поздравляю: все элементы уже вывихнулись, чувство правды бежало, весь одеревенел от напряжения, голос сдавился, полезли актерские аффективные воспоминания, а за ними следом ломанье, трюки, штампы, да еще какие! Ну, конечно, теперь уж ничем не поправит!

Торцов не ошибся. Вьунцов того наиграл, чего, как говорится у нас в школе, и "не пересмотришь". Так, например, для того чтобы показать, как Счастливецва ради тепла закатывали в ковер, а потом по приезде раскатывали, Вьунцов ловко и, пожалуй, даже смешно катался по грязному полу сцены вдоль рампы.

-- Хоть бы платье-то пожалел, бесстыдник,-- вздыхал от огорчения Аркадий Николаевич и отвернулся.

-- Какое изумительное создание наша природа,-- философствовал он, чтобы отвлечься от сцены, обращаясь к незнакомцу. -- Как все в ней сцеплено, слито и друг от друга зависит. Вот, например, сценическое самочувствие артиста. Малейший вывих одного из слагаемых нарушает все целое. Стоит подменить лишь один из правильных элементов, как остальные, в зависимости от него, логически и последовательно, начинают перерождаться. Неверная задача или объект, или неправильный круг внимания, или вывихнутое чувство правды и проч. перерождают аффективные воспоминания и чувствования, приспособления и проч. В связи с этим уродуются все остальные элементы и самое самочувствие. Совершенно так же, как в музыке. И там стоит одной фальшивой ноте закрасться в стройный аккорд, и благозвучие тотчас же превращается в "какофонию", "консонанс" в "диссонанс". Исправьте фальшивую ноту, и снова аккорд зазвучит.

То же и у нас: вырвите неправильный элемент, поставьте на его место правильный, и снова сценическое самочувствие зазвучит всеми нотами аккорда.

Оно нуждается во всех без исключения правильных элементах, из которых слагается. Лишь при их наличии создается то состояние артиста на сцене, которое мы определяем словами сценическое самочувствие.

Когда отрывок кончился и исполнители спустились в партер, Торцов сказал Вьунцову:

-- За начало -- поцелую, а за конец -- побью! Во что выродилось ваше хорошее самочувствие? Из каких элементов оно в конце концов сложилось?

Объект по ту сторону рампы, плюс изнасилованное чувство правды, плюс театральные, а не жизненные аффективные воспоминания, плюс общение, излучение, приспособления профессионального актерского, а не человеческого происхождения. Кроме того, все эти неправильности вызывали сильнейшее мышечное напряжение, отчего еще больше множились и крепились неправильности общего состояния.

Из всех этих фальшивых элементов складывается не "сценическое", а специфически "актерское" самочувствие, при котором нельзя ни творить, ни переживать, а можно только ломаться и забавлять глазающих зевак.

Такое неправильное самочувствие не может привести ни к творчеству, ни к искусству, а неизбежно ведет к самому плохому ремеслу.

Понимаете ли вы теперь, как важно и именно для вас правильное сценическое самочувствие. Только при нем вы можете выходить на сцену, без него вас нельзя пускать на нее. Вы совмещаете в себе двух разных актеров, не только друг на Друга не похожих, но друг друга уничтожающих. Один с хорошими данными и способностями. Другой -- испорченный и безнадежный. Надо из них сделать выбор и пожертвовать тем или другим. Есть над чем вам задуматься. Возьмите же себя в руки и попросите Ивана Платоновича, чтобы он муштровал вас каждый урок, чтобы он помог вам сделать как самое самочувствие, так и процесс его создания в себе привычным, нормальным. Для этого нужен теперь только "тренинг" под наблюдением.

-- Разве я не понимаю,-- печалился Вьюнцов с подступавшими к глазам слезами.-- Рад бы в рай, да... Во! Кишка тонка!.. Не пускает! Не знаю, что и делать.

-- Слушайте меня, я вас научу,-- обратился к нему Аркадий Николаевич ласково, ободряюще и нежно.

-- Прежде всего научитесь готовить, разминать элементы самочувствия, как внутренние, так и внешние. Сначала вырабатывайте каждый из них в отдельности, а потом соединяйте их между собой. Так, например, ослабление мышц с чувством правды, объект -- с лучеиспусканием, действие -- с физической задачей и т. д. При этом вы заметите, что два элемента, правильно соединенные вместе, создают третий, а втроем вызывают четвертый и пятый; впятером родят шестой, десятый и т. д.

Однако при этой работе не надо забывать важного условия, а именно, нельзя создавать самочувствие ради самочувствия. В таком виде оно неустойчиво и скоро рассыпается на свои составные части или же перерождается в неправильное, актерское самочувствие. Это совершается с необычайной быстротой и легкостью, почти не поддающейся учету. Нужна большая привычка, чтобы разбираться в тонкостях самочувствия, и эта привычка приобретается упражнением и опытом. Кроме того, при этой работе не надо забывать, что сценическое самочувствие нельзя создавать "всухую", а непременно на какой-нибудь задаче или на ряде задач, создающих сплошную линию действия. Эта линия является как бы стержнем, соединяющим все элементы самочувствия воедино, ради одной, основной цели произведения.

Эта линия и все задачи, из которых она создается, не могут быть мертвыми, механическими. Необходимо сделать их живыми, жизненными, правдивыми. Для этого нужны волнующие вымыслы воображения (магическое "если б", предлагаемые обстоятельства). Они в свою очередь требуют правды и веры, внимания, хотения и т. д. Одно сцепляется с другим и вместе создают из отдельных элементов одно целое "самочувствие". В этом процессе логика и последовательность играют не последнюю роль.

После этого Аркадий Николаевич обратился к Рахманову с таким предложением:

-- Ты видел в прошлый раз, как я подводил Названова к правильному самочувствию и как оно постепенно слагалось в нем. То же нужно проделывать и с Вьюнцовым.

Конечно, при этом следует прежде всего стараться, чтобы он сам разобрался в своем состоянии. Однако это ему долго не будет удаваться, так как, чтобы наладить самочувствие, необходимо хорошо развитое, чуткое чувство правды. Но оно как раз вывихнуто у Вьюнцова. Это та самая фальшивая нота в общем аккорде, которая портит общее целое. Поэтому на некоторое время тебе придется взять на себя роль "исполняющего [обязанности] его чувства правды", через интересный вымысел, то есть, другими словами, через предлагаемые обстоятельства. У него недурная эмоциональность. Она несомненно есть у Вьюнцова. Но прежде чем вызывать ее, надо верно направить его внимание, потому что если он начнет возбуждаться, совсем не тем, что нужно, то ошибка заведет его бог знает куда, в противоположную и неверную сторону. Поэтому Вьюнцова надо очень сильно тренировать кроме чувства правды и на верную задачу.

Есть люди, которых притягивает зрительный зал против их собственного желания. Но есть другие, которые любят зрительный зал и сами охотно тянутся к нему. Вьюнцов из таких. И потому для него задача, притягивающая его назад на сцену, -- якорь спасения. Словом, при работе с Вьюнцовым борись с его актерским самочувствием, которое он не отличает еще от подлинного сценического самочувствия.

Изо дня в день направляй Вьюнцова на путь правды, этим ты приучишь его к ней и он начнет отличать ее от лжи. Это трудная, кропотливая и мучительная работа.

-- А с Пуциным-то как же? Быть-то с ним, говорю, как? Не то ведь самочувствие-то у него. Будь уверен,-- просил Иван Платонович указаний у Торцова.

-- По Несчастливцеву судить нельзя. Сама роль на ложном пафосе. Пусть сыграет Сальери,-- сказал Торцов.

Пока Пущин с Вьюнцовым играли, Аркадий Николаевич говорил тихим голосом Рахманову:

-- Если ты начнешь добиваться от Пущина подлинного переживания, такого, как мы его понимаем, то пока из этого ничего не получится. Пущин не эмоционален, как Малолеткова и Названов. Он переживает от ума, по литературной линии, -- объяснял Аркадий Николаевич.

-- Как же сценическое-то самочувствие? Самочувствие-то сценическое установить как же?-- приставал Рахманов.

-- Для него это пока и является сценическим самочувствием,-- сказал Аркадий Николаевич.

-- Без переживания?-- недоумевал Иван Платонович.

-- С переживанием "от ума". Откуда же взять другое, коли его пока нет. Там дальше будет видно, способен он к сценическому переживанию, которое нам нужно, или нет,-- продолжал объяснять Аркадий Николаевич. -- Сценическое самочувствие имеет свои разновидности. У одних преобладает ум, у других чувство, у третьих воля. От них оно и получает свой особый оттенок.

Когда на нашем актерском инструменте с клавишами из элементов главную партию ведет, допустим, ум, получается один вид или тип сценического самочувствия. Но может быть иначе, то есть воля или чувство поведут главный голос. Это создаст новые два оттенка того же сценического самочувствия. У

Пущина уклон к рассудку и литературе. Спасибо и за это. Все, что он делает, ясно и понятно, внутренняя линия намечена правильно. Он хорошо понимает и оценивает, что говорит. Правда, все это мало согрето чувством. Что ж тут сделаешь! Чувства не вложишь. Старайся расшевелить его магическим "если б", предлагаемыми обстоятельствами. Развивай воображение, придумывай интересные задачи. Через них оживет или вскроется само чувство и тогда, быть может, немного он прибавит тепла. Но многого от него в этом смысле не добьешься. Пущин типичный "резонер" с великолепными голосовыми данными, с прекрасной фигурой, которую, конечно, надо усиленно развивать, приводить в человеческий вид. Когда это будет сделано, из него получится не скажу, чтобы очень хороший, но нужный актер -- полезность. Ты увидишь, что он будет занят во всех пьесах. Словом, пока для него это сценическое самочувствие с большим уклоном в сторону "рассудочности" приемлемо.

"Бедный Пущин,-- подумал я. -- Столько труда, чтобы стать лишь "полезностью". Впрочем, он не взыскателен. Будет доволен и этим".

Сегодня опять была проверка сценического самочувствия учеников.

Аркадий Николаевич просил Говоркова сыграть что-нибудь. Конечно, потребовалась и Вельяминова.

У наших обер-халтуристов свой особый, никому не известный репертуар из второсортных пьес невысокого вкуса и качества.

Говорков изображал прокурора, допрашивающего преступницу-красавицу, в которую он влюблен и которую вынуждает отдаться ему.

-- Слушай,-- шептал Торцов Ивану Платоновичу. -- Вот слова, которые даны Говоркову глупым автором: "Из пламенных недр народа, через мою карающую власть миллионы голодных и восставших граждан шлют проклятие вам". Теперь вспомни, как он произнес этот пошлый набор слов.

Все отдельные трескучие слова фразы выделил ударениями, чуть не на каждом слоге. Но самое важное слово, ради которого написана вся тирада, оставлено без всякого ударения и скомкано.

-- Какое слово? Слово-то какое? -- переспросил Иван Платонович.

-- Конечно, слово "вам". Все дело в том, что народ шлет проклятие именно вам.

Оказывается, что Говорков не имеет представления о законах речи. Что же делает учитель?! На этот [предмет] обрати

серьезное внимание. Он один из самых, самых важных. Если преподаватель не подходит, надо его скорее сменить. Нельзя же так говорить.

Боже мой, какая ерунда,-- страдал Торцов за Говоркова.-- Лучше не вникать, а просто слушать голос,-- старался он утешиться.

-- Звук хорошо оперт, достаточного диапазона. Хороший, звучный, не сжатый, выразительный, недурно поставленный.

-- Но ты послушай, как он произносит согласные: "Пллламммннных... нннеддррр... ччччерррезззз... ммую кккрающщущую вввлассть".

Ты думаешь, что он это делает для упражнения и для выработки согласных? Ничуть не бывало. Ему кажется, что от удесятерения согласных голос звучит красивее. Но если убрать эту пошлость и аффектацию в произношении, то в остальном дикция вполне прилична.

Что можно сделать с такими данными? Смотри! -- вдруг встрепенулся Аркадий Николаевич. -- Если бы я был иностранцем, ничего не понимающим по-русски, я бы ему зааплодировал за этот широкий жест рукой, заканчивающийся раскрытием всех пальцев ладони. В дополнение к жесту даже голос его опустился вместе с рукой до самых низких, предельных нот.

Что говорить, красиво, выработано, и, если бы речь шла о снижающемся аэроплане, я бы простил ему и аффектацию и театральность. Но вопрос-то идет не о спуске и полете, а просто о том, что он пойдет вниз, где заседает суд. И говорит он это для того, чтобы попугать свою бедную жертву, чтобы через испуг понудить ее к согласию на предложение инквизитора.

Я чувствую, что уже при первом знакомстве с этой глупой пьесой Говоркову померещился красивый жест, две-три эффектные декламационные интонации. Их он долго и старательно отделявал в тиши своего кабинета. Это-то он и называет "работать над ролью". Для того чтобы блеснуть публично этими позами, интонациями, и была выучена и репетирована эта пошлая пьеса.

Какая ерунда! Боже!

Вот ты тут и пойми, чем он живет. Из каких элементов составляется его самочувствие: безграмотная речь, плюс снижающийся аэроплан, плюс "ппплламменнные нннедрры". Сложи все это! Попробуй, что получится? Окрошка!

А спроси Говоркова -- он будет божиться, что именно это и есть сценическое самочувствие и что никто лучше его не ощущает "сцены и подмостков", что это возвышенный стиль игры, а не пошлый натурализм переживания.

-- Вот ты их и гони! Обоих вместе! Будь уверен! -- науськивал Иван Платонович.-- Пущина с Веселовским к ним же в придачу. Пущина с Веселовским, говорю, к ним же. Не надо нам чужих! Будь покоен!

-- Ты думаешь, что они ни для какого дела непригодны в театре? -- вызывающе спросил Торцов Рахманова.

-- Будь уверен! -- ответил тот.

-- Посмотрим,-- сказал Аркадий Николаевич, встал и пошел к рампе, так как наши представляльщики кончили свою сценку.

Аркадий Николаевич попросил Говоркова рассказать подробно, в чем дело, как он понимает роль, в чем заключается содержание сцены и т. д.

Тут случилось невероятное.

Ни он, ни она не знали, в чем главная суть сцены, для чего она написана. Чтобы рассказать содержание, им пришлось сначала механически произносить зазубренный текст, вникать в его смысл и объяснять его содержание своими словами.

-- Теперь давайте я вам расскажу,-- сказал Аркадий Николаевич. И начал рисовать чудесную сцену из средневековой жизни.

У него, как я, кажется, уже говорил, совершенно исключительный дар излагать содержание пьес. При этом он великолепно досочиняет то самое главное и интересное, что плохие авторы забывают дописать в своем произведении.

Говорков, только что сыгравший свою сцену, впервые вникал в ее внутреннее содержание. Оно оказалось куда больше, чем то, которое было показано на сцене Говорковым и Вельяминовой.

Обоим исполнителям, как видно, понравилась трактовка Аркадия Николаевича. Они с охотой и без противоречия стали исправлять сцену по новой внутренней линии.

С своей стороны, Торцов не насилдовал их воли и не касался самих приемов игры, которые так отзывались актерством, что, казалось бы, прежде всего подлежали исправлению. Но нет. Аркадия Николаевича интересовало лишь выправление внутренней линии, задач, магического "если б", предлагаемых обстоятельств.

-- А штампы, а чувство правды, а вера?

-- Правда-то, говорю, где же? Почему же ты не исправляешь условность?-- приставал Иван Платонович.

-- Для чего? -- спросил спокойно Торцов.

-- Как для чего? -- поразился Рахманов в свою очередь.

-- Так, для чего? -- еще раз переспросил Аркадий Николаевич.-- Ведь это же ни к чему не поведет. Они по своей природе типичные представляльщики, так пусть же по крайней мере представляют верно. Вот все, что от них пока можно требовать.

Наконец, после долгой работы Говорков и Вельяминова исполнили свою сцену с помощью и с подсказами Аркадия Николаевича.

Должен признаться, что мне понравилось. Все понятно, ясно, со смыслом, интересный рисунок ролей. Правда, вышло далеко не то, что рассказал раньше сам Аркадий Николаевич. Но несомненно, что теперешнее было неизмеримо выше того, что они играли раньше. Правда, они не захватывали, они даже не вызывали веры; все время чувствовался наигрыш, манерность, условность, аффектация, декламационность и прочие типичные для исполнителей недостатки. Тем не менее...

-- Что же это, искусство? Ремесло?

-- Пока это еще не искусство,-- объяснял Аркадий Николаевич.-- Но если поработать над приемами воплощения, если очистить их от простых актерских изношенных штампов, если выработать приемы игры, хотя и условные, но черпающие свой материал из самой природы, тогда такую актерскую игру можно довести до искусства.

-- Но это же не наше направление,-- волновался Иван Платонович.

-- Конечно, это не переживание. Или, вернее, скажу так: рисунок роли схвачен и может быть пережит правильно, но воплощение остается условным, со штампами, которые со временем можно довести до приличного вида. В результате их игра не правда и даже не правдоподобие, а недурной намек на то, как эту роль можно хорошо пережить. Это не игра, а образное толкование роли, которая может быть передана с блестящей техникой. Разве мало таких актеров иностранцев, гастролеров, заезжающих к нам, и ты им аплодируешь.

Годится Говорков нашему театру или нет, об этом будем говорить при выпуске. Но пока он в школе и надо из него сделать того наилучшего актера, которого возможно выработать или слепить из него. Может быть, он будет пожинать лавры в провинции. Что же, Христос с ним! Но пусть он будет грамотен. Для этого надо из его данных скомпилировать приличную манеру и технику игры и добиваться выработки того самого необходимого, без чего

нельзя из его данных сложить общий, так сказать, ансамбль или аккорд, который бы звучал прилично.

-- Что же нужно сделать? Сделать-то нужно что? -- нервничал Рахманов.

-- Прежде всего,-- объяснял Торцов,-- надо помочь ему выработать в себе приличное сценическое самочувствие. Для этого подготовь более или менее приличный букет элементов. Пусть правильное самочувствие поможет ему не подлинно переживать (на это он будет способен в случайные, редкие моменты), пусть созданное в нем сценическое самочувствие поможет ему идти под суфлера.

-- Но чтобы получить этот рисунок, будь уверен, дорогой мой, нужно же переживать, переживать нужно,-- горячился Иван Платонович.

-- Ведь я же тебе сказал, что без переживания не обойдется. Но одно дело почувствовать роль внутри, чтобы познать ее рисунок, а другое дело переживать в момент творчества. Научи его пока почувствовать линию роли и грамотно, хотя и условно, передавать эту линию или рисунок роли. Но для этого, конечно, надо исправить, облагородить, переменить и заменить новыми все его ужасные штампы и приемы игры.

-- Что же получится? Назвать-то как такое "самочувствие"? -- продолжал нервничать Иван Платонович. -- Актерское?

-- Нет,-- заступился Аркадий Николаевич. -- Актерское основано на механическом, ремесленном действии, а тут все-таки есть маленькие следы переживания.

-- То есть то, что ты показал,-- заметил Рахманов.

-- Может быть. Пусть,-- ответил Торцов.-- Тем не менее это маленькое переживание давно называют "полуактерским самочувствием",-- придумал Торцов.

-- Ну ладно. Чорт с ним. Полуактерское так полуактерское. Ладно, говорю,-- страдал Иван Платонович.

А с нею, с кокеткой-то, что делать? -- волновался он.-- Самочувствие-то ей какое вырабатывать?

-- Постой, дай понять,-- сказал Аркадий Николаевич и стал внимательно всматриваться в нее.

-- Ах, эта Вельяминова!-- страдал Аркадий Николаевич.-- Все показывает, показывает и показывает себя. Никак не может собой налюбоваться. В самом деле, для чего она играет эту сцену? Так ясно, что кто-то похвалил или она сама увидела в зеркале свою искривленную позу, красивую линию торса, и теперь весь смысл ее игры в том, чтобы вспомнить и повторить облюбванное движение и живую картину.

Видишь, забыла о ноге и сейчас же ищет, по зрительным воспоминаниям, как она тогда лежала... Слава богу, кажется, нашла... Нет. Все еще мало. Видишь, как оттягивает носок ноги, отброшенный назад.

Теперь послушай-ка то, что она говорит по своей роли,-- почти шептал Торцов Рахманову.-- "Я стою перед вами как преступница". Стою, а она лежит. Слушай дальше, -- продолжал Аркадий Николаевич.-- "Я устала, у меня болят ноги". Неужели ее ноги болят от лежания? Она их отлежала или оттого, что она оттягивает носок.

Разгадай-ка, какое у нее самочувствие. Чем она живет внутри, если слова так противоречат действию? Курьезная психология. Внимание так сильно ушло в ногу, в самолюбование, что у нее нехватает времени вникать в то, что говорит язык. Какое презрение к слову, к внутренней задаче! О каком же сценическом самочувствии можно говорить!

Оно заменено состоянием самовлюбленной кокетки. У нее свое особое "дамское самочувствие", с которым она не расстанется. И элементы, из которых оно складывается, тоже дамского происхождения. Как назвать то, что она делает? Ремесло? Представление? Балет? Живая картина? Ни то, ни другое, ни третье, ни четвертое. Это "публичный флирт",-- нашел наконец название Аркадий Николаевич.

-- Теперь, после того как вы узнали, что такое сценическое самочувствие, после того как вы поняли, что без него нельзя подходить ни к самому творчеству, ни к подготовительной работе, ни тем более к изучению самой природы и законов искусства, я ставлю вам такое требование. Впредь, к моему приходу в класс, ученики должны быть в соответствующем, необходимом для урока внутреннем сценическом самочувствии.

На первое время пусть об этом позаботится Иван Платонович. Пусть он собирает всех учеников за четверть часа до начала урока и помогает им проделать упражнения для создания необходимого самочувствия¹.

Рахманов произнес в ответ только два слова:

-- Будьте уверены.

Мы поняли то, что нас ожидает впредь перед каждым уроком Торцова.

-- Начни с сегодняшнего же дня, Ваня. А я вернусь через четверть часа,-- сказал Аркадий Николаевич и вышел.

Нужно ли описывать то, что происходило во время его отсутствия. Можно только признать, что Иван Платонович вполне оправдал свои слова "будьте уверены" и что мы все встретили Аркадия Николаевича во внутреннем сценическом самочувствии.

2

На доске вывешено объявление, призывающее нас, учеников школы, на репетицию пьесы ["Горячее сердце"]², которая готовится в театре.

Я остолбенел, когда прочел это, и сердце забилось от предчувствия дебюта в настоящем театре, в настоящем спектакле, с настоящими артистами.

Аркадий Николаевич объяснил нам на сегодняшнем уроке смысл и педагогическое значение предстоящего выступления на сцене. Он говорил:

-- Театр призывает учеников совсем не потому, что они ему нужны, а потому, что им самим стал необходим театр.

Ваше выступление в народных сценах лишь очередной этап в школьной программе. Это тот же класс, но только на публике, в полной обстановке спектакля и в условиях публичного творчества.

То, что для нас, актеров,-- репетиция, для вас, учеников, лишь подготовка к публичному выступлению; то, что для нас -- спектакль, для вас -- урок на публике.

В стенах школы, без посторонних зрителей, мы наметнули ученикам на то, что со временем им придется испытать на подмостках театра в момент публичных выступлений.

Теперь этот момент настал, и надо, чтоб вы пережили на самой сцене то, о чем говорилось в школе.

Только после того, как это совершится и вы на собственном ощущении познаете на сцене правильное самочувствие, вам удастся по-настоящему оценить то, чему мы вас учили в школе.

В самом деле: где как не на подмостках театра и не в условиях публичного творчества можно лучше всего понять практическое значение "если бы", концентрирующего внимание артиста на самой сцене в рассеивающей обстановке спектакля? Где как не перед тысячами зрителей можно испытать подлинное "публичное одиночество" или важность общения с объектом? Где как не на сцене, перед черной пастью портала нужно создавать, вырабатывать и утверждать в себе правильное сценическое самочувствие? Таким образом, после ряда подготовительных работ, направленных на выработку элементов творческого самочувствия, мы подошли к самому созданию этого самочувствия на сцене в условиях публичного творчества.

Знаете ли вы, что именно к нему-то и подводили наши предыдущие работы всего этого года.

Я не говорил об этом раньше, чтоб не подытоживать того, что еще не было сделано, и чтоб не усложнять ваших восприятий, но теперь, *post factum*, объявляю вам, что первый курс школьной программы целиком посвящен созданию общего (или рабочего) сценического самочувствия и первоначальному его закреплению на театральных подмостках, перед зрительным залом, в условиях публичного творчества.

Мы начинаем с этого потому, что никакая дальнейшая созидательная работа немыслима без правильного сценического самочувствия.

Поздравляю вас с новым этапом в нашей программе, то есть с публичным сценическим выступлением, ради создания и укрепления на сцене правильного самочувствия.

Оно будет постоянно совершенствоваться и исправляться вами на протяжении всей вашей артистической карьеры.

Тем более важно, чтоб теперь, в самом начале, при первых же ваших выступлениях, работа на публике была верно направлена. Однако это потребует от вас исключительного внимания и добросовестности, умения разбираться в ваших невидимых внутренних ощущениях и действиях. Но мы, преподаватели, можем лишь угадывать их, и, если вы будете нам говорить неправду, то есть не то, что чувствуете, тем хуже для вас, потому что обман повредит в первую очередь вам же самим. Он лишит нас возможности правильно судить о том, что происходит внутри вас, и я с Иваном Платоновичем не сможем дать вам полезного совета.

Поэтому не мешайте, а всячески помогайте нам понимать то, что будет невидимо происходить в вас во время публичных выступлений.

Если вы всегда, неизменно, при каждом выходе перед рампой будете исключительно внимательны, пытливы, добросовестны, если вы будете относиться к вашим творческим задачам на сцене не сухо, формально, а

сознательно, с увлечением, отдавая им всего себя, наконец, если вы будете при каждом выступлении выполнять на сцене то, чему мы вас учили в школе, то вы постепенно овладеете правильным самочувствием.

Мы же, со своей стороны, позаботимся о том, чтоб ваши публичные выступления были хорошо организованы в педагогическом отношении. Но помните, что в этой работе нельзя останавливаться на полпути. Необходимо доводить ее до победного конца, до того предела, при котором правильное самочувствие на сцене становится единственно возможным, нормальным, естественным, привычным, органичным, а неправильное, то есть актерское самочувствие, -- невозможным; да, именно невозможным! Беру себя в пример: после того как я нашел и однажды навсегда закрепил на сцене правильное рабочее самочувствие, мне стало уже невозможно выходить без него на подмостки. Только при нем я чувствую себя там, как дома, а при актерском самочувствии я становлюсь на сцене чужим, лишним, ненужным и это убивает меня. Необходимо большое усилие, чтоб вывести себя из привычного мне теперь общего, рабочего самочувствия, так крепко оно внедрилось в меня после огромной и правильной работы в народных сценах и после долгой артистической практики. Мне почти невозможно теперь безнаказанно перекинуть объект по ту сторону рампы, где сидит зритель, и не общаться с партнером на сцене. Еще труднее стоять перед тысячной толпой без творческих задач. Если же это случается, то я теряюсь, как новичок.

Старайтесь же скорее, однажды и навсегда выработать в себе правильное общее, рабочее, самочувствие на сцене.

-- Это то же, что сказать: "старайтесь однажды и навсегда творить на сцене и быть гениями", -- заметил Шустов.

-- Нет, выработка правильного самочувствия доступна всем, кто умеет работать и доводит начатое до конца.

Не спорю. То, что предстоит вам сделать, -- трудно, но сама природа придет вам на помощь, лишь только она почувствует органическую правду в том, что вы будете делать на сцене. Тогда она сама возьмет инициативу творчества в свои руки, а вы знаете, что ничто не сравняется с ней в области созидательной работы.

Сценическое самочувствие, согласованное с органическими потребностями природы, является наиболее правильным, устойчивым состоянием артиста на сцене. Идите же вместе с природой по указываемому вам школой пути и вы удивитесь быстроте вашего артистического роста.

О, если б только у меня были время и возможность! -- мечтал Торцов, -- я бы вернулся к народным сценам, к маленьким ролям и с увлечением играл бы их в качестве статиста.

Ведь большая часть того, что мне удалось понять в области психотехники искусства, добыта мною в народных сценах.

-- Почему же именно в них, а не в больших настоящих ролях? -- хотел я понять.

-- Потому что большие роли, ведущие пьесу, нельзя по-ученически ощупывать. Их нужно играть в совершенстве. Они требуют законченного мастера, а не школьника, делающего первые пробы.

Большие роли налагают большую ответственность за весь спектакль. Они обязывают и вместе с тем они ставят непосильные задачи для малоподготовленных, как вы. Они вызывают в них насилие, творческие потуги. А вы знаете, к чему это приводит. В народных сценах и в маленьких ролях совсем другое. Там и самая ответственность и творческие задачи несравненно меньше; там они делятся между большой группой лиц, участвующих в массовой сцене. Там можно безнаказанно для себя и для спектакля производить некоторые пробы, этюды, конечно, если таковые не противоречат сверхзадаче и сквозному действию передаваемого произведения.

Все эти этюды возможны и лучше всего закрепляются на публике. Вот почему я придаю публичному классу такое значение...

Кроме того, то, что делается в классе, не всегда доходит и не всегда звучит со сцены театра. Это тоже вызывает необходимость выносить наши уроки и занятия на публику.

Какая школа мира дает своим ученикам такие условия и обстановку для уроков?! Подумайте только: тысячная толпа зрителей, полная обстановка спектакля, декорации, мебель, бутафорские вещи, реквизит, полное освещение, световые, звуковые, шумовые эффекты, костюмы, грим, музыка, танцы; волнения публичного выступления, закулисная этика, дисциплина и условия коллективного творчества, интересная и содержательная тема творчества с увлекательной сверхзадачей, сквозным действием, объекты общения, режиссерские указания, прекрасный литературный текст, на котором можно учиться красиво говорить; большое помещение, к акустике которого надо приспособлять голос и дикцию; удобные группировки, мизансцены, переходы, живые партнеры и мертвые объекты для общения, -- целый ряд поводов для упражнения чувства правды, для создания веры и проч., что мне не приходит теперь в голову...

Все это ежедневно предоставляется театром для пользования нашей школе, при ее систематических и каждодневных уроках. Какая роскошь и богатство! Оцените их до конца и по достоинству. Неужели же вы не воспользуетесь всеми этими возможностями, чтоб стать подлинными артистами, неужели вы предпочтете все это обычному пошлomu пути актера -- карьериста, театрального "премьера", тягающегося за первенство и высший оклад, думающего только о банальном успехе, популярности, о дешевой славе, о рекламе и об удовлетворении своего маленького гнилого самолюбия?!

Если это так, скорее бегите от театра, потому что он может одинаково возвышать и принижать человека, отравлять его душу. Пользуйтесь же тем, что дает театр для вашего нравственного роста, а не для падения. Рост артиста -- в непрерывном познании искусства, а падение -- в его эксплуатации. Пользуйтесь же предстоящими публичными выступлениями для того, чтоб извлечь из них до дна все, что от них можно взять, и в первую очередь скорее вырабатывайте в себе правильное общее (рабочее) сценическое самочувствие.

Торопитесь, пока это возможно и не поздно, потом, когда вы станете артистами, будет поздно думать об ученической работе. Исполнение же больших ролей невозможно без правильного самочувствия. Тогда вы можете очутиться в безвыходном положении, которое толкнет вас к ремеслу и штампу...

Но горе вам, если вы отнесетесь к новому этапу школьной программы, то есть к публичным выступлениям в народных сценах, лишь формально, без должного, исключительного внимания. В этом случае результат получится совсем обратный, нежелательный, губительный, и вы с необычайной быстротой, о которой тоже ученики не имеют представления, выработаете в себе опасное, вредное для творчества, актерское самочувствие.

Публичные выступления -- обоюдоострый нож. Они могут одинаково принести как пользу, так и вред. Причем шансы последнего перевешивают и вот по какой причине:

Дело в том, что публичные выступления обладают свойством закреплять, фиксировать то, что происходит на сцене и внутри самого артиста. Всякое действие или переживание, проделанное с творческим или иным волнением, вызываемым присутствием толпы, запечатлевается в эмоциональной памяти сильнее, чем в обычной, интимной репетиционной или в домашней обстановке. Поэтому как ошибки, так и удачи, совершенные на сцене в обстановке спектакля, закрепляются прочнее на публике. Ремесло доступнее подлинного искусства, а штамп легче, чем переживание. Поэтому они быстрее и легче закрепляются в роли при ее публичном исполнении.

Труднее схватить и закрепить то, что скрыто глубоко в душе, чем то, что на поверхности, или, иначе говоря, жизнь тела фиксируется легче, чем жизнь человеческого духа роли. Но зато когда эта жизнь духа увидит свет рамп и толпа зрителей укажет артисту своим откликом верные, сильные, человеческие органические моменты переживания и поможет артисту найти и поверить в них, тогда фиксаж публичного выступления навсегда утверждает в артисте удачные живые места роли...

3

Я не понял, какая репетиция была сегодня. Артисты играли без остановки всю пьесу, но гримов не делали и костюмов не надевали.

Нас же, учеников, заставили костюмироваться и гримироваться, как для спектакля.

Декорация, все аксессуары тоже были даны полностью.

За кулисами чувствовалось торжественное настроение, вероятно, такое же, как на спектакле: великолепный порядок, тишина, все на сцене и около нее даже во время антрактов ходили на цыпочках. Перемены декорации делались без шума и крика, по знакам и хлопкам в ладоши.

Общее благочиние настраивало торжественно и волновало. Сердце билось усиленно.

Иван Платонович провел нас заблаговременно на сцену и заставил меня в качестве часового при небольшой провинциальной тюрьме долго ходить по намеченной им линии или стоять на посту в указанных им местах³.

Пущин и Веселовский несколько раз прорепетировали свой "проход арестантов с ушатом воды" из тюрьмы и обратно. Надо было сделать это просто, скромно, чтоб не привлекать на себя излишнего внимания зрителей.

-- Помните, дорогие мои, что вы играете на втором плане. Поэтому не лезьте на первый, не выпирайте, говорю! Особенно во время главных сцен

действующих лиц. В эти минуты действуйте особенно осторожно и оправдывайте эту осторожность. Штука-то какая!

Очень трудно ходить так, чтоб не привлекать на себя внимания. Нужна для этого плавность. Чтоб ее вызвать, пришлось направить все внимание на ноги. Но лишь только я начал думать о них, исчезло равновесие и способность двигаться. Того гляди, споткнешься! Я, как пьяный, не мог идти по прямой линии; меня шатало, я боялся натолкнуться на забор с воротами и повалить его. Это делало движения и самую игру напряженной, неестественной. Я так волновался, что задохнулся и должен был остановиться.

Лишь только прекратилось самонаблюдение, внимание разлетелось и стало искать новые объекты. Меня потянуло за кулисы. Я напряженно следил за тем, что там делалось.

Вот какие-то актеры, в гриме, остановились и смотрели на меня.

"Это что за фигура?" -- вероятно, говорили они друг другу про меня.

Пошептавшись и разобрав меня по косточкам, один из них засмеялся, махнул рукой и пошел, а я покраснел, так как мне показалось, что его смех и презрение относились ко мне.

Подошел Иван Платонович и знаками приказывал мне ходить по намеченной им линии. Но я не мог двинуться, так как ноги мои были точно парализованы. Пришлось притвориться, что я не вижу Рахманова.

В это время из тюрьмы выходили на сцену Пущин и Веселовский в качестве арестантов с ушатом. Надо было помочь им пройти через ворота, но я забыл об этом. Мало того, я заслонил их собой от зрителей и тем испортил сцену. Им пришлось протискиваться сквозь щель полуприотворенных ворот. Пущин чуть не повалил декорацию, чуть не потащил ее за собой.

Скандал!

Только по окончании акта я сообразил, что неудачи произошли потому, что я весь был скован мышечным напряжением.

Участвовал на выходе в первом спектакле возобновленного "Горячего сердца"⁴ и старался избавиться от напряжения.

В своей уборной, до начала нашей сцены, мне удалось этого добиться скоро и хорошо, но с переходом в нервную атмосферу кулис, среди волнующей суматохи, я почувствовал на себе серьезную ответственность, и все в душе и в теле сразу сильно напряглось. И это случилось, несмотря на большее, чем в прошлый раз, самообладание.

После настойчивой борьбы с напряжением мне удалось направить внимание на тело и найти зловердные зажимы. Но мало направить -- надо и удержать внимание на указанных ему объектах. В спокойной обстановке школы это достигается легко, но в волнующих и рассеивающих условиях жизни на сцене этот первый и необходимый этап большого процесса освобождения от напряжения превращается в упорный и трудный поединок творящего артиста с неестественными условиями выступления. Эта борьба длится все время пребывания на сцене. Ненадолго одолеешь препятствия, найдешь зажим, освободишь его. Но лишь только перейдешь к третьему, закрепляющему моменту оправдания создавшегося самочувствия, встречаешься с капризным воображением. Как известно, оно должно создавать предлагаемые обстоятельства и другие вымыслы, оправдывающие физическое состояние. Но с

воображением трудно сговориться в нервной обстановке публичного творчества. В это время оно особенно нервно, несговорчиво и увиливает от работы. Хорошо, если у артиста хватит твердости и он настоит на своем. Но далеко не всегда это удается, а если не подчинишь себе воображение, то оно спутает, деморализует внимание и все другие элементы самочувствия.

Таким образом, сегодняшний спектакль был целиком посвящен третьему моменту процесса мышечного освобождения, то есть внутреннему оправданию создавшегося общего физического состояния.

При этой работе мне вспомнилось, как в прошлом году, лежа на своем диване с Котом Котовичем, я принял трудную тянущуюся позу. Ощупав и назвав точки напряжения мышц в теле, я освободил их, но не до конца. Для завершения и закрепления процесса требовалось "оправдание", а для "оправдания" нужны предлагаемые обстоятельства, задачи, действие. Не мудрствуя лукаво, я придумал их:

"Вот ползет по полу великий таракаша. Хлоп его по чекрыге!"

С этими словами я придавил воображаемое насекомое, оправдал этим действием трудную позу и помимо воли освободил тело от лишнего напряжения, так как при наличии его я бы не смог дотянуться до своей воображаемой жертвы. То, чего не могли выполнить техника и сознание, доделала сама природа с ее подсознанием.

Сегодня я решил повторить этот прием на сцене перед тысячной толпой и стал искать соответствующего действия.

Оно должно быть активно. Как же найти его в бездейственном стоянии и топтании солдата на сторожевом посту?

Я стал соображать. Подумайте только, соображать в рассеивающей обстановке сцены! Для меня такая работа своего рода подвиг.

1. Лично я мог бы ходить по прямой линии и от скуки переставлять ноги в такт напеваемой про себя мелодии или в ритм мысленно произносимых стихов,-- соображал я про себя.

2. Я мог бы шагать по намеченной линии и искоса поглядывать на крыльцо городничего, к которому вереницей подходили просители.

3. Я бы мог стушеваться, уничтожиться, стать незаметным или, напротив, ходить напоказ, чтоб все видели, как я несую свою службу, как я готов в каждую минуту "ташшить и не пушшать" тех, кто попадетс я мне в руки.

4. Я бы мог исподтишка покурить трубочку за углом тюремного забора.

5. Я бы мог заинтересоваться каким-нибудь жучком, ползущим по стене тюремного забора; я бы мог поиграть с ним, подсунуть ему под лапки сучок или травку, заставить его переползти на них, поднять повыше и ждать, чтоб насекомое расправило крылья и улетело.

6. Но вернее всего, я бы просто прислонился к забору, недвижно стоял, пригревшись на солнце, и думал о своих делах, наподобие того, как солдат думает о своей деревне, доме, пахоте, урожае, семье.

При непосредственном, искреннем выполнении всех этих действий природа и ее подсознание сами, естественным путем, втянулись бы в работу. Они оправдали бы и освободили лишнее напряжение, мешающее подлинному, продуктивному и целесообразному действию.

Но приходилось сдерживать себя и помнить наставление Ивана Платоновича не привлекать на себя внимания зрителей чрезмерной активностью в ущерб главным исполнителям пьесы.

Вот почему пришлось избрать пассивную задачу: стоять, пригревшись на солнышке, и думать о своих делах. Тем более, что мне самому необходимо было сообразить, что делать дальше. Вот я и прислонился к забору, пригрелся в лучах электрического солнца и думал.

Оказалось, что у меня внутри не заготовлено никакого душевного материала для роли.

Как могла случиться такая оплошность?!

Как Иван Платонович мог выпустить меня на сцену внутренне пустым? Непостижимо!

Будь Аркадий Николаевич в Москве, он ни за что не допустил бы такой халтуры.

Не теряя времени, тут же, на сцене, я стал создавать прошлое, настоящее и будущее моего милого солдата.

-- Откуда он пришел сюда, на дежурство? -- спрашивал я себя.

-- Из казарм.

-- А где находятся эти казармы? По каким улицам надо идти к ним?

Этот вопрос был решен применительно к знакомым мне улицам окраин Москвы.

Создав в своем представлении дорогу в казармы, я стал думать о жизни в этих солдатских помещениях. Потом представил себе деревню, избу, семью изображаемого мною солдата. Жаркий луч электрического рефлектора приятно пригревал и слепил меня, точно солнце. Я даже принужден был надвинуть на свои глаза кепку.

Мне было хорошо, покойно, уютно, и я забыл о существовании закулисного мира, публичного выступления и всех его условностей. Каково?! Я могу мечтать на глазах тысячной толпы! До сих пор нельзя было даже помышлять об этом!

Все свободное время отдаю думам о роли солдата и сочиняю предлагаемые обстоятельства его жизни.

Паша мне помогает, а я ему, так как и он занят тем же для своей безмолвной роли просителя в сцене с городничим того же акта.

Окунувшись в жизнь провинциального полицейского, я мысленно исполняю его служебные обязанности: хожу за городничим в Гостиный двор и на рынок, таскаю конфискуемые им у купцов товары; сам не брезгаю, где можно, взяткой, могу и стибрить то, что плохо лежит.

Теперь у меня другие, более активные хотения, которые я определил словами: "ташшить и не пушшать".

Но я боюсь без спроса изменять прежние, установленные действия. Надо вводить новое осторожно, незаметно, без излишней активности, которая могла бы привлечь внимание и отвести его от исполнителей пьесы.

Но главная причина моего сомнения не в этом, а в том, что моя роль солдата раздвоилась на два совершенно противоположных друг другу образа: милого крестьянина, семьянина, мечтающего о деревне, и полицейского, цель жизни которого "ташшить и не пушшать".

Кого из них избрать?

А что если оставить обоих: у тюрьмы -- милого крестьянина, у крыльца городничего -- полицейского. При такой комбинации я убью двух зайцев; с одной стороны, создам две роли, а с Другой -- поиграю на двух планах, на втором, более легком, приучу себя к правильному самочувствию, а на первом, более трудном плане, буду работать над устранением препятствий при публичном выступлении.

Пока я соображал таким образом, прислонившись к забору тюрьмы, вдруг ворвалась на сцену пьяная орава во главе с Хлыновым. Начались его смешные выверты, ломания и пьяная бравада перед городничим.

Актеры захватили меня своей игрой, я разинул рот, впился в них глазами, хохотал от всей души, во весь голос, забыв, что нахожусь на сцене. Чувствовал себя великолепно и не думал ни о каких мышцах. Они сами о себе подумали.

После, когда шумная сцена прошла и началось тихое, лирическое объяснение влюбленных, я долго стоял спиной к зрительному залу и искренне любовался широкой далью и перспективой, изображенной на заднем холсте. При этом мне вспомнились любимые изречения Аркадия Николаевича: "Сосредоточиваясь на том,' что по нашу сторону рампы, отвлекаешься от того, что там, по другую ее сторону". Или в другой редакции: "Увлекаясь тем, что на сцене, отвлекаешься от того, что вне ее".

Я был счастлив, чувствовал себя победителем и радовался тому, что смог забыть себя на глазах тысячной толпы, в неестественных условиях публичного выступления.

Смущало только то, что я действовал от своего собственного лица, а не от лица изображаемого мною солдата. Но ведь сам Аркадий Николаевич требует не терять себя самого в роли. Значит, не беда, что я действую от своего имени.

Таким образом, все дело в интересном объекте, в интересной задаче по сю сторону рампы.

Как же я мог забыть об этой важной и хорошо знакомой мне по школе истине?!

Повидимому, сцена хочет, чтобы все хорошо известное в жизни было заново узнано, понято, испытано на подмостках, в условиях публичного творчества?!

Что ж, я готов заново изведать все уже познанное. Пусть учат меня сама практика, сцена, ее условия работы, тысячеглавое чудовище -- зритель, сцена с ее огромной пастью, черной дырой портала.

Вот она, зияет вдали, на авансцене.

Да... это она! Почему же я не замечал ее раньше? Узнаю чудовище по противному ощущению всасывания в свою бездонную пасть, по особому свойству насильственно закрепощать артиста, держать на себе все внимание стоящих на сцене. Что бы я ни делал, как бы ни отвертывался, как бы ни отвлекался, я постоянно чувствую ее присутствие. "Я здесь!" -- кричит она мне нагло во все моменты.-- "Не забывай меня, как и я тебя не забуду".

С этой секунды закулисный мир, второй план, все, что происходило на сцене, ушло из области моего внимания. Остался самый первый план с открытой, зияющей, бездонной пастью чудовища, и снова я вспомнил о панике, которую испытал в свое время на показном, вступительном спектакле. Я стоял, как

окаменелый, смотрел в темную, далекую бездну, а мышцы мои напряглись так, что опять не было возможности двинуться.

Если чудовище-портал действует на меня подавляюще здесь, на втором плане, то что же было бы там, на первом плане, в самой пасти черной дыры портала!!!

По окончании акта, когда я проходил мимо конурки помощника режиссера на сцене, на меня накинулся Какой-то незнакомый мужчина, оказавшийся дежурным по просмотру спектакля.

-- Я запишу в протокол, -- объявил он мне, -- чтоб на будущее время вам было предоставлено место в первом ряду партера на все спектакли "Горячего сердца". Из зрительного зала вам будет удобнее любоваться игрой артистов, чем со сцены, на сторожевом посту, на втором плане. Переходите лучше в зрительный зал!

-- Bravo, bravo! -- сказал мне какой-то милый молодой человек, вероятно, артист труппы. -- Ваш солдат -- художественное пятно в общей картине. Какая простота и непринужденность!

-- Это хорошо, что вы освоились, дорогой мой, и чувствовали себя как дома. Хорошо, говорю я! -- сказал мне Иван Платонович.-- Но... где же магическое "если б"? А без него нет искусства. Вот штука-то какая! Найдите его, создайте и смотрите на все, что происходит на сцене, не глазами Названова -- зрителя спектакля, а глазами солдата, действующего лица пьесы.

?

Ужас!

Сегодня на спектакле "Горячего сердца" мне пришлось экстренно заменять заболевшего сотрудника и стоять на часах у крыльца городничего, то есть на самой авансцене, в самой пасти чудовища -- портала.

Я обмер, когда мне объявили этот приговор режиссера. Отказываться было невозможно. Моего заступника Ивана Платоновича не было в театре.

Пришлось подчиниться.

Очутившись на самой авансцене, в пасти чудовища -- черной дыры портала, я опять был раздавлен ею.

Я ничего не видел из того, что делалось за кулисами, не понимал того, что происходило на сцене Я смог только стоять, придерживаясь незаметно за декорацию, и не упасть в обморок. Ужасно!!

Минутами мне казалось, что я сижу на коленях у зрителей первого ряда. Слух мой обострился так, что я слышал отдельные фразы сидевших в партере. Мое зрение напряглось так сильно, что я видел все, что делалось в зрительном зале. Меня тянуло по ту сторону рампы и надо было приложить большое усилие, чтоб не повернуться лицом в сторону толпы. Но если б я это сделал, *то потерял* бы последнюю власть над собой и стоял бы перед рампой с испуганным лицом, с окоченевшим телом, беспомощный, готовый расплакаться *от* конфуза. Я ни разу не взглянул на публику и все время был обращен к ней в профиль, но тем не менее видел все, что происходило в зале: каждое шевеление отдельных лиц, каждый блеск стекол биноклей. Мне казалось, что все они направлены на меня одного. Это еще сильнее заставляло следить за собой. Опять внимание, направленное на собственное тело, сковало движения и

вызывало одеревенение. Я чувствовал себя жалким, бессильным, смешным, нехудожественным и уродливым пятном в общей прекрасной картине.

Какое это было мучение! Как долго тянулся акт! Как я устал! Чего мне стоило не упасть от головокружения.

Чтоб не бежать с позором с поля битвы, я решил скрыться незаметно, уничтожиться и с этой целью прибегнул к хитрости -- стал незаметно пятиться в сторону кулис и наполовину спрятался за первое сукно портала. Там черная дыра казалась менее страшной.

По окончании действия около конурки помощника режиссера меня опять остановил дежурный по спектаклю и съязвил:

-- Из-за кулис тоже плохо видно актеров. Право, переходите к зрителям, в партер!

На сцене на меня смотрели с сожалением. Может быть, мне это только казалось, а на самом деле никому не было дела до меня, жалкого статиста, каким я чувствовал себя весь вечер и чувствую сейчас, пока пишу эти строки в дневнике.

Какой же я ничтожный, бездарный актеришка!

Сегодня я шел в театр, точно на казнь, и с ужасом думал о муках стояния в пасти чудовища -- черной дыры портала.

"Где, в чем средства защиты от нее?" -- спрашивал я себя и вдруг вспомнил о спасительном "круге внимания".

Как могло случиться, что я забыл о нем и не использовал его в первую же очередь при моих публичных выступлениях!

У меня точно отлегло от сердца при этом открытии; точно я надел на себя непроницаемый панцирь перед вступлением в кровопролитный бой. Во время грима, одевания и приготовления к выходу я вспоминал и проделал школьные упражнения, имеющие отношение к кругу внимания.

"Если публичное одиночество на глазах десятка учеников в школе давало мне неопишное наслаждение, то каково же будет наслаждение в театре, на глазах тысячной толпы", -- говорил я себе.

"Замкнусь в круг, найду себе в нем точку и буду ее рассматривать. Потом отворю окошечко моего непроницаемого круга, минутку погляжу, что делается на сцене, а может быть, даже дерзну заглянуть в зрительный зал и скорее опять к себе домой, в круг, в одиночество", -- соблазнял я себя...

Но на самом деле все произошло иначе. Меня ждала неожиданность, с одной стороны, приятная, а с другой -- досадная. Помощник режиссера объявил мне, что я должен возвратиться на свое прежнее место, на второй план, к тюремному забору.

Я побоялся расспрашивать его о причине такого решения, беспрекословно повиновался и был рад тому, что там мне будет уютнее и спокойнее, но вместе с тем я пожалел о случившемся, потому что мне казалось, что с забронированным кругом я бы победил сегодня свой страх перед черной дырой портала.

На втором плане, с кругом, я блаженствовал и чувствовал себя как дома. То плотно запирался в нем, наслаждаясь ощущением одиночества на тысячной толпе, то наблюдал за тем, что делалось вне круга. Любовался игрой актеров и далью пейзажа, смело смотрел на авансцену -- в самую черную дыру портала.

Сегодня благодаря броне круга, как мне казалось, я бы устоял даже и там, на авансцене, в самой пасти чудовища.

Но приходилось себя сдерживать и помнить последнее замечание Ивана Платоновича о том, что надо жить на сцене не просто своей, названовской жизнью, как таковой, а своими, названовскими переживаниями, пропущенными через магическое "если б", среди предлагаемых обстоятельств роли. Не будь во мне этой новой заботы, я разошелся бы сегодня вволю.

Как же понять, где кончается моя личная жизнь и где начинается тоже моя жизнь, но примененная к условиям существования изображаемого лица на сцене?

Вот, например, я стою и люблю далью. Я делаю это от своего лица, в условиях своей жизни или же от своего лица, но в условиях жизни солдата?

Прежде чем решить вопрос, я захотел понять, будет ли крестьянин любоваться далью в нашем смысле слова.

"Чего же ею любоваться!-- ответил бы он. -- Даль как даль!"

Крестьянин однажды и навсегда налюбовался ею и крепко любит ее, как и всю природу, во всех ее видах и проявлениях, без сентиментальности. Таким образом, самое действие, выбранное мною, не типично для солдата. Было бы типично смотреть на чудесный вид безучастно, как на привычное, хорошо знакомое явление.

А как мой солдатик смотрит на пьяную компанию Хлынова, как он относится к их безобразию?

"Бары балуются. Чудно, право! Ишь надрызгались! А еще господа!" -- сказал бы он неодобрительно, лишь слегка улыбаясь в самых смешных местах. Он привык и не к таким вывертам.

Значит, и это мое действие мало типично для солдата из крестьян.

Мне вспомнился совет Аркадия Николаевича, который говорил: играя крестьян, помните об их необыкновенной простоте, естественности и непосредственности. Если он стоит или ходит, то это потому, что ему нужно стоять или идти. Если у крестьянина почешется бок, он его почешет, коли надо сморкнуться, кашлянуть, сделает и то и другое и притом ровно столько, сколько необходимо, а потом бросит руку и замрет в неподвижности до следующего необходимого для него действия.

Пусть и мой солдатик крестьянин делает ровно столько, сколько нужно.

Поэтому для этой роли необходима большая сдержанность, выдержка.

Бездействие типично для моего солдатика из крестьян. Надо стоять, вот он и стоит, слепит солнце -- надвинет кепку. И больше ничего, никаких добавлений.

Однако разве такая статика, такое полное отсутствие действия сценичны? В театре нужна активность.

Если так, то в данном случае, при исполнении роли солдата, придется найти действие в бездейственном стоянии на посту. Это трудно.

Еще труднее, не теряя себя самого в изображаемой роли солдата, найти себя в нем и его в себе.

Все, что я могу сделать в этом смысле,-- это остаться самим собой в предлагаемых обстоятельствах.

Попробую создать эти предлагаемые обстоятельства и мысленно поставить себя в них.

Статика, неподвижность -- одно из предлагаемых, бытовых обстоятельств роли, принимаю и включаю их. Буду, по возможности, стоять на месте.

Но я -- Названов, мне не свойственно, я не умею ни о чем не думать. К тому же и для солдата не исключается возможность мечтать при неподвижности. Ведь он такой же человек, как и я. Встает вопрос: являются ли для меня необходимыми те же самые думы и мечтания, как у солдата?

Нет. Ограничивать себя в этом было бы насилием, которое внесет ложь и разрушит веру. Буду мечтать о чем мечтается. Сохраню лишь аналогию в общем характере мысли. Они должны быть спокойные, не волнительные и очень интимные.

... .. 19 . . 2.

Сегодня я был очень не в ударе и не мог направить себя. Однако, несмотря на это, я управлял своим вниманием, боролся и не отдавал себя во власть черной дыры портала. Правда, мое внимание было обращено не на то, что нужно роли, а на то, что было нужно мне самому. Я все время экспериментировал над собой, работал над установлением правильного внутреннего сценического самочувствия. То, что я делал на сцене, было не игра на спектакле, а урок на публике.

Тем не менее я рад, что, несмотря на плохое состояние, не поддался пугалу -- черной дыре портала.

Это несомненный успех и небольшой шаг вперед.

Уж не бросать ли сцену?! Ничего у меня не выходит! Должно быть, я просто бездарен, -- рассуждал я после сегодняшнего неудачного для меня спектакля. -- Целый год учебы, целый ряд спектаклей в ничтожной роли статиста, и почти никакого результата!

Ведь до сих пор я применил на сцене лишь малую часть усвоенного в школе. Остальное забыл, придя на подмости.

В самом деле, чем я пользовался в "Горячем сердце"? Ослаблением мышц, объектом внимания, вымыслами воображения и предлагаемыми обстоятельствами, задачами и физическим действием, а в самое последнее время -- кругом внимания и публичным одиночеством... и только!

Еще вопрос, овладел ли я всем этим, немногим, что провел на сцену? Удалось ли мне с помощью приемов психотехники довести себя до самого главного, то есть до творческого момента вовлечения в работу органической природы и ее подсознания? Без этого вся моя работа, так точно, как и вся "система", не имеет цены и смысла.

Если это мне удалось, то и тогда сделанное мною до сих пор ничтожно и является самой элементарной частью того, что пройдено нами в школе, чем мне еще предстоит овладеть на практике в тяжелых условиях публичного творчества.

Когда я думаю об этом, я теряю энергию и веру в себя.

Эмоциональная память, общение, приспособление, двигатели психической жизни, внутренняя линия роли, сквозное действие, сверхзадача, внутреннее сценическое самочувствие, доведенные до предела вовлечения в работу органической природы и подсознания !

Вся эта работа неизмеримо труднее и сложнее того, что до сих пор сделано. Хуже всего, что мне приходится одному, без всякой помощи делать первые шаги на сцене. Недавно, когда я жаловался на это Ивану Платоновичу, он мне сказал: "Мое дело было бросить вас в воду, а теперь плывите сами, выкарабкивайтесь, как умеете".

Нет, я протестую! Это неверный прием насилия. Аркадий Николаевич не одобрит его.

Есть другой и лучший. Он в том, чтоб превратить для нас, учеников, спектакль в публичный урок. Это не испортит ансамбля. Напротив, поможет ему, так как ученики под надзором преподавателей будут выполнять свое дело лучше, больше по существу.

Почему наши воспитатели и педагоги так холодно относятся к публичным выступлениям, почему они не пользуются предоставляемыми нам богатыми возможностями создания целой школы, на глазах тысячной толпы, в самом театре, на спектакле?

Нам даны для этого все возможности. Подумать только, какая роскошь, какое богатство: урок в гримах и костюмах, при полной обстановке декораций, вещах, при идеальном строе спектакля, при образцовом закулисном порядке, при тысячной толпе зрителей; в сотворчестве с лучшими артистами, под руководством лучших режиссеров и под присмотром лучших преподавателей! Я знаю, чувствую, что только на таких публичных "уроках" можно выработать в себе правильное внутреннее сценическое самочувствие. Его не добьешься в стенах интимных помещений школы, на глазах десятка учеников, товарищей, которых не считаешь даже зрителями.

Я утверждаю еще, что нельзя вырастить в себе правильного внутреннего сценического самочувствия вдали от разверзшейся пасти чудовища -- черной дыры портала. То, чего мы добиваемся у себя на квартире или в классе, нельзя назвать сценическим самочувствием. Это "домашнее" или "школьное" самочувствие.

Мне теперь ясно, что для овладения сценическим самочувствием нужна прежде всего сцена, нужна черная дыра портала и все тяжелые условия публичного выступления. Нужна также и специальная психотехника, помогающая побеждать многочисленные препятствия, неизбежные при творчестве. Необходимо как можно чаще, каждый день, два раза в день встречаться со всеми этими препятствиями и находиться в них весь акт, весь спектакль, весь вечер. Словом, нужны ежедневные продолжительные публичные уроки. Когда все препятствия и все условия публичного выступления станут для меня знакомыми, обычными, близкими, любимыми, нормальными, когда пребывание перед толпой станет настолько привычным, что я не буду знать другого самочувствия на сцене, когда я без такого правильного самочувствия не смогу выходить на рампу, когда "трудное станет привычным, привычное -- легким, легкое -- красивым", тогда только я скажу, что усвоил "внутреннее сценическое самочувствие" и могу пользоваться им по своему произволу.

Интересно только знать: сколько раз надо повторять публичный урок, чтоб добиться такого результата и дойти до состояния "я есмь", до вхождения в творческую работу самой органической природы с ее подсознанием?

Сегодня я добился свидания с Иваном Платоновичем и вместе с Пашей был у него на дому, где у нас произошел длинный разговор. Я высказал ему все свои мысли и планы.

-- Похвально, похвально, дорогие мои! -- умилился Иван Платонович. -- Но...

Он поморщился, сделал гримасу и после паузы сказал:

-- Рядом с хорошим всегда прячется плохое! Штука-то какая! Плохое, говорю я. В публичных театральные выступлениях есть много опасных моментов!

Слов нет, полезно, важно каждый день выходить на публику и вырабатывать на практике то, что приобрел в школе. Если сознательный, добросовестный, талантливый ученик проработает так целый год изо дня в день, по законам органической природы, то правильное внутреннее сценическое самочувствие превратится для него во вторую натуру! Вот такая штука-то замечательная! Кричу браво и аплодирую. Чем чаще на сцене в верном самочувствии, тем оно крепче, устойчивее.

После паузы и таинственного взгляда на обоих нас Иван Платонович наклонился и по секрету, почти шопотом спросил нас:

-- А если нет)!.. Если каждый день в течение целого вечера будет создаваться неправильное самочувствие?! Вот будет штука-то какая!.. В один год талантливый человек превратится в скверного актеришку, в ломаку! В этом случае, дорогие мои, чем чаще выходить на сцену, тем хуже, тем опаснее, губительнее! Ведь это не школьное, а публичное выступление! А знаете ли вы, что такое публичное выступление? Это вот штука какая.

Когда играешь перед своими, домашними или перед учениками и имеешь успех, то приятно! А если, наоборот, проваливаешься, то плохо! Приятен успех-то, говорю, приятен. А провал-- нехорошо, неприятно. Штука-то какая! Дней пять, шесть, а то и месяц в себя не придешь. Месяц, говорю я! Это при домашнем или школьном выступлении, перед папой, мамой, перед своими же товарищами!!

А знаете ли вы, дорогие мои, что значит иметь успех или провалиться перед тысячной толпой, в театре, в обстановке спектакля!.. Во всю жизнь не забудешь и после смерти помнить будешь!.. Спросите у меня... у меня спросите! Я знаю... Секрет в том, штука-то какая замечательнейшая, что всякое публичное выступление, как хорошее с подлинным переживанием, так и плохое с штампованным ломанием, фиксирует и то и другое. Фиксирует, говорю я. И эмоциональные воспоминания, и мускульные действия, и хорошие и плохие предлагаемые обстоятельства, и плохие и хорошие задачи, и приспособления... все, все фиксируют рампа и театр!

Плохое скорее, крепче и сильнее фиксирует, чем хорошее. Плохое легче, доступнее, потому и сильнее, потому и крепче. Штука-то какая. Хорошее -- труднее, недоступнее, потому дольше, труднее и не так прочно фиксируется.

Мой расчет такой:

Сегодня вы сыграли хорошо, правильно, потому что все элементы работали верно, потому что удалось их приспособить на сцене, как в жизни. Пишите скорей в плюс, в кредит один. Только один, говорю!

Завтра не удалось направить элементы, закапризничали, а техника еще слаба, пишите скорее в минус, в дебет десять! Целых десять, говорю я!

-- Так много?!

-- Много, дорогой мой, очень много! Потому что актерские привычки сильнее. Они въедаются, как ржавчина. Штука-то какая! Они не борются с условностями сценического выступления. Не борются, говорю я, а, напротив, всячески подлаживаются под них. Они приучают отдаваться во власть штампов. Это легче, чем бороться, искоренять их, итти против течения, как в нашем искусстве. А отдаться во власть штампа ничего не стоит -- садись и плыви. Вот почему после одного такого неправильного спектакля придется сыграть десять правильных. Десять, говорю, ни одним меньше! Штука-то какая, дорогой мой! Только тогда вернете свою творческую природу в то состояние, в котором она была до злосчастливого актерского выступления. После небольшой передышки Иван Платонович продолжал:

-- В ежедневных выступлениях ученика в театре есть еще одно страшное "но".

-- Какое же?

-- Очень плохое! Плохое, говорю я. Закулисный мир театра деморализует ученика. Успех, овации, тщеславие, самолюбие, богема, каботинство, самомнение, бахвальство, болтовня, сплетни, интриги -- опасные бактерии, опасные, дорогие мои, для молодого организма неискушенного новичка.

Надо, прежде чем его пускать в нашу заразу, применить все профилактические средства, обезвредить, подготовить ко всем соблазнам. Оспу ему надо привить.

-- Как же она прививается?

-- Художественной, творческой, руководящей идеей, развитием любви искусства в себе, а не себя в искусстве. Собственным сознанием, крепким убеждением, привычкой, волей, закалкой, дисциплиной, пониманием условий коллективного творчества, развитием чувства товарищества. Все это -- сильное противоядие. Оно нужно, дорогие мои! Без него заразиться.

-- Где же их взять?

-- В школе! Вкладывать в процессе воспитания. Штука-то какая важная... Или же здесь, в театре, на деле, на практике... Учить молодежь самим оберегаться от опасностей.

-- Пусть учат! Мы готовы!

-- Нужна организация, люди, преподаватели здесь на сцене, в артистических уборных, в фойе.

-- А вы попробуйте пока без них. Мы люди сознательные, сами к вам пришли. Не маленькие, а взрослые, своим умом дошли. Скажите нам, что нужно делать, как себя вести, а мы обещаем исполнить беспрекословно каждое ваше приказание. Сцена и своя уборная и больше никуда. Доверьтесь только нам.

-- Вот это правильно: сцена и уборная и больше никуда. Одобряю, аплодирую, дорогие мои. А почему? Сейчас скажу. Сейчас...

Вот штука-то какая:

Самый опасный момент в нашей закулисной жизни -- долгое ожидание выхода на сцену и ничегонеделание во время перерывов между игрой. Уйти из театра нельзя, а делать во время ожидания нечего. Штука-то какая! Часто артист бывает занят в первом и последнем актах, причем в каждом из них всего по две фразы. Длинные часы ожидания ради нескольких минут игры. Вот и сиди и жди. Таких часов набирается много в закулисной жизни. Много, дорогие мои. Это время ничем не заполнено. Вот оно и отдается пустым разговорам,

сплетне, пересудам, анекдотам. И так изо дня в день. Штука какая скверная! Вот где источник разложения закулисных нравов.

Курьезнее всего то, что эти невольные шалопаи постоянно жалуются на то, что им некогда, что они страшно заняты и потому не могут работать над собой. Пусть пользуются часами ожидания за кулисами.

-- Может быть, работа над собой в это время спектакля отвлекает от исполняемой роли, -- заметил я.

-- А сплетни и анекдоты не отвлекают? Сплетни и анекдоты, говорю я!-- накинулся на меня Иван Платонович. -- Где же упражнять свою технику, как не в перерывах актов и выходов? Певцы расппеваются, музыканты настраивают инструменты, а артисты сцены пусть упражняются. Наш творческий инструмент посложнее, чем скрипка. У нас и руки, и ноги, и тело, и мимика, и голос, и хотения, и чувствования, и воображение, и общение, и приспособление. Шутка сказать, целый оркестр! Оркестр, говорю! Есть что настраивать!

По утрам актерам некогда упражняться, так пусть взамен работают по своим уборным, группами или в одиночку над исправлением элементов самочувствия: внимания, воображения, чувства правды, общения и проч. Пусть работают над дикцией и словом. Пусть делают логично, последовательно, правдиво беспредметные действия и проч. Пусть доводят эти занятия до того предела, где вступает в работу природа с ее подсознанием.

Словом, пусть повторяют всю программу первого курса. [Сценическая техника] должна развиваться и укрепляться ежедневно в течение всей карьеры артиста.

А вот и еще, штука-то какая, ваши выходы на сцену будут производиться во внеурочное время, после школьных занятий. Когда же вы, дорогие мои, будете учить уроки?! Уроки-то учить когда?!

-- В перерывах между выходами,-- ответили мы в унисон с Пашей.

-- Устанете! Штука-то какая! Отразится на школьных занятиях!-- сомневался Иван Платонович.

-- Ничего, не устанем, мы люди молодые!

-- Бесплатный труд-то, заметьте, дорогие мои. Бесплатный.

-- Нам самим платить надо за такую роскошь. Шутка сказать: публичный урок!

-- Похвально, похвально, дорогие мои!-- еще раз умилился нашему усердию Иван Платонович.

-- А что скажут другие ученики? -- вдруг вспомнил и сообразил он.

-- Коли захотят пожертвовать свое время, то и им надо предоставить такое же право и ту же возможность, что и нам,-- ответили мы.

-- Не всем, не всем, дорогие мои, можно это дозволить, -- запротестовал Рахманов.-- Не все достаточно сознательны для этого. Не все! И вам, коли не будете относиться сознательно,, придется запретить. Штука-то какая досадная!

Нагорит мне из-за вас от Аркаши, дорогие мои! --- вздохнул он... -- Скажет, зачем из учеников статистов делаю? Пусть сначала пройдут с умом и толком всю школьную программу, а уж после практикуются. Нельзя соединять службу с учением! Вначале учение прежде всего. Статисту не хватит времени толком пройти школьную программу. Из статиста выходит полуграмотный актер-

практик. А нам нужны вполне, до конца грамотные и подготовленные артисты. Практике-то научатся в свое время. Для нее будет много времени в будущем, вся жизнь, а на учебу, дорогие, время ограничено четырехлетним курсом. Штука какая сложная, дорогие мои.

Вот что скажет мне Аркаша. Уж и достанется мне от него! -- опять вздохнул Рахманов.

В результате сегодняшней беседы было решено, что

1) Иван Платонович выхлопатывает разрешение от режиссера мне и Шустову на право меняться ролями солдата и просителя в спектакле "Горячее сердце";

2) Иван Платонович контролирует нашу работу и переводит нас на сцену;

3) Иван Платонович выхлопатывает разрешение ввести нас в другие акты той же пьесы;

4) я с Пашей обязуемся наладить наши совместные занятия по подготовке задаваемых нам школьных уроков и упражнений по "системе" в антрактах между актами и выходами на спектакле "Горячее сердце";

5) мы обязуемся кроме своей уборной и сцены никуда не ходить.

На этом и закончился наш разговор.

ХII. [ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЕ БЕСЕДЫ]

То, чему мы учимся, принято называть "системой Станиславского". Это неправильно. Вся сила этого метода именно в том, что его никто не придумывал, никто не изобретал. "Система" принадлежит самой нашей органической природе, как духовной, так и физической.

Мы родились с этой способностью к творчеству, с этой "системой" внутри себя. Творчество -- наша естественная потребность и, казалось бы, иначе, как правильно, по "системе", мы не должны бы были уметь творить. Но, к удивлению, приходя на сцену, мы теряем то, что дано природой, и вместо творчества начинаем ломаться, притворяться, наигрывать и представлять.

Что же толкает нас на это?

Условия публичного творчества, насилие, условность и неправда, которые скрыты в театральном представлении, в архитектуре театра, в навязывании нам чужих слов и действий поэта, мизансценах режиссера, декорациях и костюмах художников.

Насилие и навязывание чужого не исчезнет до тех пор, пока сам артист не превратит навязанное в свое собственное. Этому процессу и помогает "система". Ее магическое "если б", предлагаемою обстоятельства, вымыслы, манки делают чужое своим. "Система" умеет заставлять верить несуществующему. А где правда и вера, там и подлинное, продуктивное, целесообразное действие, там и переживание, и подсознание, и творчество, и искусство.

* * *

...-- Пора привыкнуть к тому, что вначале новое только

мешает, так как берет на себя все внимание, отвлекая его от более важного,-- говорил Торцов¹.

304

-- Но со временем ухо и язык привыкнут к правильному пользованию ударением и вы будете говорить хорошо, не думая об этом. Это случится, когда новое станет привычным, привычное -- легким, а легкое -- красивым.

Есть счастливицы, которые не учась чувствуют природу своего языка и по интуиции говорят правильно. Но таких немного, единицы. Подавляющее же большинство говорит ужасно. Но и эти обиженные природой иногда, правда редко, говорят прилично, по интуиции. Она ведь грамотная! Это случается, когда у них речь становится орудием действия. Когда необходимо добиться словом важной цели. Тогда сама природа помогает, а для [нее] законы не писаны. Но в искусстве нельзя полагаться на одну природу и интуицию. Поэтому очень важно подумать о приобретении хороших знаний. Их дадут законы речи.

Когда вы их вберете в себя так, что они сделаются вашей второй натурой, тогда вы окажетесь гарантированными от прежних ошибок как при пользовании своими собственными словами, так и в чужом тексте роли.

Но люди -- косны. Они не могут понять собственной пользы.

Сколько людей погибает от оспы и других болезней, против которых гениальные люди придумали спасительные сыворотки, вакцины и лекарства. В Москве жил старик, который хвастался тем, что он никогда не ездил по железным дорогам и никогда не говорил по телефону!

Человечество ищет. С невероятными муками и напряжениями находит великие истины и открытия, а люди из-за косности не хотят протянуть руки и взять то, что им заботливо подается.

Какое варварство! Какая некультурность!

И в области речи происходит то же самое. Народы, сама природа, лучшие умы ученых, гениальные поэты веками создают свой язык. Он не придумывается, как воляпюк², а рождается из самых недр нации, изучается великими знатоками в веках и поколениях, очищается гениями, вроде А. С. Пушкина, а актеру лень вникнуть в готовое. Ему кладут в рот разжеванное, а он не хочет проглотить!

Какая некультурность в области одного из самых культурных искусств!

Посмотрите, как музыканты изучают законы и теорию своего искусства, как они ухаживают за своим инструментом: за скрипкой, виолончелью или роялем. Почему же драматические артисты не делают того же? Почему они не изучают законов речи, почему не ухаживают за своими голосами, речью, телом?! Они -- их скрипка, виолончель, их тончайшие орудия выразительности! Их создал самый гениальный мастер -- сама волшебница-природа!

Актерам мешает их "гениальность" в кавычках,-- съиронизировал Аркадий Николаевич.-- Чем бездарнее актер, тем эта "гениальность" больше и она-то не дает ему возможности сознательно подойти к изучению своего искусства и, в частности, речи. Эти люди, подражая Мочалову, живут расчетами на "вдохновение". Им удается иногда, хотя и редко, интуитивно почувствовать и неплохо сыграть тот или другой спектакль, ту или другую сцену.

Этого довольно, чтоб основать все свои актерские расчеты на случайных удачах.

Благодаря лени или глупости такие "гении" убеждают себя, что актеру довольно "почувствовать", для того чтобы все само собой сказалось.

Но творческая природа, подсознание и интуиция не приходят по заказу. Как же быть, когда они дремлют в нас? Обойдется ли актер в эту минуту без законов речи и, в частности, без правил для ударения?

Откуда вы заключаете, что все то, что я говорю вам в классе, должно быть тотчас же воспринято вами, усвоено и применено к делу? Я вам говорю на всю жизнь. Много из того, что вы услышите в школе, будет вами до конца понято через много, много лет, на самой практике. Она вас приведет к тому, что [вы слышали] здесь, и только после этого вы вспомните, что вам об этом уже давно говорили, но мысль не проникала до самого конца в ваше сознание. Тогда сравните то, чему научит вас опыт, с тем, что вам говорили в школе. Тогда каждое слово ваших школьных записей заживет и заиграет подлинной жизнью и откликнется во всех частях вашей артистической природы³.

-- Вот новая статья С..... Прочтите из нее что-нибудь, -- сказал Аркадий Николаевич, войдя сегодня в класс и протянув мне раскрытую книгу, которую он держал в руках.

Я начал читать:

"Приветствую всякое направление в нашем искусстве и всякие приемы творчества, если только они помогают верно и художественно передавать "жизнь человеческого духа роли", выполнять сквозное действие, стремящееся к сверхзадаче произведения поэта.

Но... одно условие: искренно верьте тому, что говорите или делаете на сцене, и будьте убедительны".

Выслушав мое чтение, Торцов сказал:

-- Вы формально доложили, а я формально понял мысль автора. Но разве в этом состоит искусство чтения и речи? Артист должен быть скульптором слова. Поэтому я хочу, чтоб вы мне вылепили излагаемую мысль так, чтоб я ее не только услышал и понял, но и так, чтоб я ее увидел и почувствовал. Для этого необходимо что-то выделить на первый план, другое отодвинуть; что-то сделать выпуклее и красочнее, другое стусевать. А все вместе сконструировать и сгруппировать.

Какие же из только что прочитанных вами слов следует выделить или отодвинуть, окрасить или стусевать? Какие фразы отделить и расположить по планам и по этажам?

На это я ответил, что часть зависит от всего целого. Поэтому, чтоб судить об отрывке, необходимо знать всю статью.

На мое заявление Аркадий Николаевич указал какое-то место в книге и предложил познакомиться с его содержанием. Там говорилось о многочисленности направлений, созданных в других искусствах и особенно в живописи; вспоминались бесконечные этапы, пройденные художниками, начиная с примитива и кончая импрессионизмом, футуризмом и всеми другими модными "измами". Для того чтоб овладеть последними завоеваниями, живописцам пришлось на протяжении веков пережить бесконечные количества

творческих стремлений, мук, увлечений, разочарований, надежд и отречений от них.

Сравнивая этот славный путь других искусств с тою неподвижностью и рутиной, которая царила и продолжает царить в театре и особенно в области творчества самих артистов, автор статьи восклицает с грустью: "Мы не дошли еще даже до "передвижничества" в нашем искусстве! Мы не умеем даже сказать на сцене просто, реально, убедительно и сильно: "Я хочу!", или "Я могу", или "Здравствуйте, как вы поживаете?" Мы отстали от других искусств на несколько веков, а теперь хотим идти с ними вровень. Нельзя перепрыгивать через столетия и через целые ряды этапов, которые постепенно ведут искусство вперед, к новым творческим завоеваниям, к новому большому и глубокому содержанию, к усовершенствованию техники, к обновлению форм!

Не почувствовав еще в них необходимости, не овладев ими, мы уже хотим творить по-новому, но вместо того неумело копируем чужое и чуждое нам или внешне подделываемся под него, чтоб казаться новаторами.

Но мало казаться -- надо стать ими".

Познакомившись с этими мыслями автора, я прочел по-новому ту же первую выдержку из статьи.

Но Аркадий Николаевич сказал:

-- Выходит так, что С..... признает в нашем искусстве все новые и чуждые нам направления, до которых, по его мнению, мы еще не доросли.

Это не сходится с тем, что вы только что узнали из другого места той же статьи.

Значит, в выбранных нами строках у автора совсем иная цель. Чтоб понять это, стоит прочесть другое место статьи.

И Торцов указал мне его. Там говорилось о жизни человеческого духа роли и восхвалялись сверхзадача и сквозное действие.

В соответствии с этим, при новом повторении отрывка, я выделил лишь те слова, которые говорят о жизни человеческого духа, о сквозном действии и о сверхзадаче⁴.

Но Торцов остановил меня и сказал:

-- Теперь выходит так, что С..... пишет только что повторенные вами строки для того, чтоб в сотый раз твердить одно и то же об излюбленном сквозном действии и сверхзадаче.

Но у него более важные цели. Чтоб убедиться в этом, прочтите новое место статьи.

Аркадий Николаевич указал мне и его. Там прославлялась правда и вера в искусстве.

На основании этого, при новом повторении того же отрывка, я выделил слова о вере в то, что говоришь и делаешь на сцене и об убедительности игры актера.

-- А, наконец-то!-- воскликнул радостно Аркадий Николаевич.-- Только теперь вы добрались до настоящего смысла этих строк. В самом деле, цель автора статьи -- предостеречь актеров от вывиха. Для этого он вводит коварную оговорку: "Делайте, что хотите, выполняйте сквозное действие и сверхзадачу любыми средствами, но только искренно верьте тому, что говорите и делаете на сцене, и будьте убедительны. Для этого необходимо, чтоб ложь и условность превратились для говорящего в подлинную правду". Против этого и я не

возражаю. Но до какого совершенства надо довести свою психотехнику, чтоб поверить условности и лжи. Ведь для этого необходимо подлинно пережить и оправдать, поверить им. А как это трудно!

Заметили ли вы, как новые мысли автора по мере знакомства с ними влияли на ваше чтение и на выделение тех или иных слов отрывка? Что же будет, когда вы познакомитесь со всей статьей в целом?

Только тогда вы сможете вложить в слова читаемого вами отрывка весь внутренний смысл, принадлежащий им. Тогда они зазвучат с той убедительностью, силой и импозантностью, которые им присущи.

Как видите, звук, слово существуют в произведении не сами по себе и для себя, как у плохих концертных декламаторов, а они живут и зависят от всего целого, от того, что было раньше и будет потом.

Надо уметь глубоко проникать в суть слов для того, чтоб выражать ими все, что они означают, чтоб передать то, что они несут в себе. И чем лучше, чем точнее стараешься изложить мысль, тем глубже приходится вникать в ее общую внутреннюю сущность.

Вот какую работу нужно проделать, для того чтоб превратить мертвую букву в живое слово, передающее то глубокое, что скрыто в них.

Прочтите всю пьесу так, как вы только что прочли несколько строк. Только тогда вы узнаете роль, которую вы собираетесь создавать, и поймете не только ее текст, но и подтекст. Вот о каком глубоком понимании, о каком чтении, о какой речи мы говорим в нашем искусстве...⁵

* * *

"Система" -- путеводитель. Откройте и читайте. "Система"-- справочник, а не философия.

С того момента, как начнется философия, "системе" конец.

"Система" просматривается дома, а на сцене бросьте все.

"Систему" нельзя играть.

Никакой "системы" нет. Есть природа.

Забота всей моей жизни -- как можно ближе подойти к тому, что называют "системой", то есть к природе творчества.

Законы искусства -- законы природы. Рождение ребенка, рост дерева, рождение образа -- явления одного порядка. Восстановление "системы", то есть законов творческой природы, необходимо потому, что на сцене в силу условий публичной работы природа насилуется, и ее законы нарушаются. "Система" их восстанавливает, приводит человеческую природу к норме. Смущение, боязнь толпы, дурной вкус, ложные традиции уродуют природу.

Одна сторона техники -- заставить работать подсознание. Вторая -- умение не мешать подсознанию, когда оно заработает.

* * *

-- Боже мой, как все это трудно и сложно!⁶ -- вырвалось у меня невольное восклицание.-- Не осилить нам этого!

-- Ваши сомнения от молодого нетерпения,-- сказал Аркадий Николаевич.-- Сегодня узнали, а завтра уже хотите овладеть техникой в совершенстве. Но "система" не поваренная книга. Понадобилось такое-то блюдо, посмотрел оглавление, открыл страницу -- и готово. Нет. "Система" не справочник, а целая культура, на которой надо расти и воспитываться долгие годы. Ее нельзя вызубрить, ее можно усвоить, впитать в себя так, чтобы она вошла в плоть и кровь артиста, стала его второй натурой, слилась с ним органически однажды и навсегда, переродила его для сцены. "Систему" надо изучать частями, но потом охватить во всем целом, хорошо понять ее общую структуру и остов. Когда она раскроется перед вами, точно веер, тогда только вы получите о ней верное представление. Всего этого не сделаешь сразу [...].

Во всей этой кропотливой работе огромную роль играют постепенность, приученность, доводящие каждый новый приобретаемый прием до механической привычки, до органического перерождения самой природы.

В таком виде вновь воспринятое не требует более напряженного внимания со стороны артиста, благодаря чему с каждым новым завоевываемым приемом часть нашей заботы отпадает, и внимание освобождается для более существенного.

Так по частям "система" входит в человека-артиста и перестает быть для него "системой", а становится его второй органической натурой.

-- Как это трудно, как трудно! -- твердил я больше для того, чтобы вызвать дальнейшие ободрения Торцова.

-- И годовалому ребенку трудно делать первые шаги и его пугает сложность владения мышцами неокрепнувших еще ножек. Но он не думает об этом через год, когда начинает бегать, шалить и прыгать.

И виртуозу на рояле тоже трудно вначале и он пугается сложности пассажа. И танцору трудно на первых порах разбираться в сложных, запутанных па.

Что было бы, если бы им пришлось думать во время публичных выступлений о каждом движении мускула и производить их сознательно? Труд виртуоза и танцора оказался бы непосильным. Нельзя запомнить каждый удар пальца о клавиши на протяжении длинного фортепианного концерта. Нельзя сознательно сократить каждый мускул ног в течение всего балета.

По удачному выражению С. М. Волконского, "трудное должно стать привычным, привычное -- легким [а легкое -- красивым]". Для этого нужны неустанные систематические упражнения.

Вот почему виртуоз и танцор месяцами долбят один и тот же пассаж или па, пока они однажды и навсегда не войдут в их мускулы, пока усваиваемое не превратится в простую механическую привычку. После этого уже нет нужды думать о том, что было так трудно и что так долго не давалось вначале.

Покончив с одним сложным пассажем, прodelьывают то же и с остальными, пока привычка не завоеует всего целого.

При выработке техники актера и при восприятии "системы" происходит то же самое.

Во всей нашей работе также необходимы неустанные систематические упражнения, долбление, тренинг, муштра, терпение, время и вера, к которым я и призываю вас.

Слова "привычка -- вторая натура" ни в какой области не применимы так, как в нашем деле.

Приученность настолько нам необходима, что я прошу для окончательного признания узаконить ее особым флажком с надписью: "Внутренняя привычка и приученность".

Пусть его повесят на этой стене, там, где уже красуются другие элементы внутреннего сценического самочувствия.

-- Будь уверен,-- лаконически отозвался Иван Платонович, и вышел из комнаты⁷.

-- Ну что? -- спросил меня Аркадий Николаевич с своей милой улыбкой.-- Теперь вы успокоились?

-- Нет. Все это очень сложно, -- упрямылся я.

-- Встаньте, пожалуйста. Возьмите бумагу, которая лежит там на стуле, и дайте ее мне,-- неожиданно обратился ко мне Аркадий Николаевич.

Я исполнил его просьбу.

-- Благодарю вас,-- сказал он мне.-- Теперь опишите словами то, что вы сейчас внутренне чувствовали и внешне ощущали, пока выполняли мою просьбу.

Я растерялся, не сразу мог понять, чего от меня хотят и как выполнить заданное.

После происшедшей паузы Торцов заметил:

-- Вот видите, несравненно легче выполнить и ощутить простое, механически привычное действие и чувство, связанное с ним, чем словесно изложить его. В последнем случае пришлось бы писать целые тома.

Если сознательно вникать в самые привычные ощущения и механические движения, поразишься сложности и непостижимости того, что мы свободно совершаем без всякого усилия и сознания.

Поэтому постепенное изучение "системы" при помощи привычек и приученностей не так уж сложно на деле, как кажется в теории. Не нужно только торопиться.

Несравненно хуже то, что перед нами встает новая трудность, которая заключается совсем в другом.

-- В чем же? -- испугался я, предвидя новую мудрость.

-- В заскорузлости актерских предрассудков,-- ответил Торцов.

Можно считать за правило, при редких исключениях, что актеры не терпят в своем искусстве ни законов, ни техники, ни теории, ни тем более системы. Они любят только свое "вдохновение" в кавычках или иногда без оных.

Большинству из них кажется, что сознательное в творчестве только мешает.

Правда, на первых порах так и бывает. Гораздо легче играть "как бог на душу положит".

Не спорю, в иных случаях, по неведомым причинам это прекрасно удается талантливым людям.

В других же случаях, по тем же необъяснимым капризам природы, вдохновение не приходит, и тогда, оставшись без техники, без манков, без знания своей природы, актер играет не "как бог на душу положит" хорошо, а "как бог на душу положит" плохо, и у него нет возможности направить себя на верный путь.

Такие люди не хотят понять, что случайность не искусство и что на ней нельзя основывать его. Мастер должен владеть своим инструментом. А он у артистов сложный. Мы имеем дело не только с голосом, как у певцов, не только с руками, как у пианиста, не только с ногами и телом, как у танцора, но одновременно и сразу со всеми [элементами] духовной и физической природы человека. Чтобы овладеть ими, необходимы время и большой систематический труд, программу которого и дает вам так называемая "система".

Будьте же терпеливы, -- успокаивал Аркадий Николаевич. -- Через несколько лет, если будете упорно следить за собой, элементы самочувствия созреют, расцветут. Вот тогда заговорите иначе. Если даже захотите получить неправильное самочувствие, не сможете этого сделать, так сильно вкоренится в вас правильное, со всеми присущими ему элементами.

-- Подлинные артисты "милостью божией" без всяких элементов и самочувствий играют хорошо,-- печалился я.

-- Ошибаетесь,-- остановил меня Аркадий Николаевич.-- Прочтите, что об этом написано в книге "Моя жизнь в искусстве". Чем талантливее артист, тем он больше интересуется техникой вообще и внутренней в частности. Щепкину, Ермоловой, Дузе, Сальвини внутреннее сценическое самочувствие и его составные элементы даны были от природы. Тем не менее они всегда работали над своей внутренней техникой. У них моменты вдохновения почти нормальное явление. "Наитие свыше" приходило к ним естественным путем, почти каждый раз, при каждом повторении творчества, но они всю жизнь искали пути к нему.

Тем более об этом надо заботиться нам, более скромным дарованиям. Нам, обыкновенным смертным, приходится приобретать, развивать, воспитывать в себе поодиночке каждый из элементов внутреннего сценического самочувствия долгим временем и упорным трудом. При этом не следует забывать, что просто способные никогда не станут гениями, но благодаря изучению своей артистической природы, законов творчества и искусства скромные таланты породнятся с гениями и станут с ними одного толка. Это сближение произойдет через "систему" и, в частности, через правильное внутреннее сценическое самочувствие.

Такой результат не шутка. Это очень, очень много.

Другими словами, чем чаще вы будете работать над "системой" без должного внимания, тем дальше вы будете удаляться от той цели, к которой стремитесь. Небрежное пользование "системой" особенно сильно отразится на эмоциональной памяти, потому что эта часть нашего творческого аппарата настолько сложна и щепетильна, что всякая неправильность и насилие органической природы исказят его. Испорченный же аппарат способен лишь производить вывихи и насилие.

Однако нехорошо и переусердствовать, что часто случается при пользовании "системой".

Слишком большая, утрированная осторожность в обращении с нашей психотехникой пугает, сковывает, приучает к излишнему критиканству и вызывает технику ради техники.

Чтоб застраховать себя от неверных уклонений в этой работе, делайте на первое время все эти упражнения только под постоянным внимательным

контролем опытного глаза: моего--на моих уроках и Ивана Платоновича -- в классе "тренинга и муштры".

Чтобы лучше оценить важность всего вновь познанного, сравните линию, по которой вы шли тогда во время показного спектакля, с той линией, которую я вам указываю теперь, по которой должно направляться подлинное творчество, создающееся из повторных живых человеческих чувствований, взятых из подлинной жизни и подсказанных нам эмоциональной памятью.

При сравнении обеих линий вы поймете, что раньше, на показном спектакле, вы находились в иной плоскости, в которой нельзя созидать творчество и искусство, а можно только делать ремесло, показывать мертвые, придуманные, но не пережитые образы, грубо подделанные страсти. Теперь же, когда вы познали ту плоскость, в которой бурлит подводное течение нашего чувства и развивается жизнь человеческого духа роли, где хранятся неистощимые запасы опыта, воспоминаний о пережитых чувствованиях, у вас создается совсем иная внутренняя линия в творчестве, по которой вы и будете идти при вашей дальнейшей работе.

* * *

-- Сегодняшний урок⁸ я посвящаю дифирамбам самой величайшей, незаменимой, неподражаемой, недостижимой, гениальной художнице в нашем искусстве.

Кто же она?

Органическая, творческая природа артиста. Где она скрывается? Куда обратиться? В какую сторону направить наши восторги и хвалебные гимны?

То, чем я восторгаюсь, называют разными непонятными именами: гением, талантом, вдохновением, сверх- и подсознанием, интуицией.

Но где они в нас находятся -- не знаю, чувствую их в других, иногда в себе. Где? Внутри или снаружи? Тоже не знаю.

Говорят, что это таинственное чудотворное "наитие свыше", от Аполлона или от бога. Но я не мистик и не верю этому, хотя в моменты творчества хотел бы этому поверить для собственного воодушевления. Другие говорят, что то, что я ищу, живет в наших сердцах. Я чувствую свое сердце, но только тогда, когда оно усиленно бьется или когда оно расширяется и болит. Это неприятно, а то, о чем сейчас идет речь, напротив, чрезвычайно приятно, увлекательно до самозабвения. Третьи говорят, что гений или вдохновение живет у нас в мозгу, что сверх- и подсознание на самом деле сознательны. Они сравнивают сознание с фонарем, который направлен на определенную точку нашего мозга, на ней сосредоточивается все наше внимание. Остальная часть мозговых клеток остается во тьме или рефлекторно получает [слабый] отблеск. Но бывают моменты, когда вся плоскость мозговой коры на мгновение озаряется лучами фонаря сознания, и тогда на короткое время вся площадь сознания и подсознания озаряется светом и постигает все, что раньше было в тени. Это минуты гениального прозрения.

Есть ученые, которые чрезвычайно легко и свободно жонглируют словами "сверхсознание" и "подсознание". Одни уходят с ними в таинственные дебри

мистики и говорят очень красивые, но совершенно непонятные и неубедительные слова.

Другие, напротив, ругают первых, осмеивают их и в свою очередь с большим апломбом объясняют все чрезвычайно просто, реально, почти так же, как мы говорим о функциях нашего желудка, легких и сердца.

Все эти объяснения весьма просты, возможны, жаль только, что они не откликаются ни в голове, ни в сердце и не вызывают во мне восторга.

Третьи ученые еще проще и определеннее говорят о самых сложнейших гипотезах, которые они основательно продумали. Но в результате приходят к выводу, что эти научные предположения ничем еще не подтверждаются. Поэтому они ничего определенного не знают ни о гении, ни о таланте, ни о сверх- и подсознании. Они лишь надеются на то, что в будущем наука дойдет до тех познаний, о которых пока можно только мечтать.

Это незнание, основанное на огромных познаниях, эта откровенность -- результат мудрости, понявшей невозможное. Это признание вызывает во мне доверие и заставляет меня чувствовать величие того, что ищет человек, могущество и силу пытливого мысли. Она стремится с помощью чуткого сердца постигнуть непостижимое.

И оно будет постигнуто. В ожидании же нового торжества науки мне ничего не остается, как изучать не самое вдохновение, под- и сверхсознание, а лишь пути, подходы к ним. Вспомните то, о чем мы с вами говорили на уроках, что мы искали в течение всего учебного сезона. Разве наши правила основывались на шатких, неустойчивых гипотезах о подсознании? Напротив, все в наших занятиях и правилах, которые мы устанавливали сознательно, сотни раз проверено как на себе, так и на других. Только непроверяемые законы ставились нами в основу знаний, практики, опыта. Только они оказывали нам услугу и подводили нас к неведомому миру подсознания, который на минуту заживал внутри.

Не ведая о подсознательном, мы тем не менее искали связи с ним, ошупывали рефлекторные пути к нему и вызывали отклики непознанного еще нами мира подсознания. Можно ли теперь, пока непостижимое еще не достигнуто, рассчитывать на большее?

Я ничего большего сделать не сумею и даю лишь то, что могу, что в моих силах.

"Feci quod potui, faciant meliora potentes" {-- "Сделал, что мог, пусть другой сделает лучше" (*лат.*). }.

Преимущество моих советов в том, что они реальны, практичны, применимы к делу, доказаны на самой сцене, проверены десятками лет работы и дают определенные результаты.

Но все это жестоко критикуется моими оппонентами, которые слишком торопятся достигнуть тех идеалов, которых уже достигли другие искусства, о которых, может быть, не меньше мечтаю и я сам.

Но я знаю трудность таких достижений. Я знаю по опыту, что к ним нельзя тянуться прямо, без риска вывиха и отклонения от верного пути. Как и [достижения] других искусств, которые нас значительно обогнали, мечтания моих оппонентов достигаются лишь с определенной последовательностью и

временем, которое нельзя ни обходить, ни сокращать. Нетерпение и торопливость лишь тормозят прогресс и намеченные достижения.

Прежде чем брать отдаленные форты, надо укрепить хорошенько взятые. Но у нас в искусстве пытаются перепрыгнуть сразу на дальние позиции, не справившись с передними.

* * *

Психотехника должна помочь организовать подсознательный материал, потому что только организованный подсознательный материал может принять художественную форму. Ее умеет создавать волшебница органическая природа. Она владеет и управляет самыми важными центрами нашего творческого аппарата. Ими не ведает человеческое сознание, в них не ориентируются наши ощущения, а без них невозможно подлинное творчество.

* * *

Техника [помогает актеру играть] умно, последовательно, логично. Следишь и любишь, как одно вытекает из другого. Ясно, понятно, умно.

Кроме того, красиво, так как все заранее рассчитано -- жест, поза, движение.

Речь тоже приспособлена к роли. Выработанные звук и произношение ласкают ухо. Красивая лепка фраз. Интонации музыкальны, точно выучены по нотам. Все согрето и оправдано изнутри. Чего же больше? Большое наслаждение смотреть и слушать таких актеров. Какое искусство! Какое совершенство! Как жаль, что такие актеры редки.

О них и об их игре хранишь в памяти чудесные, стройные, эстетические, тонкие, красивые воспоминания, как о чем-то до самого конца выдержанном и законченном. Такое большое искусство не достигается одной выучкой и техникой. Нет. Это подлинное творчество, согрето изнутри человеческим, а не актерским чувством. Это то, к чему надо стремиться.

Но... мне нехватает в этой игре лишь одного: потрясающей, оглушивающей, осеняющей неожиданности! Она вырывает почву из-под ног и вдруг подкладывает другую, на которой смотрящий никогда не стоял, но которую он отлично знает чутьем, предчувствием, догадкой. Но он видит эту неожиданность, лицом к лицу встречается с ней впервые. Это потрясает, поработывает и берет в плен целиком всего человека... Рассуждать и критиковать нельзя. Это несомненно, так как эта неожиданность пришла из самых глубин органической природы, сам актер потрясен, поработан неожиданностью. Артиста влечет куда-то, но он сам не знает куда. Случается, что такой набежавший внутренний порыв уводит артиста [от правильного] пути роли. Это досадно, но тем не менее порыв остается порывом. Он потрясает самые глубокие центры. Забыть этого нельзя. Это событие в жизни.

Но если порыв несется по линии роли, тогда результат достигает идеала. Перед вами то самое ожившее создание, которое вы пришли смотреть в театр. Это не просто образ, а все образы, взятые вместе, такого же рода и происхождения. Это человеческая страсть. Откуда берет артист технику, голос, речь, движение? Он неуклюж, а теперь он олицетворение пластики.

Обыкновенно он мямлит, мнет слова в речи, а сейчас он красноречив, вдохновенен, и голос его звучит, как музыка.

Хорош актер первого типа, техника его блестяща, красива, но разве сравнишь ее с этой?

Эта игра прекрасна своим смелым пренебрежением к обычной красоте. Эта игра сильна, но совсем не той логикой и последовательностью, которой мы любовались в первом случае. Она прекрасна своей смелой нелогичностью. Ритмична аритмичностью, психологична своим отрицанием обычной общепринятой психологии. Она сильна порывами. Она нарушает все обычные правила и это-то именно и хорошо, это-то и сильно.

Повторить этого нельзя. В следующий раз будет совсем Другое, но не менее сильное и вдохновенное. Хочется крикнуть актеру: "Запомни это, не забудь, дай еще насладиться!" Но актер сам не властен в себе. Не он творит. Творит его природа, а он лишь инструмент, скрипка в ее руках.

О такой игре не скажешь, что она хороша. Не скажешь, зачем это так, а это не так. Оно так, потому что оно есть, и другого быть не может. Критикуют ли гром и молнию, морскую бурю, шквал и шторм, рассвет и заход солнца?⁹

* * *

Мы познали кое-что из того, что и как умеет делать и творить природа. Это очень много и ценно. Но мы не познали и никогда не сумеем творить за нее или как она это умеет делать сама.

Но существуют мнения, что природа часто творит плохо, что наша грошовая актерская техника делает это лучше, с большим вкусом. Допустим, что с большим вкусом, но не с большей правдой. Есть моменты в творчестве, в которых для некоторых эстетов вкус важнее правды. Но я задаю такой вопрос: а в минуту потрясения тысячной толпы, когда все заживает одним потрясением несмотря на некрасивость, почти уродство некоторых великих артистов и артисток, разве дело во вкусе, в сознании, в технике или в какой-то силе, сидящей в гении, которой он сам, наподобие Мочалова, не владеет? И тут находят увертку и говорят: "Да, но в эти моменты урод становится красавцем". Конечно, совершенно верно. Так пусть же он делает себя почаще красавцем, по собственному произволу, без помощи той неведомой силы, которая его красит. Но этого всезнающие [эстеты] не умеют делать, не умеют даже признаться в своем неведении, но продолжают восхвалять грошовую актерскую технику и штамп, якобы исправляющие самую природу.

Я считаю таких людей либо маниаками, либо тупицами, либо самоуверенными невеждами, которые неспособны даже сознаться в своем неведении.

Величайшая мудрость сознать свое неведение.

Я дошел до этой мудрости и признаюсь, что в области [интуиции] и подсознания, которые не более как физиологического происхождения, все то, о чем мне говорят, меня не сдвигает с места. Я ничего не знаю кроме одного, что эти тайны известны художнице-природе. Вот потому-то ей я и пою дифирамбы. Вот почему я посвятил свой труд и работу почти исключительно изучению творческой природы не для того, чтоб творить за нее, а для того только, чтоб

найти к ней косвенные окольные пути, то, что мы теперь называем "манками". Я нашел их мало. Знаю, что их гораздо больше, что наиболее важные не скоро откроют. Тем не менее кое-что я приобрел в моей долгой работе и этим немногим я пытаюсь поделиться с вами. Но если б я не признал своего бессилия и недостижимость величия творческой природы, я бы блуждал, как слепец, по тупикам, принимая их за необъятные открывающиеся мне горизонты. Нет, я предпочитаю стоять на холме и оттуда озираться на необъятные просторы, пытаюсь, точно на аэроплане, взлететь на несколько десятков верст в необозримое и непонятное нашему сознанию пространство, которое мой ум не может даже мысленно, в воображении охватить, -- как царь [. который]

Мог с вышины с весельем озирать И дол, покрытый белыми шатрами, И море, где бежали корабли¹⁰.

ПРИЛОЖЕНИЯ

I. ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ К ТРЕТЬЕМУ ТОМУ

1. [О МУЗЫКАЛЬНОСТИ РЕЧИ]

Я был сегодня на "звуках"¹ и в перерывах между ними слушал разговор артистов с Аркадием Николаевичем в закулисном фойе.

Торцов делал свои замечания одному из артистов по поводу исполнения его роли, одну из сцен которой он прослушал, стоя за кулисами.

К сожалению, я подошел в середине его объяснения и пропустил начало.

Вот что говорил Аркадий Николаевич.

-- Декламируя, я старался говорить как можно проще, без ложного пафоса, без фальшивой напевности, без утрированного скандирования стихов, идя по внутреннему смыслу произведения, по его существу. Это не было мещанской опрошенностью, а оставалось красивой речью. Этому помогало то, что слоги фразы звучали, пели, и это придавало речи благородство и музыкальность.

Когда я перенес на сцену такую манеру говорить, мои товарищи артисты были удивлены происшедшей переменой в голосе, в дикции и новыми приемами выражать чувства и мысли. Но оказалось, что я еще не все постиг. Надо уметь не только самому наслаждаться своей речью, но и дать возможность присутствующим зрителям уловить, понять и усвоить то, что заслуживает внимания. Надо незаметно вложить слова и интонацию в уши слушающих. При этом легко попасть на ложный путь и начать показывать зрителям свой голос, кокетничать им, хвастаться манерой говорить.

Но этого отнюдь не следует делать, а надо лишь усвоить известные навыки, помогающие в большом помещении делать свою речь понятной для всех, легко воспринимаемой на расстоянии. Для этого в иных местах роли приходится говорить членораздельнее, в других -- задержать или приостановить речь, чтоб дать время слушающим хорошо усвоить сказанное, или полюбоваться

красивым, красочным выражением, или хорошо вникнуть в глубокую мысль, или оценить меткие примеры и сравнения, верную и красочную интонацию.

Для всего этого артисту надо хорошо знать слова, фразы, мысли, которые следует выдвинуть на первый план или, напротив, отодвинуть назад.

Такой навык надо довести в себе до механической приученности, до второй природы.

Я познал то, что на нашем языке называется чувствовать слово.

Речь -- музыка. Текст роли и пьесы -- мелодия, опера или симфония.

Произношение на сцене -- искусство не менее трудное, чем пение, требующее большой подготовки и техники, доходящей до виртуозности. Когда [актер с] хорошо упражненным голосом, обладающий виртуозной техникой произношения, звучно говорит свою роль на сцене, -- он захватывает меня своим мастерством. Когда он ритмичен и помимо воли сам увлекается ритмом и фонетикой своей речи, -- он волнует меня. Когда артист проникает в душу букв, слов, фраз, мыслей, -- он ведет меня за собой в глубокие тайники произведения поэта и своей собственной души. Когда он ярко окрашивает звуком и очерчивает интонацией то, чем живет внутри, он заставляет меня видеть внутренним взором те образы и картины, о которых повествуют слова речи и которые создает его творческое воображение.

Когда актер, владеющий своими движениями, дополняет ими то, что говорят слова и голос, мне кажется, что я слышу созвучный прекрасному пению аккомпанемент. Хороший мужественный голос, вступающий со своей репликой на сцене, мне кажется виолончелью или гобоем. Чистый и высокий женский голос, отвечающий на реплику, заставляет меня вспоминать о скрипке или о флейте. А низкий грудной звук [голоса] драматической артистки напоминает мне вступление альты или *viola d'amore*². Густой бас благородного отца звучит фаготом, а голос злодея -- тромбоном, который трещит от своей силы и внутри его клопочут, точно от злости, накопившиеся слюни.

Как это артисты не чувствуют целого оркестра в человеческой речи?

Прислушайтесь внимательно.

Вот затянул свою короткую, но типичную ноту гнусавый кларнет:

В...в...в...в!

Едва определилась его характерная звуковая краска, ворвалась, точно через распахнувшуюся дверь, целая группа певучих скрипичных нот:

О...о...о...о!

Это вступление может звучать в унисон с кларнетом или в терцию, в кварту, в квинту, или в октаву. Выше или ниже первой ноты. При каждом интервале получаются различные созвучия. Они рожают разные настроения, они каждый раз по-новому откликаются в душе.

Два звука, слившись воедино, поют уже дуэт:

В...о...о...!

Но вот затрещал барабан:

Р...р...р...!

Вступив, он слился с прежними звуками. Теперь вместо дуэта получилось трио. Его звуки перемешались между собой. Они приобрели суровость:

В о о о р...р...р!

Точно укоризненно звучит оркестр. Но вступили вторые скрипки, и смягчилось резкое созвучие:

В о р о о о о...

поет теперь оркестр.

Когда же вдруг затрубила труба:

Т...т...т...

характер созвучия опять резко изменился и стал жестче.

Ворот...--

гудит оркестр.

И...и...и...--

резко вступил пистон.

Теперь оркестр точно жалобно завопил:

Вороти...и...и...

Тут засвистал какой-то инструмент и, удаляясь все дальше и дальше, замер и оборвался в пространстве:

"Воротись!.." --

жалобно стонал оркестр.

Но это только начало грустной арии. Музыкальная фраза не кончена. Оркестр продолжает петь дальше при постепенном вступлении все новых и новых инструментов, при образовании все нового созвучия. Скоро фраза окончательно сложилась:

"Я без тебя не могу жить!"

Как раз но и каждый раз по-новому можно пропеть эту фразу! Сколько в ней разнообразных значений, как много различных настроений можно извлечь из нее! Попробуйте по-разному расставить паузы и ударения, и вы получите все новые и новые значения. Короткие паузы вместе с ударением четко выделяют главное слово, выносят его точно на подносе и подают отдельно от других. Беззвучные, более долгие остановки дают возможность наполнять их новым внутренним содержанием. Этому помогают движение, мимика, интонация. От таких изменений создаются все новые и новые настроения, рождается новое содержание целой фразы.

Вот, например, такая комбинация: "Вороти...и...ись!" Пауза, наполняемая отчаянием от невозможности вернуть ушедшего.

"Я не могу" -- короткая люфт-пауза, которая подготавливает и помогает выделить самое важное слово:

-- "Жи...и...ить" -- это ударное слово точно простонал оркестр. Очевидно, оно наиболее важное во всей фразе. Чтобы сильнее выделить его, нужна новая короткая люфт-пауза, после которой фраза заключается последними словами: "без тебя!"

Если в слове "жить", ради которого создавалась вся музыкальная фраза, прорвалась изнутри живущая в душе жажда жизни, если с помощью этого слова покинутая женщина цепляется из последних сил за того, кому она отдалась навсегда, то вскроется изнутри то, чем живет встревоженный дух обманутой женщины. Но в случае нужды можно совсем иначе расставить паузы и ударные слова, и вот что тогда получится:

"Воротись!" (пауза) "Я" (люфт-пауза) "не могу-у-у" (люфт-пауза) "жить без тебя".

На этот раз со всей четкостью выделились слова: "не могуу..." Через них вырвалось наружу предсмертное отчаяние женщины, теряющей смысл дальнейшего существования. От этого вся фраза приобрела фатальное значение, и чудится, что покинутая женщина подошла к последней черте, где кончается жизнь и начинается обрыв, могила.

Какая вместимость в слове и фразе! Какое богатство у языка! Он силен не сам по себе, а постольку, поскольку содержит в себе человеческую душу и мысль! В самом деле, сколько духовного содержания вместились в маленькие семь слов: "Воротись, я не могу жить без тебя!" Целая трагедия жизни человеческого духа.

Но что такое одна фраза в целой большой мысли, сцене, акте, пьесе?! -- Маленький эпизод, момент, ничтожная часть огромного целого!

[Как] из атомов создается вселенная, так из отдельных букв складываются слова, из слов -- фразы, из фраз -- мысли, из мыслей -- целые сцены, из сцен -- акты, из актов -- громадная по содержанию пьеса, заключающая в себе трагическую жизнь человеческого духа Гамлета, Отелло, Чацкого и других. Это целая симфония!!

2. ИЗ РУКОПИСИ "ЗАКОНЫ РЕЧИ"

...Таким образом, артист действует на сцене словом, с помощью интонаций (повышение и понижение), ударений (сила) и пауз (остановок).

На них-то прежде всего и обратим наше внимание.

Начнем с интонации, "преимущественного выразителя чувства, органа души", без которого "речь бесчувственна" .

-- Хотите ли вы в полной мере овладеть ею? -- обратился Аркадий Николаевич к Вельяминовой.

-- Да, конечно! -- ответила она.

--- И вы это серьезно говорите? -- переспросил Торцов.

-- Да, серьезно.

-- Очень, очень серьезно?

-- Да, очень, очень серьезно! -- твердо решила она.

-- Видите, как с каждым моим переспросом ваш голос опускается все ниже и ниже. Это доказывает определенность и твердость вашего решения.

Но вот вопрос: удастся ли вам это? -- усумнился Аркадий Николаевич.

-- Не знаю! -- с нерешительностью ответила она, пожимая плечами.

-- А теперь, заметили ли вы, как ваш голос поднялся на этой фразе недоумения? -- поймал ее Торцов.-- Значит, эта программа говорит правду, что "интонация -- результат способности голоса подниматься и опускаться" и что "как в телодвижении, так и в речи направление вниз соединено с определенностью (всякое "непременно"), направление вверх -- с неопределенностью (всякое "может быть")".

Вот и все! Вот вы уже и овладели тем, что нужно!-- воскликнул радостно Аркадий Николаевич.

-- Как овладела?-- изумилась Вельяминова.

-- Заметили ли вы, как ваш голос поднялся почти до предельной ноты тесситуры? Так всегда бывает при большом удивлении,-- снова разыграл ее Торцов.

Теперь мы узнали вашу самую нижнюю ноту, которая появилась сейчас при утверждении на "да" и вашу верхнюю ноту тесситуры, на которой вы только что произнесли фразу восклицания: "Как овладела?!"

Вот эти две ноты на "да" и на "как", или, иначе говоря, точку и вопросительный знак, или, еще точнее, промежуток между предельной самой низкой и самой высокой нотами, расширяйте, развивайте и утверждайте в себе в первую очередь. Класс пения поможет вам в этой работе, а результат выяснится со временем, когда для вашей интонации откроется широкая голосовая гамма. Если б только вы знали, до какой степени она важна в сценической речи! Чем шире диапазон, тем больше им можно выразить.

* * *

...Волнение, неверие в то, что говоришь, отсутствие подлинной задачи, наигрыш, пыжение, насилие над темпераментом,-- все это укорачивает голосовой диапазон сценической речи. Прибавьте ко всем этим условиям малоразвитой, неподготовленный голос и вам станет понятно, почему на сцене говорят на секундах, терциях и квинтах...

Ввиду того, что на прошлом уроке многие из учеников нашли, что прием графического изображения фонетики речи нагляден и убедителен, Аркадий Николаевич воспользовался им сегодня для очередной работы по знакам препинания, в связи с интонацией.

Эта часть урока началась с небольшого вступления Торцова. Он говорил:

-- Прямое назначение знаков препинания группировать слова фразы и указывать речевые остановки или паузы. Они различны не только по продолжительности, но и по характеру. Последний зависит от той интонации, которая сопровождает речевую остановку. Иначе говоря, каждый знак препинания требует соответствующей ему характерной для него интонации, и с этой стороны знаки препинания подлежат теперь нашему изучению.

Как видите, двойственность их функций заставляет меня говорить о них дважды -- теперь и впоследствии, когда речь пойдет о речевых остановках, или паузах.

Пусть это не путает вас, так как я это делаю умышленно.

Начну с точки. Представьте себе тяжелый камень, который стремительно летит в пропасть и там ударяется о самое ее дно.

Так же стремительно летит вниз звук последнего перед точкой выделяемого слога и ударяется о самое дно голосовой гаммы говорящего. Это звуковое падение и удар характерны для точки. Чем больше голосовой диапазон, тем длиннее линия движения вниз, тем стремительнее и сильнее удар, тем типичнее звуковая фигура точки и, наконец, тем законченнее, увереннее и определеннее звучит передаваемая мысль.

Наоборот, чем короче голосовая гамма, чем слабее падение, стремительность и удар, тем неопределеннее передача мысли.

"Положить фразу на дно" означает на нашем языке поставить хорошую, заканчивающую точку. Судите сами, как важен для этого большой голосовой диапазон с хорошими низами.

Многоточие в противоположность точке не заканчивает фразы, а напротив, как бы толкает ее в пространство, где она пропадает, точно птица, выпущенная из клетки, или точно дым, уносимый по воздуху между небом и землей. При этом полете в пространство наш голос не подымается вверх и не опускается вниз. Он тает и исчезает, не заканчивая фразы, не кладя ее на дно, а оставляя ее висеть в воздухе.

Запятая тоже не оканчивает фразы, а передает ее наверх, точно в следующий этаж, или перекладывает ее на полку выше. Такая голосовая фигура в музыке носит название "portamento".



Этот звуковой загиб кверху обязателен при запятой, наподобие приподнятого указательного пальца, [он] предупреждает тысячную толпу о том, что фраза не окончена и ждет продолжения. Такое предупреждение заставляет слушателей ждать, не ослабляя внимания, напрягать его еще сильнее.

В большинстве случаев артисты боятся запятой и потому спешат как бы перепрыгнуть через нее, чтоб скорее закончить всю фразу и добраться до спасительной точки, точно до большой станции, на которой можно отдохнуть от дороги, переночевать, закусить, прежде чем ехать дальше. Но запятых не следует бояться. Напротив, их надо любить, как короткую передышку в пути, во время которой приятно просунуть голову в окно, вдохнуть в себя воздух и освежиться. Запятая -- мой любимый знак.

Голосовое portamento, которое требуется при запятой, дает грацию речи и интонации. Если не бояться паузы, а пользоваться ею умело, то с ее помощью можно говорить не торопясь, спокойно, выдержанно, с уверенностью в том, что зрители театра дослушают передаваемую мысль. Для этого надо только четко сделать голосовой загиб кверху и задержать там звук столько, сколько нужно или хочется. Тот, кто владеет этой техникой, отлично знает, что спокойствие, выдержка и уверенность при голосовом portamento импонируют толпе и заставляют ее терпеливо ждать даже в тех случаях, когда актер дольше, чем надо, задержит звук на верхней ноте загиба и продлит паузу.

Как приятно стоять перед тысячной толпой, спокойно, не торопясь группировать слова, лепить сложные периоды, конструктивные части мысли и быть уверенным в том, что замершая толпа терпеливо слушает говорящего.

Всему этому в большой степени помогает хорошо вычерченная звуковым загибом запятая и связанная с ней обязательная голосовая интонация.

Точка с запятой в смысле интонации является чем-то средним между точкой и запятой. При этом знаке фраза оканчивается, но не кладется так низко на дно, как при точке, вместе с тем есть и едва осязаемый намек на звуковой загиб кверху.

Двоеточие требует резкого обрывчатого удара на последнем слоге, выделяемом перед знаком препинания. По силе этот удар почти такой же, как и при точке, но в то время как последняя требует обязательного и очень большого голосового понижения, при двоеточии звук может лишь слегка опуститься или,

напротив, слегка повиситься, он может оставаться и на уровне предыдущих слов фразы. Главная особенность этого знака в том, что обрывание совершается не для того, чтоб окончить фразу или мысль, а напротив, для того, чтоб ее продолжить. В этой остановке должна чувствоваться перспектива на дальнейшее. Эта остановка что-то подготавливает, возвещает, рекомендует, выставляет или точно указывает пальцем на то, что следует. Такое указание передается звуком с помощью особого его подталкивания вперед.

Вопросительный знак. Типичный его признак -- скорое, стремительное или, напротив, медленное, ползущее, большое или малое звуковое повышение, кончающееся обрывчатым или широким, острым или закругленным кваканием. Оно совершается на самом верхнем голосовом подъеме.

Иногда высокая нота этой вопросительной голосовой фигуры остается наверху, в воздухе, в других случаях после своего взлета звук чуть-чуть опускается.

Высота и скорость голосового подъема при вопросительной интонации, острота или ширина фонетической фигуры квакания создают разные степени и силу вопроса. Чем сильнее изумление, тем выше вверх подымается фонетическая линия. Чем меньше вопрос, тем ниже голосовой подъем. Чем острее удивление, тем острее изгиб квакания; чем шире и закругленнее этот изгиб, тем больше удивление, им передаваемое.

Вопросительное квакание бывает одноколенным и многоколенным. При высшем удивлении эту голосовую фигуру можно повторять на каждом слове вопросительного предложения. Так, например, чтоб усилить фразу: "И это все ушло навек?" -- можно сделать квакание почти на всех словах.

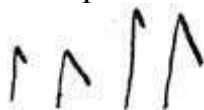
Яснее вы это поймете в графическом рисунке:



Знак восклицания. Почти все, что сказано о вопросе, относится и к знаку восклицания. Разница лишь в том, что в последнем отсутствует звуковое квакание и заменяется коротким или более продолжительным опусканием голоса после его предварительного звукового подъема. Графический рисунок этой фонетической фигуры напоминает форму цепа, которым молотят рожь. И у него конец палки, которым бьют, бывает короче или длиннее.

Чем выше вверх подымается голос при интонации и чем ниже он опускается после своего взлета, тем сильнее или слабее звучит восклицание.

Описанная интонация графически передается так:



Я объяснил вам с помощью наглядного рисунка голосовые интонации, обязательные при знаках препинания. Не подумайте, что эта графика нужна нам в будущем для записи и для фиксирования однажды и навсегда установленных интонаций роли. Этого делать нельзя, [это] вредно, опасно. Поэтому никогда не заучивайте фонетики сценической речи. Она должна

рождаться сама собой, интуитивно, подсознательно. Только при этом условии интонация сумеет передать в точности жизнь человеческого духа роли.

Заученная звуковая фигура суха, формальна, безжизненна. Раз и навсегда я отрицаю и осуждаю ее.

Если мои графические линии объяснили вам фонетику и интонацию, обязательную при знаках препинания, -- забудьте о рисунках, выкиньте их из головы или же на секунду вспоминайте их в критические моменты, когда интуитивно подсказанная интонация явно фальшивит или же не приходит сама собой. В этом случае воспоминание о рисунке может дать правильное направление интуиции.

* * *

...В ответ на заданный кем-то вопрос: "откуда к нам приходит интонация", Аркадий Николаевич сказал:

-- А откуда приходит и ложится к нам на язык слово, когда мы выражаем ту или иную мысль? Почему приходит именно такое слово, которое нам в данный момент необходимо? Почему вслед за внутренним позывом, часто без нашего участия и сознания, приходит к нам движение и действие? Почему руки, ноги, туловище сами делают свое дело? Предоставим решать эти вопросы волшебнице-природе. Право, не беда, если кое-что в процессе творчества останется покрытым таинственно красивой неизвестностью. Это только хорошо и полезно для интуиции, которая нередко подсказывает самую интонацию.

Работа над интонацией не в том, чтоб придумывать или выжимать ее из себя. Она является сама собой, если существует то, что она должна выражать, то есть чувство, мысль, внутренняя сущность, если есть то, чем ее можно передать, то есть слово, речь, подвижной, чуткий, широкий, выразительный звук голоса, хорошая дикция.

О них-то вы и заботьтесь, их и вырабатывайте в первую очередь, тогда и интонация придет сама собой, интуитивно, по рефлексу.

Иначе говоря, учитесь владеть манками, развивайте звуковой и речевой аппарат. При этом заметьте себе, что самым важным манком, вызывающим интуитивно интонацию, является приспособление. Почему? Да потому, что сама интонация является звуковым приспособлением для выражения невидимого чувства и переживания. Подобно тому как в области физиологии наилучшее интуитивное движение и действие создаются через приспособление, так и в области психики наиболее тонкое словесное действие и интуитивная звуковая интонация создаются через тот же манок -- приспособление.

Таким образом, задача сегодняшнего и предыдущих уроков сводится к тому, чтоб убеждать вас упорно учиться владеть манками, развивать голос, расширять его диапазон, усовершенствовать речевой аппарат, воспроизводящий интонацию. Кроме того, сегодняшний и другие уроки имели целью подвести вас к новому классу "законов речи и искусства говорить", заставить вас почувствовать важность вводимого предмета и необходимость отдать ему все ваше внимание.

* * *

Случалось ли вам слышать простую речь, без особых голосовых повышений и понижений, без широкой тесситуры, без сложной фонетики, графики, которые так важны в области слова? Однако, несмотря на отсутствие всех этих элементов, простая речь нередко производит впечатление. В чем же ее секрет и сила?

В ясности воспроизводимой мысли, в отчетливости и в точности выражений, в логичности, в последовательности, в хорошем построении фраз, в их группировке и конструкции всего рассказа. Все это взятое вместе действует на слушателей.

Воспользуйтесь же и этой возможностью слова. Учитесь говорить логично и последовательно.

В такой речи, как вы увидите дальше, важную роль играют ударения.

Поэтому я и перехожу теперь к ним.

В этой "Краткой программе законов живой речи и правил чтения" говорится:

"Ударение -- выразитель жизни в речи. Речь без ударения -- безжизненна.

Ударение -- элемент точности в речи. Правильное ударение не только в том, чтобы поставить его на том слове, где ему быть надо, но и в том, чтобы снять его с тех слов, на которых ему не надо быть".

Ударение на выделяемом слове подобно указательному пальцу, который отмечает то, на что следует обратить наибольшее внимание. Словесное ударение в речи то же, что курсив в печати.

Часто ударение является ключом для разгадки скрытого смысла. Если фраза без всякого ударения ничего не означает, то не меньшей бессмыслицей является и фраза со всеми ударными словами.

Лишнее ударение только затемняет фразу. Пусть в ней будет одно, самое главное, выделяемое слово, вскрывающее душу, центр, основной смысл.

Если нельзя обойтись без других ударений, то пусть они не соперничают с главным, пусть они отличаются от него в силе и качестве, в ритме, иначе это не уяснит, а затуманит мысль. Главное ударение должно всегда оставаться вершиной мысли и чувства.

Ударение не следует понимать в буквальном смысле слова, точно физический удар в спину, выталкивающий вперед. Это и не насильственный нажим или напор, механически выделяющие отмечаемое слово, и не припечатывание подбородком и наклоном головы. Это и не просто голосовой выкрик.

Ударение -- выделение, любовное отношение к слову, или, вернее, к тому, что под ним. Это смакование чувства или мысли, это словесное, образное изображение его в том виде, как его представляет себе, как чувствует сам говорящий.

При простом, грубом, физическом, внешнем, механическом напоре на ударяемое слово результата не получается, и цель не достигается, так как всякое насилие лишь уродует до неузнаваемости самую фразу.

Несоразмерное ударение нарушает все ее пропорции, соотношения частей между собой, а это уродует и затемняет смысл. В самом деле, если мы возьмем одну из прекрасных частей, из которых складывается статуя Венеры, хотя бы ее руку, палец или нос, и несоразмерно увеличим избранную часть, то получится

классическая Венера с длинным носом, или с пальцем в пять вершков, или с рукой в полтора метра.

* * *

Задача ударения -- не уродовать, а прояснить внутренний смысл фразы. Правильное ударение делается без физической потуги и насилия. Стоит лишь слегка повысить звук на ударяемом слоге или отделить его едва заметными паузочками.

* * *

...-- Берите почаще книгу, читайте ее и, как я сейчас, отмечайте правила ударения, -- советовал Торцов. -- В жизни, когда мы говорим свои слова, ударения ложатся сами собой более или менее верно. Интуиция грамотнее нас. Она и без законов иногда говорит почти правильно. Но когда мы пользуемся не своими собственными, а чужими словами, приходится следить за ударениями, потому что в чужом тексте мы безграмотны. Надо набить себе сначала сознательную, а потом и бессознательную привычку к правильным ударениям. Когда ухо привыкнет к ним, вы будете гарантированы на сцене от обычных там ошибок при выделении слов логическими ударениями.

* * *

Из-за неопределенности и нечеткости законов об ударениях злоупотребление ими на сцене дошло до последнего предела.

Манера ставить акцентуацию, да при том еще с звуковым напором на каждом без исключения слове (особенно при стихотворной декламации), -- обычное явление. Между тем известно, что фраза без всяких ударений так точно, как и фраза со всеми ударными словами, ничего не выражает и является бессмыслицей.

Но есть немало актеров менее расточительных в смысле ударений. Они ставят их не так обильно, но зато неправильно, что в меньшей степени искажает сценическую речь. Такие актеры недолюбливают подлежащие, сказуемые, имена существительные, глаголы. Им более любы прилагательные, наречия, восклицания и всякие слова, на которых можно "поиграть". Вот, например: *великий, маленький, красивый, безобразный, добрый, злой, гордый, кроткий* или *вдруг, неожиданно, особенно, слишком*. Каждое из этих слов можно так или иначе изобразить, представить либо жестом и движением, либо образной интонацией. Когда такие слова попадают среди других более важных, передающих самую суть, то и тогда "игральные" слова предпочитают основным.

Эта случайность и неразбериха в области ударений стала почти нормальным явлением. Фраза, сказанная правильно в реальной жизни, вызванная подлинной продуктивной и целесообразной задачей, перенесенная на сцену совершенно преобразуется и искажается от неправильных "игральных" ударений. Изуродованную речь трудно понимать и потому ее только слушают.

В противоположность таким актерам встречаются (значительно реже) чересчур правильно говорящие. К ним не придерешься ни в смысле

грамматических, ни в смысле логических ударений. Это, конечно, хорошо. Их речь не только слушается, но и понимается, но зато, к сожалению, она не чувствуется благодаря отсутствию символических, или художественных ударений. Только с их помощью можно превратить сухое конкретное слово в живое, а грамотную, но формальную речь в подлинное искусство, передающее жизнь человеческого духа роли.

Не вдаваясь во все подробности спорного вопроса, я пока могу вам дать один добрый практический совет, вынесенный из личного опыта:

Старайтесь, по возможности, делать как можно меньше и только самые необходимые ударения. Пусть лучше всего символические (художественные) ударения по мере возможности совпадают с логическими акцентами. Конечно, будут и исключения, но не превращайте их в правило. Для того чтоб ваша речь с минимальным количеством необходимых ударений была художественной, усиленно позаботьтесь о подтексте. Когда он создастся, все само собой наладится. Может быть, тогда у вас явится не одно, а много ударений, сильных, средних, слабых, целая градация их в самых разнообразных соотношениях. Интуиция расположит их так, что и логика, и грамматика, и художественная сторона будут удовлетворены, а слушатели довольны.

...Торцов напомнил, что до сих пор на наших занятиях, при всяком удобном случае, говорилось о непрерывной звуковой линии речи и о ее слиянности.

Это не значит, конечно, что актер должен постоянно, безостановочно произносить слова на сцене!

Такое непрерывное общение обличало бы в нем сумасшествие. Нормальным людям необходимы передышки, остановки, паузы не только в речи, но и во всех других внешних и внутренних процессах мышления, работы воображения, слуха, зрения и проч. и проч.

Наше естественное состояние можно графически изобразить чередующимися длинными и короткими линиями, разделенными малыми или большими паузами, вот так:

В противоположность им сумасшествие (*idée fixe*) следовало бы изобразить одной сплошной, непрерывной чертой, вот так:

"Речь без пауз или с слишком длинными, перетянутыми паузами путанна и бессмысленна", -- пишет С. Волконский в одном месте книги. А в другом он восклицает: "Прямо не знаешь, чему больше удивляться -- тому ли, как мало ею (то есть паузой) пользуются, или тому, как ею злоупотребляют". -- "Трудно сказать, что хуже: введение паузы там, где она не нужна, или несоблюдение паузы там, где она нужна" ("Выразительное слово").

Как же сочетать все эти противоречия?! В самом деле: с одной стороны, непрерывность звуковой линии, а с другой -- необходимость остановок!

Начать с того, что непрерывность не следует понимать в смысле *perpetuum mobile* {-- вечно движущееся (*лат.*)}, а перерывы и паузы не должны превращать речь в рубленую, которую мы часто слышим на сцене².

* * *

В музыке, основанной на тянущейся звуковой линии, наравне со слиянностью существуют и паузы, которые не мешают кантилене.

Там остановки необходимы для деления мелодии на ее составные части. Во время этих молчаливых перерывов звуковая линия прекращается, но зато в промежутках между паузами она тянется непрерывно и слиянно.

Пусть же и в речи паузы делят излагаемую мысль на ее составные части, но пусть каждая из этих частей не теряет своей непрерывности и слиянности.

Те, кто умеют хорошо говорить в реальной жизни, инстинктивно или сознательно придерживаются этого правила и более или менее верно расставляют паузы во время речи. Но лишь только те же люди заучивают чужие слова роли и произносят их со сцены, с ними в большинстве случаев происходит превращение: их речь становится рубленой, безграмотной, а паузы расставляются ими неправильно.

Почему же происходит такое явление?

На это есть внешние и внутренние причины. Начну с первых.

Существует немало актеров с коротким и плохо поставленным дыханием. У них звук тянется столько, сколько хватает забранного воздуха, а если его оказывается больше, чем надо, то излишек выдыхается в любом месте речи. Так же без разбора воздух вбирается там, где захочется, не считаясь с законностью или незаконностью остановки.

Такая речь подобна астме. Она не может быть толковой и грамотной.

Есть и другая причина неправильно распределенных остановок в речи. Она происходит от незнания того, что сила речи не в громкости, не в вольтаже, а в звуковых повышении и понижении или, другими словами, в интонации, так точно, как и в логике и в последовательности речи.

Эти люди, мало сведущие в нашей речевой технике, ищут средств для усиления словесного общения в самых наивных актерских приемах. Чтоб быть убедительнее, они пыжатыся, накачивают темперамент, прибегают к крику. На эта мускульная работа не дает результатов. Она проходит на поверхности, а не внутри, она вне жизни и переживания, с которыми физическая потуга не имеет ничего общего. Она так точно, как и пауза, связанная с ней, вызывается случайными причинами физиологического или нервного происхождения.

Можно ли при таких условиях предвидеть, где выскочит и появится речевая остановка? Очевидно там, где говорящий вздумает сильнее выжать свое "вдохновение" (в кавычках), там, где он захочет быть особенно "гениальным". Эти причины исходят не из смысла, не из сути роли, а они рождаются помимо их и нередко там, где этого захочет простая случайность.

В результате самая простая фраза, как, например: "Я хочу сказать вам, что ваше поведение недостойно" -- превращается в мучительные словесные роды с потугами:

"Я (огромная пауза, ради выжимания вдохновения) хочу сказать вамчтоваше (новая потуга после того, как в предыдущий речевой такт случайно попало несколько слов из следующего предложения) поведениенедос-(новая пауза для накачивания темперамента)-тойно" (выпаливается как выстрел, с выбрасыванием остатка воздуха и с новой длинной финальной передышкой для послеродового отдыха).

Не напоминает ли вам такая речь гоголевского судью из "Ревизора", который, прежде чем сказать слово, долго шипит, наподобие старых часов³.

С этими внешними причинами, вызывающими неправильную расстановку пауз, надо бороться с помощью пения, развивающего дыхание и интонацию.

Но самая главная причина не внешнего, а внутреннего происхождения. Она в недостаточной чуткости и любви людей к слову, в непонимании тонкостей своего языка.

Как бороться с этим явлением?

Более внимательным отношением к слову, проникновением в его природу. В этой работе вам помогут изучение законов речи и, в частности, функций третьего (после интонации и ударения) важного пособия в нашем словесном общении -- остановки (паузы).

В свое время вы будете подробно изучать ее со специалистами по законам речи. Моя же цель подвести вас к предмету и в общих чертах объяснить вам практический смысл его.

* * *

Есть артисты, которые считают шиком как набегание одной фразы на другую, так и заполнение пауз звуком. Они полагают, что это у них происходит не благодаря плохой речи, а по причине неудержимости их "бурного" темперамента, который они якобы не в силах во-время остановить.

Другие же делают это "так, кстати", чтоб сказать и дать побольше слов и звуков на одном дыхании: "чего же зря пропадать забранному воздуху".

Но еще чаще неправильное размещение пауз происходит от неясного понимания произносимого, от недостаточно глубокого проникновения во внутреннюю суть слов.

Как избежать всех этих распространенных актерских ошибок, как научиться владеть в речи логической паузой? Для этого нужно либо природное чутье, чувство слова и языка, либо хорошее знание и изучение его и, наконец, практика и опыт.

Природное чутье, чувство слова зависят не от нас, а от самой природы. Мы можем только быть внимательными и вникать в суть слов и языка, что я и рекомендую каждому из актеров. Чтобы получить знание, нужно изучать законы речи, а для практики нужны упражнения.

Какие же правила или законы существуют для речевых остановок, или пауз, и в чем их помощь?

Лучшим нашим помощником при распределении логических (грамматических) пауз являются знаки препинания.

В свое время я предупреждал вас о том, что мне придется на короткое время вернуться к ним. Теперь "предсказание" сбывается.

Дело в том, что у знаков препинания двойственная функция. Первую из них, касающуюся интонации, мы просмотрели. Теперь поговорим о второй.

Она заключается в распределении и в указании пауз, разделяющих между собой одни слова и в то же время соединяющих в группы другие, родственные между собой, образующие речевые такты.

Длительность пауз, вызываемых знаками препинания, зависит от важности, значительности, содержательности, глубины, законченности, сути и смысла того, что ставится между точками, запятыми, что предвещается двоеточием, что спрашивается вопросительным знаком, о чем возвещает восклицательный знак, что недосказывается многоточием и завершается точкой. Словом, длительность паузы зависит от того, что вызывает остановку и ради чего она производится.

Но не только суть и цель влияют на длительность паузы, она нередко зависит и от других причин, например: от времени, необходимого собеседнику для восприятия чужой мысли, а говорящему -- для безмолвной передачи недосказанного словами подтекста; от силы внутреннего переживания, от степени взволнованности, от темпо-ритма словесного общения.

Длительность остановок, указываемых знаками препинания, не поддается точному учету. Она относительная; о ней можно говорить лишь приблизительно, сопоставляя данную медленность с относительной скоростью и наоборот. Так, например, остановка при запятой наименее длительная, достаточная для переноса звука на один или несколько тонов выше или ниже, в зависимости от темпо-ритма речи. Пауза при точке с запятой длиннее, чем при запятой, и короче, чем при точке.

Пауза при двоеточии находится в зависимости от большей или меньшей значительности того, что сулит, подготавливает или поясняет знак.

Многоточие требует приблизительно такой же остановки, как при двоеточии, и тоже зависит от глубины и значительности недосказываемой мысли.

Вопросительный и восклицательный знаки требуют почти такой же остановки, как и при точке, в зависимости от причины и содержательности вопроса или от ожидаемого ответа, или от степени эмоции, вызвавшей восклицание. Наконец, точка требует наиболее длительной паузы, в зависимости от важности и законченности завершаемой ею конструктивной части всего большого целого (акта, сцены, монолога, мысли, фразы, слова).

* * *

-- Как я уже говорил, для борьбы с ошибками в области логических пауз нужны еще практика, опыт, упражнения.

В чем же они заключаются?

Дайте мне вашу книгу, -- протянул ко мне руку Аркадий Николаевич.

Я передал ему "Записки Щепкина", только что купленные у букиниста, в подворотне.

-- Вот письмо Михаила Семеновича к С. В. Шуйскому. Прочтите эти строки, в которых Щепкин пишет об успехах Сергея Васильевича в Одессе.

Аркадий Николаевич передал Паше Шустову мою книгу, по которой тот стал читать:

"Знаю, что труда было много, но что же достается даром и что ж бы значило искусство, если бы оно доставалось без труда?"⁴

-- Пока довольно! -- остановил его Торцов. -- Давайте размещать паузы в прочитанном тексте, собирать слова в родственные им группы и составлять из них речевые такты. Как же это делается? А вот как: берите по порядку каждые

два слова и смотрите, имеют ли они друг к другу прямое отношение, непосредственную связь.

Если нет, то вникайте в их суть и решайте, куда каждое из них относится, к предыдущим или к последующим словам фразы.

Вот первая пара: "Знаю, что". Оставлять ли их вместе или разъединять? Впрочем, они уже и без нас разделены запятой, требующей небольшой остановки.

Берем два следующих за первым слова для исследования: "что труда".

Относится ли слово "что" к предыдущему "Знаю" или к последующему "труда"?

Конечно, к последующему. Потому что слова "что", "кто", "который" и проч. всегда присоединяются к тому, что идет за ними.

Следующая пара: "труда было".

Эти слова родственны и потому сливаются в группу "что труда было".

Иду дальше: "было много".

Эти слова тоже сливаются. Они создают одну группу, один речевой такт, который мы и отделяем паузой от последующих предложений.

Далее идут: "много, но". В них нет смысла, однако стоящая после слова "много" запятая уже без нас решает вопрос о присоединении "но" к последующему предложению.

Переходим к новой паре: "но что же". Эти слова сливаются и мы их оставляем в одной группе.

Вот новая пара: "что же достается". В этом есть смысл, и потому мы оставляем новое слово "достается" в той же группе.

Еще пара "достается даром" приносит в ту же группу еще одного члена семьи, благодаря чему создается такой речевой такт: "но что же достается даром".

Аркадий Николаевич терпеливо проделал такую же точно работу и с остальными словами избранного отрывка из письма Щепкина.

После того как все паузы были расставлены, Торцов заставил Шустова прочесть снова все то, что было нами проработано.

Паша исполнил приказание:

"Знаю, / что труда было много, / но что же достается даром / и что ж бы значило искусство, / если бы оно доставалось без труда?" -- читал Шустов.

-- Есть и другой, не менее простой и наивный практический прием для группирования слов и для расстановки пауз, который я объясню вам на том же отрывке из письма М. С. Щепкина"

Прежде всего распределите в нем логические ударения.

"Знаю, что труда было много, но что же достается даром и что ж бы значило искусство, если бы оно доставалось без труда?"

Теперь вникните в каждое из ударяемых слов и постарайтесь понять, какие ближайшие слова они к себе притягивают.

Вот, например, слово "Знаю". Оно имеет тяготение ко всей дальнейшей фразе, а не к отдельному слову. Именно поэтому это слово следует отделить паузой, а ударный его момент снабдить особой интонацией, которая сближает "Знаю" с последующим.

Вторым ударным словом является "много". Какие же другие слова тянутся к нему?

"Много труда", "было много", "что было много".

Следующее ударное слово "даром". Какое слово оно к себе притягивает?

"Достается даром", "что же достается".

Ударное слово "значило" тесно связано со словами "что ж бы значило", "значило искусство".

Последнее ударное слово "труда" притягивает к себе слова "доставалось без", "если бы оно доставалось без".

Берите почаще книгу, читайте ее и мысленно расставляйте паузы.

Там, где вам подсказывают интуиция и чувство природы языка, слушайте их, а там, где они молчат или ошибаются, руководствуйтесь правилами.

Но только не идите обратным путем: не делайте пауз ради сухих правил, неоправданных изнутри. Это сделает вашу сценическую игру или чтение формально правильным, но мертвым. Правило должно лишь направлять, напоминать о правде, указывать к ней путь.

Рекомендуемые мною упражнения набьют привычку к правильной группировке слов и к размещению остановок.

Доведите эту привычку до второй природы. Правильная группировка слов и размещение пауз -- одно из необходимых условий для хорошей, красивой речи, для верного ощущения природы своего языка и для умелого пользования им.

* * *

Психологическая пауза анархична. В то время как логическая пауза подчинена однажды и навсегда установленным законам, психологическая -- не хочет знать никаких стеснений и ограничений. Она может быть поставлена перед и после любого слова, будь то часть речи (существительное, прилагательное, союз, наречие и проч.) или часть предложения (подлежащее, сказуемое, определение и проч.).

Во всех указанных случаях должно быть непременно соблюдено одно важное условие, а именно: полное оправдание паузы. Для этого необходимо руководствоваться внутренними намерениями автора пьесы, режиссера и самого артиста, создавшего свой подтекст.

Психологическая пауза побеждает, насилует все без исключения существующие правила.

В смысле беззакония она подобна своевольному правилу о "сопоставлении", которое тоже нарушает все мешающее ему.

Для доказательства анархизма психологической паузы приведу несколько примеров.

Допустим, что кто-то спрашивает:

"Кого она выбрала себе в спутники?"

Другой отвечает:

"Тебя и меня".

Ввиду того, что союз "и" никогда не отделяется от тех слов, которые он присоединяет, казалось бы, недопустимо делать остановку после него.

Но для психологической паузы закон не писан и потому можно сказать в ответ на заданный ранее вопрос:

"Тебя и... (психологическая пауза, с поддразниванием, с жестикуляцией, мимикой и другой игрой, возбуждающими ревность) ...меня!"

Если бессловесное действие во время вводимой остановки достаточно оправдано и красноречиво, пауза после союза "и" не только приемлема, но и желательна, так как дает жизнь фразе.

А вот еще пример своеволия психологической паузы.

Казалось бы, нельзя говорить:

"Этот (пауза) стул".

"Тот (пауза) стол".

"Сам (пауза) человек".

Тем более что существует правило, запрещающее отделять эти слова от определяемых ими.

Но психологической паузе все дозволено, и потому мы можем сказать:

"Этот (психологическая пауза для настойчивого указания избранного предмета) стул".

"Тот (психологическая пауза для передачи нерешительности при выборе предмета) стол".

"Сам (психологическая пауза с выражением восторга перед другим) человек".

А вот еще новый пример своеволия психологической паузы.

Нельзя сказать:

"Он лежит под (пауза) кроватью".

Но психологическая пауза оправдывает эту остановку и отрывает предлог от существительного.

"Он лежит под (психологическая пауза с выражением отчаяния, негодования по поводу нетрезвого поведения другого) кроватью".

Психологическая пауза ставится перед и после любого слова.

Психологическая пауза является обоюдоострым мечом и может служить как на пользу, так и во вред. Если она поставлена не на месте и плохо оправдана, то производит обратное действие, то есть отвлекает от главного, мешает смыслу, выразительности и вносит путаницу. Если же она поставлена на месте, то помогает не только верной передаче мысли, но и внутреннему оживлению слова.

Нельзя злоупотреблять паузами не только логическими, но и психологическими. От этого речь становится путаной и растянутой. Между тем на сцене такое явление встречается часто. Актеры любят "поиграть" на всем, на чем можно, в том числе и на молчании. Вот почему они готовы любую остановку превратить в психологическую паузу.

Таким актерам, злоупотребляющим ею, Смоленский рекомендует допускать эту паузу только тогда, когда она совпадает с логической. Такой прием, по его мнению, уменьшит количество остановок.

Я нахожу, что совет приемлем лишь до известной степени. Но если он совсем уничтожит психологическую паузу у актера, то от этого сценическая речь станет сухой.

Вредно как злоупотреблять, так и не дорожить паузами. Они нужны нам постольку, поскольку мы с их помощью организуем и оживляем речь.

Паузы психологическая и логическая могут совпадать или не совпадать. Но вот что нужно иметь в виду при этом: у артиста с большим внутренним

содержанием подтекст роли проявляется не только в момент психологической, но и в момент логической остановки. При этом последняя перерождается в первую и тогда несет две функции.

Если эта двойная роль ей удастся и речь оживает, то перерождение одной паузы в другую желательно и может быть приветствуемо.

Если же от указанного превращения пострадает смысл и фраза станет безграмотной, путаной, то замену нельзя приветствовать.

У актеров с меньшим внутренним содержанием нередко происходит обратное явление. У них не только логическая, но и психологическая пауза мало отражает внутренний подтекст. От этого их речь формальна, суха, безжизненна, бескрасочна, что, конечно, нежелательно.

Бывают случаи, когда логическая и психологическая паузы не совпадают, а стоят рядом друг с другом. При этом нередко последняя превышает, перевешивает, заслоняет собой первую, отчего страдает смысл и вносится путаница. Это тоже не может быть приветствуемо.

Пусть же психологическая пауза ставится там, где она просится изнутри, но пусть она не нарушает логики и смысла.

Вы знаете, что логическая пауза имеет свою относительную длительность. Но психологическая пауза не стесняется временем. Ее молчаливая остановка может быть очень продолжительной, конечно, при условии заполнения ее содержанием и активным бессловесным действием.

3. [О ПЕРСПЕКТИВЕ РЕЧИ]

Обыкновенно, говоря о "перспективе", имеют в виду так называемую логическую перспективу. Но в нашей сценической практике мы пользуемся более расширенной терминологией. Мы говорим:

- 1) о перспективе передаваемой мысли (та же логическая перспектива),
- 2) о перспективе переживаемого чувства и
- 3) о художественной перспективе, искусно раскладывающей по планам краски, иллюстрирующие рассказ, повествование или монолог.

Техника выполнения таких перспектив зиждется на всевозможных приемах, основанных на интонациях (звуковые повышения и понижения), на выделении отдельных слов, фраз и периодов (ударение), на паузах, группирующих, отделяющих и прославляющих части, на комбинациях темпов и ритмов.

Начну с перспективы передаваемой мысли (логическая перспектива). В этой области самую важную роль играют логика и последовательность при развитии мысли и при создании соотношений частей на протяжении всего целого.

Такая перспектива в развертывающейся мысли создается с помощью длинного ряда выделяемых ударениями слов, которые придают смысл фразе.

Ударения бывают разного качества: сильные, менее сильные, слабые, едва заметные, короткие, острые, легкие или продолжительные, увесистые, сверху вниз, снизу вверх и проч.

Ударения окрашивают всю фразу. Это одно из главных средств при распределении планов и красок перспективы и всей лепки пьесы.

"Само собой разумеется, что общая картина логической перспективы будет дополняться также и ударениями дистрибутивными, которые... всегда будут слабее логических" (Смоленский)¹.

Разные степени ударения выделяемых слов особенно рельефно можно почувствовать в музыке. Вот, например, возьмем фразу из оперы "Борис Годунов" Мусоргского (пример Смоленского):

"А там сзывать народ на пир, *всех*, от бояр до нищего слепца, *всем* вольный вход, *все* гости дорогие".

Каждое из этих ударений на повторяющихся словах "всех", "всем", "все" композитор усилил постепенно растущим звуковым повышением и, кроме того, удлинением нот, что тоже увеличивает их силу².

Искусство говорящего или читающего заключается в том, чтобы удачно распределить все эти степени встречающихся ударений по всей перспективе фразы, монолога, сцены, акта, пьесы или роли.

В слове мы выделяем тот или другой слог, в фразе -- то или иное слово, в большой мысли -- наиболее важные фразы, в длинном рассказе, диалоге, монологе -- их наиболее важные составные части, в целой большой сцене, акте и проч.-- их наиболее важные эпизоды.

Вместе с ударными слогами, естественно, выделяются и слова, а со словами -- целые фразы, с фразами -- мысли и т. д. Получается вереница ударных моментов, которые отличаются друг от друга силой и выпуклостью.

4. [ОБ АРТИСТИЧЕСКОЙ ЭТИКЕ]

Сегодня в школе объявляют результаты конкурса. Я пошел туда с трепетом и с замиранием сердца ждал решения своей участи.

Из большого количества экзаменовавшихся принятыми оказались только десять человек, а именно:

Я (какое счастье!); Шустов, племянник знаменитого артиста нашего театра; Говорков, стройный и солидный молодой человек, уже игравший, как я слышал, в каком-то маленьком театре; Вельяминова, очень красивая, высокая, полная, светлая блондинка; Вьунцов, невысокого роста, подвижной, шумливый юноша; Малолеткова, почти девочка, необыкновенно обаятельная; Пущин, большой, толстый, добродушный, с густым басом, из духовных; Дымкова, худая, высокая, бледная, с плохим, нездоровым цветом лица; Умновых, с татарскими глазами, бывший чертежник или землемер, приезжий издалека; Веселовский, элегантный и ловкий молодой человек.

Принятых пригласили в фойе театра.

Скоро туда вошел помощник Торцова -- Иван Платонович Рахманов, высокий, худой, строгий и подвижной, не очень приятный, но чудной и с доброй улыбкой. Он официально со всеми перезнакомился и расспросил каждого: кто он, откуда, что делал раньше, почему переменял профессию и проч.

Наконец явился и сам Аркадий Николаевич Торцов. Он подкупил нас сразу своей необыкновенной простотой. Мы себя почувствовали с ним, как давнишние знакомые. Кое-что из его разговора с нами я записал и жалею, что сделал это лишь, частично. Он говорил:

-- Артистическая карьера прекрасна для тех, кто к ней призван и кто правильно поймет ее.

-- А если не поймет? -- спросил кто-то.

-- Тогда плохо. Она искалечит человека. Если театр не облагораживает, не делает человека лучше, пусть он бежит от него,-- заметил Аркадий Николаевич.

-- Почему? -- спрашивали мы.

-- Потому что в театре много разных бацилл, и хороших и очень плохих. Первые, хорошие, разовьют в вас страсть к прекрасному, к возвышенному, к большим мыслям и чувствам. Вас потянет к Пушкину, Шекспиру, Гоголю, Чехову, Гёте, Шиллеру, Мольеру и к другим гениям. Все они живут с нами в своих созданиях и в традициях. Вы встретите в театре и современных писателей и представителей всех отраслей искусств, науки, общественности, политической мысли. Все они нуждаются в просветительном воздействии театра. Как видите, под нашим кровом собирается интересная компания. Примкните к ней и, конечно, вы научитесь многому.

Но есть в театре и другие соблазны, с другими бациллами,, опасными, губительными, растлевающими.

Не удивительно! Слишком много соблазна в нашем деле! Ведь актер ежедневно от такого-то и до такого-то часа выходит перед тысячной толпой при торжественной обстановке спектакля, на фоне эффектных декораций, в богатых и красивых платьях и костюмах. Мы произносим превосходные слова гениальных авторов, мы делаем живописные жесты, прельщаем пластикой, ослепляем красотой, которая в большинстве случаев наводится искусственными средствами. Привычка быть всегда на людях,, показываться, красоваться, получать овации, принимать подношения, похвалы, читать хвалебные рецензии и проч. и проч.-- все это большой соблазн, [который] приучает к поклонениям,, балует. Является потребность в постоянном, непрестанном щекотании своего маленького актерского самолюбия. Чтобы жить и довольствоваться только этими интересами, надо очень внутренне опуститься, опошлиться. Серьезного человека такая жизнь может забавлять недолго, но зато поверхностных людей соблазны сцены порабащают, развращают и губят. Вот почему в нашем деле, больше чем в каком другом, надо уметь постоянно держать себя в руках. Актеру нужна солдатская дисциплина. Об этом позаботится мой друг и помощник Иван Платонович Рахманов, сам же я слаб для такой роли.

* * *

-- Избранные люди и их компания научат вас понимать искусство, и вы познаете его внутреннюю сущность. Это самое главное в нем, главная прелесть.

-- В чем же именно? -- не удержался и спросил я.

-- В познавании, в работе, в изучении своего искусства, его основ, приемов творчества, его техники,-- объяснял Аркадий Николаевич.

Высшей радости нет на земле для артиста, к этому призванного!

-- А в успехе? -- робко спросил я.

-- Успех только забавен, мимолетен, скоропреходящ,-- говорил Торцов.-- Истинная страсть -- в пытливом познавании всех тонкостей и тайн творчества.

Какие мы счастливы и как мы мало ценим то, что дано нам природой и жизнью,-- говорил дальше Аркадий Николаевич.

-- Товарищи артисты, художники, писатели, творящие коллективно, общими усилиями,-- все это близкие люди, живущие общим, возвышенным творческим интересом. Все это не простые, а одаренные люди. Все они сносят в наш общий дом самое чистое и лучшее, что живет в их душах, из чего только и может создаваться произведение коллективного и иного искусства. Как надо любить и ценить этих людей и сотворцов!

А муки и радости творчества, которые мы переживаем также коллективно! Каким облегчением может быть такая взаимная помощь.

А радость творческих достижений, которая обновляет и окрыляет!

А сомнения и неуспехи! Сколько в них возбуждательной силы для новой борьбы, работы и творческого познания!

А эстетическое удовлетворение, которое никогда не приходит, а лишь дразнит для возбуждения новой созидательной энергии!

Сколько во всем этом жизни!

-- Но, изволите ли видеть, таких театров на свете, знаете ли, не бывает,-- заметил Говорков.

-- Да, к сожалению, вы правы,-- согласился Торцов.-- Люди настолько глупы и безвкусны, что предпочитают сносить в отведенное для творчества и искусства место все житейские дразги, сплетни, интриги. Они не могут отхаркнуть все скверное там, за порогом театра, и приходят плевать в чистое место. Непостижимо! Так будьте же вы теми, которые поймут правильное, возвышенное назначение театра и его искусства. С самых первых шагов служения им научитесь и приучите себя приходить сюда чистыми. Верьте мне, для этого с самого начала надо приучить себя плевать там, за порогом.

Наши знаменитые предки, прежние артисты русского театра, говорили: истинный церковнослужитель во всякую минуту своего пребывания в храме чувствует присутствие в нем алтаря. Так точно и подлинный артист должен постоянно чувствовать в театре близость сцены. Из того, кто не способен к этому, никогда не выйдет подлинного артиста!

5. [СХЕМА "СИСТЕМЫ"]

1

Сегодня мне пришлось быть по делу у Рахманова.

Он оказался занятым спешным делом: клеил, шил, чертил, красил. В комнате царил беспорядок к ужасу его хозяйственной супруги.

-- Что это вы готовите? -- поинтересовался я.

-- Сюрприз, дружочек мой! Показательную демонстрацию! Схема "системы" в торжественном шествии со знаменами. Вот такая штука! -- с большим оживлением посвящал меня в свой секрет Иван Платонович.-- Не для шутки, а с серьезной педагогической целью. Педагогической! -- говорю я. К завтрашнему дню мне надо соорудить не одно, а целую прорву знамен и не каких-нибудь, а непременно красивых. Вот штука-то какая! Не кто-нибудь, а сам Аркадий Николаевич Торцов на них смотреть-то будет. Сам!.. Пусть наглядно поясняют общую схему "системы". Поясняют! -- говорю.

Чтобы лучше усвоить ее, надо видеть глазами, дорогой мой. Это важно и полезно. Через рисунок и зрение лучше запоминается общая комбинация всего целого и соотношение частей.

После этого Иван Платонович стал объяснять мне смысл предполагаемой демонстрации. Как оказывается, мы подошли в нашей годичной школьной программе к очень важному моменту, а именно -- к окончанию изучения процесса переживания¹.

-- Надо, так сказать, поставить точку на первой половине работы над собой. Все это мы пробежали, конечно, в самых общих чертах, -- поспешил оговориться Иван Платонович. -- Впоследствии сто раз, всю жизнь мы будем возвращаться и снова и снова изучать процесс переживания. Изучать, говорю, будем. Но все-таки пока "конец всему делу венец". Но так как без венца нет конца, так вот этот самый венец-то я и преподнесу вам завтра. Будьте спокойны!

Он указал с гордостью и с детской радостью на лежавшие перед ним груды материй.

-- Видите, дружок мой, что я тут натворил! Штука-то какая! Ничего не забыл. Все, что в году пройдено нами, все отмечено, почтено, так сказать, особым флагом, дорогие мои! Особым! Вот вам работа над собой, то, что вы изучаете в течение всего первого курса. Вот она, эта лента. Помните, в работе над собой мы в первую очередь принялись изучать процесс переживания. Поэтому вот вам другая полоса, вполовину меньше, потому что процесс переживания лишь половина всей работы над собой. Штука-то какая! Все предусмотрено, будьте уверены! Где она, полоса-то эта?

Бог с ней! Провалилась!-- отмахнулся он,-- Хорошо вышло, будьте покойны! - утешил он себя. -- А вот вам целое семейство маленьких флажков. Все одного цвета и одинакового фасона. Вот дело-то какое. Все это элементы сценического самочувствия; вот -- чувство правды, вот -- аффективная память, круг внимания и объект. Где он тут еще?..

Все, все здесь, ничто не забыто, дорогой мой! Это что? -- попались ему в руки какие-то три флага средней величины, без надписи. -- Вот штука-то. какая! Ах, да... знаю! Это секрет! Пока! До поры до времени. Секрет, говорю! Поэтому и нет никаких надписей, дорогой мой! Не все же сразу, а все по порядку. Придет время и напишем важные, самые, самые важные слова, а пока нельзя, рано. Повесим пустыми, без надписей. Пусть займут свое почетное место. А вы пока на слово поверите².

Иван Платонович с особым почтением отложил в сторону три флага, точно боясь забыть о них.

-- Вот видите, все, что заготовлено здесь, мы торжественно внесем завтра в класс. По порядку, в строжайшей последовательности и системе. Дело-то какое! И всем станет ясно, что пройдено за год, будьте уверены! Вся, вся "система", олицетворенная в шестви. Схема, иллюстрированная процессией с флагами. Торжественно, красиво, наглядно и педагогично, достойный апофеоз годичной программы.

Безостановочный разговор помогал Рахманову работать. Пришли два бутафора, принялись за дело. Я соблазнился и промалевал с ними до позднего вечера.

Бедный Иван Платонович! Как он оскандалился со своим шествием!

Куда делись его выдержка, твердость, уверенность и способность заставлять себе повиноваться, которые так ярко характеризуют его личность, как школьного педагога.

Я видел самое начало приготовления к шествию, когда размещались по своим местам флаги и знаменосцы сообразно с учебным планом школьной программы. Рахманов только путал всех.

-- Скорее, скорее, родные мои,-- метался он зря.-- Становитесь сюда! Или нет, лучше туда! Будьте уверены! Держите рисунок! Куда вы пошли? Куда, дружок мой?! Впрочем, ступайте, пожалуй. И так будет неплохо. Вот дело-то какое! Да ну вас совсем. Встаньте куда-нибудь!

Так командовал Иван Платонович без всякого плана, готовя процессию в соседнем с нашим классом коридоре.

Мне сделалось обидно за него, и я ушел в класс. Там Торцов подытоживал пройденную нами первую половину работы над собой -- процесс переживания.

-- Первый из трех китов,-- объяснял Аркадий Николаевич,-- как известно, принцип активности и действия, говорящий о том, что нельзя играть образы и страсти, а надо действовать в образах и страстях роли.

Второй из трех китов -- знаменитый пушкинский афоризм, говорящий о том, что работа артиста сводится не к созданию самого чувства, а лишь предлагаемых обстоятельств, естественно и интуитивно зарождающих истину страстей.

Третий кит -- таинственный и пока анонимный³. О нем Аркадий Николаевич хранит молчание до той поры, пока мы сами не заинтересуемся им и не попросим подложить его под ноги как твердую почву, на которую можно было бы опираться. Но Торцов не любит забивать головы учеников тем, что не стало для них необходимым, и потому он не торопится с объяснениями.

Не успел Торцов закончить свои мысли, как в коридоре раздались фанфары или, проще говоря, сигнал на трубе. Потом как будто затрещал барабан, но все эти шумы покрыла рояль, слишком рано заигравшая за кулисами сцены.

Дверь распахнулась, и через нее в беспорядке, почти с дракой, втиснулась в комнату толпа театральных служителей: сторожей, билетеров, рабочих, бутафоров и проч. Так в пасхальную ночь протискивается наружу крестный ход, выпиравый из переполненной народом церкви. Флаги, флажки, ленты, куски материи, знамена, подобранные по цветам и по формам: аффективная память, ослабление мышц, процесс переживания, чувство правды, работа над собой, "пушкинский афоризм", пустые флаги и флажки, активность, задачи, высокие и низкие палки,--- все смешалось и перепуталось, нарушив строгий рисунок общей схемы "системы", как раз то самое главное, ради чего устраивалось шествие. В довершение всех бед рояль, начавшая слишком рано и заглушившая барабаны с фанфарами, теперь, в самый нужный момент, когда шествие вошло в комнату, перестала играть. Ворвавшиеся с азартом знаменосцы вдруг с недоумением остановились посреди зрительного зала, не понимая, что им дальше делать. Точно они принесли тяжелый шкаф, свалили его на пол и теперь спрашивают глазами, куда его девать. Не получив ответа, они робко, с утрированным почтением, положили трофеи куда попало и

удалились -- скромно, на цыпочках, с сознанием выполненного важного, но непонятого дела. Это было чрезвычайно смешно.

Однако Аркадию Николаевичу понравилась не самая процессия, которая не удалась, а мысль, педагогический показательный прием Ивана Платоновича.

-- Наглядно, поучительно и забавно,-- расхваливал он Рахманова.-- И отлично, что они все побросали и ушли,-- продолжал он, чтобы поддержать сконфуженного друга.-- Я думаю, что в таком же хаосе навалены в голове учеников все сведения по "системе", которые мы в них полгода вкладывали. Пусть же теперь они сами разберутся и разместят их в порядке. Развешивая флаги или просто чертя их на бумаге, они тем самым принуждены будут глубже вникнуть и понять внутренний смысл, рисунок, структуру и схему "системы".

Аркадий Николаевич вдруг замолчал, так как Рахманов пулей выскочил из класса, очевидно, боясь расплакаться на людях.

Торцов поспешил за ним и после [этого] долго никто из них не возвращался. Так урок сам собой и прервался⁴.

Сегодня на урок Торцова вместо него явился один Рахманов, свежий, бодрый, точно во второй раз родившийся.

Он объявил нам, что все знамена, ленты, куски материй будут сегодня развешиваться по местам на правой стене зрительного зала нашего школьного театра. Она вся целиком отдается схеме работы над собой.

Что же касается противоположной, левой стены, то на ней со временем разместится схема работы над ролью, которая будет проходиться в будущем году.

-- Итак, дорогие мои, правая сторона партера -- работа над собой, левая -- работа над ролью. Нам предстоит найти для каждого из флагов, лент, кусков материи соответствующее место, чтобы было правильно по "системе" и красиво.

После сказанного все наше внимание было обращено на одну правую стену комнаты. Она, по плану Рахманова, была разделена на две половинки для двух частей, из которых создается работа над собой. Одна из них, уже пройденная нами,-- процесс переживания, а другая -- процесс воплощения, к изучению которого мы перейдем в будущем.

Пришли театральные обойщики и стали протискивать в двери большие лестницы.

-- Искусство любит порядок, дорогие мои, поэтому разложим по полкам вашей памяти все то, что мы восприняли за этот год и что лежит теперь в наших головах неразобраным.

Флаги были перенесены к левой стороне правой стены. Вьюнцов, принимавший живейшее участие в этой работе, уже снял пиджак и расправлял самый большой красивый кусок материи, на котором был написан пушкинский афоризм. Неугомонный юноша уже вскарабкался на лестницу, прикладывая лозунг к левому верхнему углу стены. Но Иван Платонович поспешил остановить его.

-- Родной мой! Куда, куда? -- кричал он.-- Без толку не вешать! Нельзя же так!

-- Ей-богу, чеснослово, во! Красиво! -- божился экспансивный юноша.

-- Смысла же нет, дорогие мои,-- убеждал Иван Платонович.-- Когда же грунт, почва бывает наверху? Дело-то какое. А ведь "пушкинский афоризм" -- основа всего. На нем зиждется вся "система". Будьте уверены! Это, так сказать, наша творческая база. Поэтому, дружок мой, материю с девизом непременно надо укрепить вниз. Вот дело-то какое! На самое, самое видное место. И не только для левой, но и для правой стороны стены. Будьте уверены! Потому что основные лозунги будут иметь одинаковое отношение как к левой, так и к правой стороне, как к процессу переживания, так и к процессу воплощения. Вот дело-то какое! Где самое почетное место? Здесь, внизу, посередине всей стены. Будьте уверены! Давайте сюда "пушкинский афоризм".

Я вместе с Шустовым приняла от Вьюнцова материю и стала прикладывать ее к указанному месту, внизу, посередине стены у самого пола. Но Иван Платонович остановил нас. Он объяснил, что в самом низу расстелется, наподобие панели, длинная узкая лента темного цвета, на которой написано: "работа над собой". Она протянется в длину всей стены, так как имеет отношение ко всему, что будет повешено теперь и впоследствии на правой стороне зрительного зала.

-- Эта полоса будет обхватывать, включать в себя все другие знамена. Вот дело-то какое!

Пока обойщик с Вьюнцовым выполняли заданную работу, мы с Иваном Платоновичем смотрели, как Умновых в качестве присяжного чертежника рисовал проект развески и художественной группировки флагов.

-- И у вас, дружок мой, основа всего, так сказать, грунт, почва, на которой все строится, кусок материи с надписью "активность, действие" улетел кверху. Штука-то какая! Надо его вниз, рядом с другим китом, на котором так же, как и на том, зиждется "система", рядом, с "пушкинским афоризмом", так как это такой же девиз, родной мой, как и изречение Александра Сергеевича.

-- Во!.. Еще! Кусок такого же цвета, не отличишь ничем, -- кричал Вьюнцов, расправляя материю такого же цвета, как и предыдущие два куска. -- Ничего не написано, -- твердил он, отбрасывая ее в сторону как лишнюю.

-- Что вы, что вы, родной мой! -- рванулся к нему Иван Платонович. -- Это тоже девиз! Нельзя же так! Вот штука-то какая!

-- Пустышка-то?-- недоумевал Вьюнцов.

-- Нужды нет, дружок мой, что пока ничего не написано. Придет время и начертает важные слова, на которых тоже строится "система". Это тоже грунт, основа, девиз, третий кит, так сказать. Будьте уверены! -- твердил Иван Платонович, прикладывая его книзу, к панели, на правую сторону "пушкинского афоризма".

-- Вот так, хорошо, дорогие мои. Так будет твердо. Теперь грунт, почва, основа положены и для левой и для правой сторон. Вот дело-то какое! -- приговаривал Рахманов, пока прибывали к стене кусок материи без надписи. -- Стойте, стойте! Родные мои! -- засуетился Иван Платонович. -- Пропустили! "Так нельзя! Через ступеньку шагаете!"

-- Что же мы пропустили? -- недоумевали ученики.

-- Важный, важный момент, дорогие мои. Ослабление мышц.

Маленький да удаленький флаг. Будьте уверены! -- балагурил весело Иван Платонович. -- Надо найти ему почетное место. Вот дело-то какое. Сюда, прямо

над "пушкинским афоризмом", посреди стены, дорогие мои, так как он одинаково важен и для процесса переживания (налево) и для процесса воплощения (направо). Будьте уверены⁵.

Когда маленький и удаленький флаг был прибит на уготованное ему почетное место, Иван Платонович объявил, что нам надо обозначить на левой половине стены участка для "храма переживания", а на правой -- для "храма воплощения". Последний будет повешен позже, в свое время. -- Какой участок? -- интересовались мы.

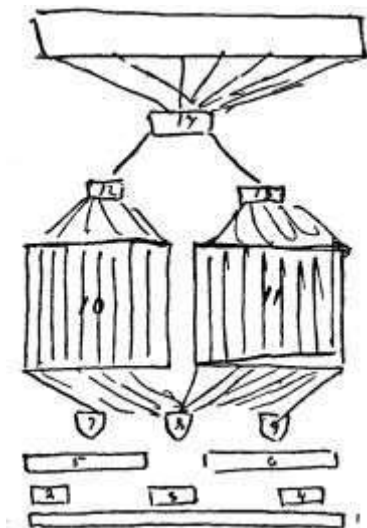
-- Вот здесь, на левой стороне стены,-- "храм переживания" -- все то, что мы прошли с начала этого учебного года. Штука-то какая. А там, на правой стороне стены, со временем мы отведем участок для "храма воплощения"⁶. Будьте уверены! Все предвидено, ничего не забыто!

Теперь скажу вам по секрету, дорогие мои, что фундаментом "храма переживания" являются вот эти три пустые флага. Они тоже относятся как к правой стороне стены, так и к левой, как к процессу переживания, так и к процессу воплощения. Важные, важные флаги, достойные. Со временем оценим, а пока поверьте на слово. Всего сразу не скажешь, не объяснишь, всему свое время, дорогие мои, будьте покойны,-- разговаривал Иван Платонович, пока обойщик приколачивал три таинственных флага над лентой с надписью: "Процесс переживания". После этого остались неповешенными только маленькие флажки.

-- Дорогие мои! Это колоннада храма или ступеньки лестницы, подход, поэтому вешайте их рядом друг с другом, -- командовал Иван Платонович.

Работа закипела, и через десять минут все было готово.

-- Пыли-то, пыли разведете, -- ворчал старик сторож, подметая пол после уборки, пока я зарисовывал схему в том виде, какой она получилась сегодня. Вот этот чертеж⁷.



Аркадий Николаевич вошел в класс в сопровождении торжествующего Ивана Платоновича, увидел развешанные флаги и сказал:

-- Молодец, Ваня! Хорошо! Ясно, наглядно! Даже глупому понятно! Получилась полная картина того, что нами пройдено за этот год. Тут и активность, и действие, и вымысел воображения, и куски с задачами, и

аффективная память, и объект, и чувство правды. Солидный багаж! Что же вы с ним будете делать?

-- Как что? Из всего нами усвоенного надо создать внутреннюю и внешнюю технику, --с гордостью заявил Шустов.

-- А как ею пользоваться?

-- Когда рассеян -- круг, физическая задача, малая правда. Когда напряжен -- ослабление мышц, -- пояснял Шустов приемы владения техникой.

-- Нет, -- горячо вступился за "систему" Аркадий Николаевич. -- Усвоенные вами в теории этапы творческого процесса и его техники не являются простыми, практическими, актерскими "приемчиками", а чем-то более важным и органически необходимым.

Всем этим надо пользоваться не в одиночку, а сразу в каждый данный творческий момент. И действие, и задача, и объект, и предлагаемые обстоятельства, и чувство правды, и круг внимания, и аффективные воспоминания -- одновременно друг на друга воздействуют, друг друга дополняют. Все это основные органические, друг от друга неотъемлемые, составные части, или элементы, того общего самочувствия артиста, которое необходимо ему для творчества.

-- Как? -- удивился я. -- Соединить сразу все элементы в одно целое, чтоб составить из них общее самочувствие? Это же чрезвычайно сложный процесс!

-- По-вашему, легче действовать без кусков, задач и объекта или без чувства правды и веры? Неужели правильные хотения, стремления к ясной заманчивой цели с оправданным магическим "если б" и предлагаемыми обстоятельствами вам мешают; а штампы, ложь и наигрыш, напротив, помогают и потому вам жаль расстаться с ними.

Нет! Легче и естественнее соединить все элементы сразу, воедино, тем более что они сами имеют к этому природную склонность.

Мы созданы так, что нам необходимы и руки, и ноги, и сердце, и почки, и желудок сразу и одновременно. Нам очень неприятно, когда у нас отнимают один из органов и вместо него вставляют поддельные, вроде стеклянного глаза, фальшивого носа, уха, или протез вместо рук или ног.

Почему же вы не допускаете того же во внутренней творческой природе? Ей тоже нужны все составные органические элементы, а протезы -- штампы ей мешают. Дайте же возможность всем частям самочувствия работать дружно при полном взаимодействии.

Кому нужен объект внимания, взятый отдельно сам для себя и по себе? Он живет только среди увлекательного вымысла воображения. Но там, где вымышленная действительность, там неизбежны ее составные части, или куски. А где куски -- там и задачи. Манкая задача, естественно, вызывает позыв, хотение, стремление, оканчивающееся действием. Кому нужно ложное действие? Необходима правда. А где правда -- там и вера. Все элементы, взятые вместе, вскрывают аффективную память для свободного выхода повторных чувствований и для создания истины страстей. Но разве это возможно без объекта внимания, без вымысла воображения, без задач и т. д. все сначала, точно в сказке "про белого бычка".

Взятые в отдельности элементы не имеют той силы и значения, какие получают при дружном, совместном действии с остальными составными частями самочувствия.

То, что природа соединила, вы не должны разъединять. Напротив. Не противьтесь естеству и не уродуйте его. У творческой природы свои требования, условия, законы, которые нарушать нельзя, а надо хорошо изучить, понять и оберегать.

Я постараюсь описать вам процесс вхождения артиста в то состояние, которое мы называем внутренним сценическим самочувствием. Тогда вы сами убедитесь в том, что работа по слиянию элементов не так сложна, как кажется.

Большинство актеров перед началом спектакля гримируют лицо и костюмируют тело, чтобы приблизить свою наружность к изображаемому образу. Но они забывают главное -- приготовить и, так сказать, загримировать и закостюмировать свою душу для создания жизни человеческого духа роли, которую они призваны переживать на каждом спектакле. Этот грим души, или внутренняя подготовка к роли, заключается в следующем:

Придя в уборную, не в последний момент, как это делает большинство актеров, а (при большой роли) за два часа до начала спектакля, артист готовится к выходу.

Скульптор разминает глину перед тем, как лепить; певец, перед тем как петь, распевается; мы же -- разыгрываемся, чтобы натянуть, настроить наши душевные струны, чтоб проверить внутренние "клавиши, педали, кнопки", все отдельные элементы, с помощью которых приводится в действие наш творческий аппарат.

Этот процесс начинается с "ослабления мышц", без чего дальнейшая работа невозможна. Потом разминается каждый из элементов в отдельности. Впрочем, вам хорошо известна эта работа по классу "тренинга и муштры". Артист командует себе: "Объект -- эта картина. Что она изображает? Размер? Краски? Возьмите дальний объект! Малый круг, не дальше гримировального стола! Еще [меньше], уже до предела собственной грудной клетки! Придумать физическую задачу! Оправдайте ее сначала одной, потом другой малыми правдами! Придумайте магическое "если б" и предлагаемые обстоятельства! Не наигрывать!"

Вы знаете теперь не хуже меня, что эту работу можно производить, с одной стороны, внешне, формально, а с другой -- подлинно, по существу. Насколько вторая важна, настолько первая вредна и только вывихивает актера. В самом деле, если вы назначаете себе объект, глядите на него, но не видите, и ваше механическое смотрение не доходит до сознания, вы сами себя обманываете, сами для себя наигрываете. От этого ваше внимание не сосредоточивается, а, напротив, рассеивается. То же происходит и с воображением. Придумывая то, чему не верится, вы создаете ложь, самообман, который расстраивает, а не налаживает самочувствие. Совершенно то же случается и со всеми другими элементами. Поэтому при описываемой работе не лгите, а следите за тем, чтоб она протекала правильно, по существу и не формально.

Однако нельзя создавать самочувствие, так сказать, всухую: самочувствие ради самочувствия. В таком виде оно неустойчиво и тотчас же рассыпается или перерождается. Поэтому, после того, как все элементы будут размяты, надо их

соединить воедино. Это не делается ни насилием, ни по приказу. Надо увлечь всех одной общей творческой целью. Букет, составляется из отдельных цветов и перевязывается лентой. Эта лента олицетворяет в нашем деле общую, связующую задачу, направляющую все части творческого самочувствия к одной общей цели.

Где взять такую задачу? Лучше всего искать ее в самой пьесе, которую готовится играть артист. В ее партитуре задачи подобраны и разработаны. Пользуйтесь же ими.

Значит ли это, что вам до начала надо уже сыграть весь этюд или спектакль? Нет, достаточно тронуть их отдельные основные моменты, главные этапы, их схему и при этом спрашивать себя: могу ли я сегодня поверить моему отношению к такому-то месту роли, к движению, к действию? Чем я их оправдаю на этот раз? Может быть, нужно изменить ничтожную деталь в вымысле воображения?⁸

При этой пробе пера, при этой проверке своего аппарата и главных моментов роли создаются общие задачи и цели, которые соединяют для совместной работы все составные части самочувствия.

Иногда это слияние совершается легко, но бывает, что оно не дается сразу.

В этом случае лучше всего обратиться к одному из элементов самочувствия и основательно, до конца ввести его в работу. Остальные потянутся за ним в силу своего природного влечения к совместной работе.

За какое звено ни подымай цепь, все остальные кольца потянутся за первым, потому что они, как и элементы самочувствия, неразрывно соединены между собой.

Какое изумительное создание наша природа! Как все в ней сцеплено, слито, друг от друга зависит. Один правильный элемент самочувствия тянет за собой все остальные и создает сценическое самочувствие. Но зато один неправильный элемент вытесняет все правильные, а тянет за собой весь ряд неправильных. Тогда создается неправильное самочувствие. Совершенно то же происходит в музыке: стоит одной фальшивой ноте закрасться в стройный аккорд, и благозвучие тотчас же превращается в какофонию, "консонанс" -- в "диссонанс". Исправьте фальшивую ноту, и снова аккорд зазвучит правильно.

Проверьте мои слова.

Создайте себе правильное самочувствие, при котором все составные части, точно стройный оркестр, работают дружно и одновременно. После этого откиньте один из элементов и замените его другим, случайным, неправильным. Так, например, перекиньте объект со сцены в зрительный зал или замените живую задачу роли мертвой задачей актера, то есть показывайтесь зрителям, или пользуйтесь ролью для того, чтоб хвастаться силой своего темперамента, или откиньте вымысел воображения и скажите себе: "Все выдумка, а правда в том, что я актер, который от такого-то и до такого-то часа играет на сцене и получает за это деньги".

В тот момент, когда вы введете в созданное правильное самочувствие любой из этих неправильных элементов, все остальные переродятся: правда превратится в условность и в актерский механический прием; вера в подлинность своего переживания и действия -- в актерскую веру в свое ремесло и в привычное механическое действие; человеческие задачи, хотение и

стремление превратятся в актерские; вымысел воображения исчезнет и заменится действительностью, воображаемая жизнь -- представлением, игрой.

Объект по ту сторону рампы, плюс изнасилованное чувство правды, плюс театральные, а не жизненные аффективные воспоминания, плюс мертвая задача, все это, помещенное не в атмосферу художественного вымысла, а в реальную действительность ремесла, плюс сильнейшее мышечное напряжение, неизбежное в таких случаях. Из всех этих неправильных элементов складывается не сценическое, а специфически-актерское самочувствие, при котором нельзя ни переживать, ни творить, а можно только представлять или просто ломаться и забавлять глазающих зевак.

Такое неправильное самочувствие не приведет ни к творчеству, ни к искусству, а лишь к плохому ремеслу.

Этот подмен совершается с необыкновенной быстротой и легкостью, не поддающейся учету. Нужна большая привычка, чтоб разбираться в тонкостях самочувствия, и эта Привычка приобретается упражнением и опытом.

Так правильное внутреннее сценическое самочувствие перерождается в неправильное, актерское. Это происходит лишь от одного выпадающего элемента, который тянет за собой все остальные. На освободившееся место садятся случайные, неправильные [элементы], создающие бесчисленные разновидности актерского самочувствия.

Как видите, сценическое самочувствие неустойчиво. Оно постоянно колеблется, оно находится в положении балансирующего в воздухе аэроплана. Там пилот регулирует равновесие привычной рукой и доходит до того, что его работа производится почти инстинктивно, механически, не требуя от него слишком большого внимания. При регулировании элементов сценического самочувствия происходит почти то же. Эта работа доводится до механической приученности, до степени инстинктивного действия.

Если повнимательнее взглянуть в нее, то получится приблизительно такая картина.

Артист чувствует себя прекрасно. Он владеет сценой настолько, что, не выходя из роли, может проверить свое самочувствие и разложить его на составные элементы. Все они работают исправно, друг другу помогая. Но вот происходит легкий вывих, и тотчас же артист обращает очи внутрь души, чтоб понять, какой из элементов самочувствия заработал неправильно. Осознав ошибку, он исправляет ее. При этом ему ничего не стоит раздваиваться: с одной стороны, исправлять то, что неправильно, а с другой -- продолжать жить ролью по верным задачам, цепляться за них сильнее, чтоб уничтожить вывих. Это отвлечение внимания на технику не мешает переживанию по внутренней линии роли и водворению правильного внутреннего сценического самочувствия.

* * *

Аркадий Николаевич встал, чтобы уходить. Мы тоже поднялись и дослушали его заключительные слова стоя. Он говорил:

-- Сегодняшним уроком мы оканчиваем большой и чрезвычайно важный отдел нашей программы: процесс переживания.

Он имеет большое значение в нашем деле потому, что каждый шаг, каждое движение и действие во время творчества должны быть оживлены и оправданы нашим чувством. Все, что не пережито им, остается мертвым и портит работу артиста.

Без переживания нет искусства.

Вот почему мы и начали изучение "системы" с этого важного момента творчества. Однако, значит ли это, что теперь, пройдя первый отдел программы, вы вполне познали процесс переживания, овладели им и можете применять его на практике?

Нет. Это было бы неверным заключением. Нам дано познавать его в течение всей нашей жизни и артистической деятельности. Но для этого необходима соответствующая внутренняя техника переживания, подготовляющая почву для развития самого процесса. Вот ее-то мы и познали теперь, после долгого изучения. Остается практически овладеть тем, что вам открылось в теории.

Класс "муштры и тренинга" поможет в этом. Остальное же даст вам работа над ролями и сам сценический опыт⁹.

2

Не успел Аркадий Николаевич закончить свое [объяснение], как занавес на сцене раздвинулся по знаку Ивана Платоновича, и мы увидели посередине "малолетковской гостиной" большую черную классную доску с прикрепленным к ней чертежом. Он изображал то, что происходит в душе артиста в процессе творчества. Вот копия этого чертежа.

Поясняя его, Аркадий Николаевич говорил:

-- Внизу (точно три кита, на которых покоится земля) заложены три идеи, три главные, непоколебимые основы нашего искусства. На них вы должны все время опираться.

Но 1. Первая из них говорит: Искусство драматического актера -- искусство внутреннего и внешнего действия.

Но 2. Вторая основа -- формула А. С. Пушкина: "Истина страстей, правдоподобие чувств в предлагаемых обстоятельствах..."¹⁰.

Но 3. Третья основа: Подсознательное творчество самой природы -- через сознательную психотехнику артиста.

На этих трех главных основах нашего искусства¹¹ построены две большие платформы:

Но 4. Процесс переживания, который мы изучили в общих чертах, и

Но 5. Процесс воплощения.

На этих платформах восседают, точно три виртуоза-органиста перед двумя огромными органами,

Но 6, 7, 8. Три двигателя психической жизни: ум, воля и чувство (по прежнему научному определению), или представление, суждение и воле-чувство (по последнему научному определению).

Но 9. Новая пьеса и роль пронизывают двигателей психической жизни. Они забрасывают в них семена и возбуждают творческое стремление.

Но 10. Линии стремления двигателей психической жизни, несущие с собой заброшенные в них семена пьесы и роли. Сначала эти стремления обрывчатые,

клочковаты, беспорядочны и хаотичны, но по мере выяснения основной цели творчества становятся непрерывными, прямыми и стройными.

№ 11. Внутренняя область нашей души, наш творческий аппарат со всеми его свойствами, способностями, дарованиями, природными данными, артистическими навыками, психотехническими приемами, которые мы называли раньше "элементами". Они необходимы для выполнения процесса переживания. Заметьте, что на чертеже каждому элементу дана своя особая краска, а именно:

а) Воображению и его вымыслам ("если б", предлагаемым обстоятельствам роли) краска¹².

б) Кускам и задачам краска.

в) Вниманию и объектам краска.

г) Действию краска.

д) Чувству правды и вере краска.

е) Внутреннему темпо-ритму краска.

ж) Эмоциональным воспоминаниям ... краска, з) Общению краска.

и) Приспособлениям краска.

к) Логике и последовательности краска.

л) Внутренней характеристики краска.

м) Внутреннему сценическому обаянию краска.

н) Этике и дисциплине краска.

о) Выдержке и законченности краска.

Все они живут в той области души, куда врываются двигатели психической жизни артиста (ум, воля и чувство) вместе с привившимися к ним частицами души роли.

Вы видите на чертеже, как линии стремления пронизывают насквозь эту область и как они постепенно сами окрашиваются тонами красок "элементов" артиста.

№ 12. Это те же, но уже переродившиеся линии стремления двигателей психической жизни артиста -- роли. Сравните их до (№ 10) и после прохождения душевной области (№ 11) и вы увидите разницу. Теперь, постепенно воспринимая в себя не только "элементы" пьесы, но и тона и краски "элементов" самого артиста, линии стремления ума, воли и чувства становятся неузнаваемыми (№ 12).

№ 13. Это тот узел, в который завязываются все линии стремления двигателей психической жизни; это то душевное состояние, которое мы называем "внутренним сценическим самочувствием".

№ 14. Это сплетенные друг с другом, точно жгут, линии стремления двигателей психической жизни, которые стремятся к сверхзадаче. Теперь, после их перерождения и сближения с ролью, мы называем их "линией сквозного действия"¹³.

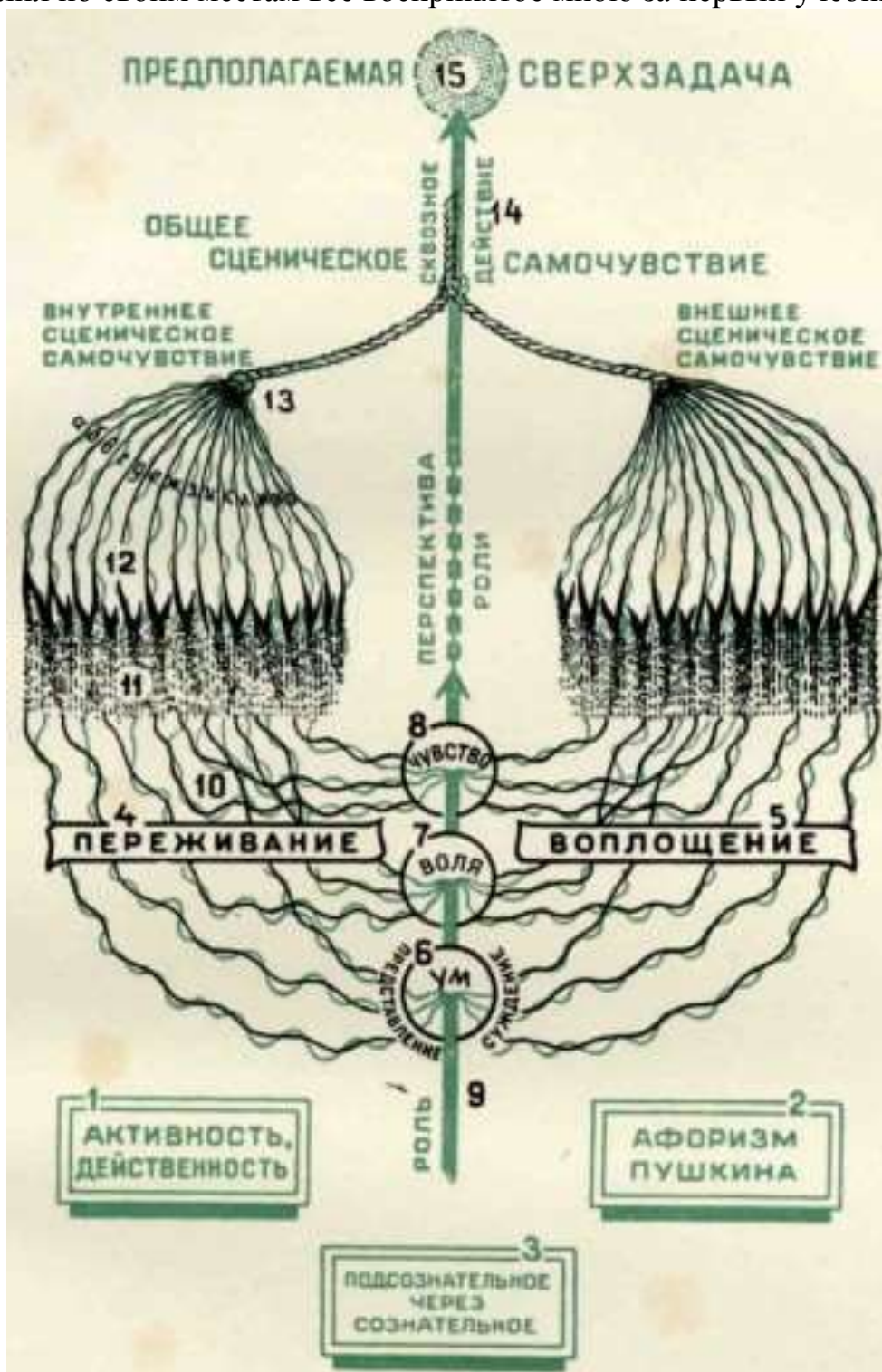
№ 15. Пока еще прозрачная, не определившаяся до конца "сверхзадача".

-- Что изображает пунктир на правой стороне чертежа? -- интересовались ученики.

-- Пунктир изображает второй процесс: внешнего воплощения. Его мы пока не рассматривали, и он вам неясен. Вот почему правая сторона лишь намечена,

а не вычерчена четкими линиями, как левая сторона, которая изображает хорошо знакомый вам теперь процесс внутреннего переживания.

Чертеж мне очень помог своей наглядностью и убедительностью. Он распределил по своим местам все воспринятое мною за первый учебный сезон.



* * *

-- Теперь слушайте меня со всем вниманием, так как я скажу самое главное.

Все этапы программы, пройденные с начала наших школьных занятий, все исследования отдельных элементов, произведенные за учебный период этого года, совершались ради создания трех главных моментов в процессе творчества:

- 1) внутреннего сценического самочувствия,
- 2) сквозного действия,
- 3) сверхзадачи.

Вот для чего мы работали целую зиму. Вот что требует теперь и всегда вашего исключительного внимания.

После торжественной паузы Аркадий Николаевич закончил так сегодняшний урок:

-- Чертеж иллюстрирует и подытоживает курс нашей годичной программы. Мы ее закончили и рассмотрели в общих чертах. Теперь вы знаете, что такое так называемая "система".

В первой половине урока ушло много времени на выяснение вопросов нашей школьной жизни. Только по окончании совещания начался урок.

Аркадий Николаевич успел сказать немного, а именно:

-- Спектакль, как вам известно, выполняется не одним, а очень многими его коллективными творцами. Ведь наше творчество производится совместной работой поэта, артистов, режиссеров, художников, музыкантов, танцовщиков, гримеров, костюмеров, электротехников, бутафоров, заведующих звуками, целого штата рабочих и проч. и проч.

У всех них должна быть одна и та же общая, обязательная для всех цель -- сверхзадача и соответствующая линия сквозного действия. Но как та, так и другая выполняется каждым из создателей спектакля по-своему, в зависимости от возможностей и средств их специальностей: художник старается помочь достижению общей цели своей кистью, красками и создаваемыми им "настроениями". Музыкант делает то же звуком, гример -- париками и гримом, электротехник -- светом, рабочие -- шумовыми эффектами и проч. и проч.

У всех у них должны быть свои куски, задачи, свои самостоятельные линии, общее со всеми сквозное действие и сверхзадача.

Все эти невидимые закулисные творцы спектакля являются участниками в общем сценическом оркестре, -- объяснял Аркадий Николаевич.

-- Я понимаю, что куски, задачи, сквозное действие, сверхзадача пьесы и роли относятся к актеру. Но как применять их к костюмеру, к электротехнику и декоратору? -- не понимал я.

-- Представьте себе, что в "Бранде", в картине, происходящей в ущельи, где живут пастор с женой, художник ярко выразит сырость, электротехник осветит так, что вам почувствуется туман, зловредные испарения, убившие ребенка пастора. Это ли не прекрасное контрсквозное действие, против сверхзадачи -- "все или ничего"¹⁴?

Если б можно было записать каждый момент творчества каждого из коллективных создателей спектакля, то получилась бы своего рода оркестровая партитура пьесы. В ней у каждого из сотворцов была бы своя партия, своя линейка в нотах. Все участники спектакля, взятые вместе, гармонически дополняя друг друга, поют о сверхзадаче поэта. Без общей партитуры не может быть оркестра, а у нас -- спектакля.

Вот все, что я могу сказать вам и что вы пока можете понять о сверхзадаче, о сквозном и о контрсквозном действии¹⁵.

II. МАТЕРИАЛЫ ПО ПРЕПОДАВАНИЮ "СИСТЕМЫ"

1. ТРЕНИНГ И МУШТРА

Класс Рахманова, получивший уже наименование "муштры и тренинга"¹, происходил сегодня опять в помещении школьной сцены. Снова урок был разбит на три получаса в течение дня. Все они были посвящены повторению старых упражнений...

Сегодня опять назначены три получаса "муштры и тренинга" с перерывами для пения и танцев.

Во время повторения старых упражнений я почувствовал, что мое воображение и внимание становятся более податливыми и послушными.

Если это так, то рахмановский девиз: "посей поступок -- пожнешь привычку", оправдывается.

В последние полчаса мы впервые пробовали утверждать объект-точку и длить внимание на полном свете, но не с лампочкой, как раньше, а без нее, то есть с вещами, находившимися в "малолетковской гостиной".

Рахманов указывал нам какой-нибудь предмет, хотя бы люстру. И все направляли на нее взоры и старались сконцентрировать на ней внимание. Если объект не захватывал нас сам собой, то, как полагается в таких случаях, мы начинали с рассматривания и изучения формы, линий, цвета. Но так как такое занятие мало увлекательно и не длительно, то прибегали к помощи ума, воображения и вымысла.

Я говорил себе:

"Эта люстра знает времена Александра I и Наполеона. Может быть, она светила кому-нибудь из них во время пышных празднеств, балов или при государственных переговорах, творивших историю. Пусть даже ее судьба была скромнее и она служила не императорам, а простым вельможам. Сколько красивых дам и господ она видела! Сколько пышных, витиеватых фраз, сентиментальных стихов, трогательных романсов под клавикорды или под старые фортепиано она прослушала! При скольких любовных свиданиях, пикантных сценах она присутствовала!

Потом пришли суровые времена Николая I. Кто знает, быть может, эта люстра светила во время тайных собраний декабристов, а после она долго висела заброшенная в опустевшем доме, пока ее господа томились далеко в снегах, на севере, под землей, в кандалах, с прикованными к тачкам руками.

Время летело и, кто знает, может быть, люстру продали с торгов разбогатевшему и сиволапому купцу. Он повесил ее в свою лавку. Как была шокирована бедная изящная аристократка-люстра новым вульгарным обществом, в которое она попала.

Неужели купец проворовался? Неужели чудесная люстра надолго повисла в антикварной лавке? Ее аристократическая простота не ценилась. Она ждала знатока. Явился Торцов и с почетом перенес ее в свой театр...

Но здесь она попала не в его руки, а к Рублевым, Полушкиным и к театральным бутафорам. Смотрите, что они с ней сделали! Вот помятая тончайшая прорезь! Вот погнутый подсвечник! А тусклый тон бронзы! Разве он

не свидетельствует о тяжелой доле, которую нашла нежная аристократка среди театральной сутолоки и богемы?!

Бедная изящная старая люстра! Что-то ждет тебя впереди?

Неужели тебя продадут в лом? Неужели тебя сплавят в горне, чтоб после наделать дверных петель или пузатых самоваров?!"

Я так замечтался, что пропустил назначение нового объекта.

Все уже перенесли внимание и фантазировали по поводу пошлого плюшевого бутафорского альбома с металлическими углами и прорезными бляхами.

А попробуйте раскрыть альбом. Вы удивитесь сброду фотографий, которые в него насовали бутафоры. Наверху портрет какого-то вольноопределяющегося из Рогожской. Молодой купчина впервые надел мундир и поспешил сняться для потомства. Как показать свою удаль? Он схватил саблю, наполовину выдернул ее из ножен и с свирепым лицом тянется к аппарату, точно собираясь уложить на месте невидимого врага. Рядом с героем из Рогожской фотография австрийского императора Франца-Иосифа в напыщенной позе. Под ним человек-рыба под водой, в аквариуме, с неприятными белесоватыми глазами. А рядом с рыбой -- портрет почтенной старицы-монахини, настоятельницы монастыря. В какую пеструю компанию попала святая женщина.

Как уживаются на сцене музейная редкость, вроде александровской люстры, и рыночная гадость, вроде плюшевого альбома?! А посмотрите-ка оттуда, из зрительного зала! Я не поручусь, что вы, подобно Говоркову, не скажете:

"Люстру долой, она кажется гадостью, а альбом -- на первое место, так как он имеет вид".

Таково свойство сцены: не все то золото, что блестит при свете театральной рампы.

И на этот раз я пропустил перенос внимания на новый объект.

"Это хорошо,-- подумал я. -- Во мне развивается если не сама хватка, то по крайней мере сцепка!"

После третьего объекта Рахманов просил рассказать ему содержание созданных нами свободных, безответственных мечтаний для себя, как их называет Торцов.

В общем Рахманов одобрил творчество нашего воображения, заметив лишь, что смотрящий должен определить, для чего, то есть по какому внутреннему побуждению он рассматривает объект. Другими словами, нужны внутренняя задача и какое-то "если бы", оправдывающее ее. Их у нас не было.

* * *

Сегодня опять "муштра и тренинг" Рахманова.

-- Сегодня,-- сказал он,-- Аркадий Николаевич готовит вам приятный сюрприз. Вы будете делать все старые упражнения под музыку и притом под очень хорошую, так как у рояля будет сидеть сам Ф.....

Встать как один человек! И поблагодарите его за ту честь, которую он оказывает вам, грудным младенцам в нашем искусстве.

Мы встали и от всего сердца низко поклонились.

Я так был растроган, что решился даже спросить, чем объяснить такую честь, оказываемую нам. Хотелось бы знать, чтоб более сознательно относиться к предстоящим упражнениям и лучше воспользоваться ими.

На мой запрос Рахманов коротко ответил: "Я не уполномочен самим объяснять вам это. Мое дело исполнять лишь волю пославшего меня".

Неожиданно для нас за кулисами кто-то очень хорошо заиграл на фортепиано Лунную сонату Бетховена, и в центре комнаты на потолке зажгли синюю лампу в матовом полукруглом стекле. Можно было подумать, что ею хотели дать иллюзию луны. Хорошая музыка и полусвет произвели свое действие и настроили нас на грустные мечтания и мысли...

-- Пойдемте в церковь,-- предложил нам Торцов, когда вошел в класс.

-- В церковь?! Зачем? -- недоумевали мы. -- А как же урок?

-- В этом и будет заключаться урок, что мы с вами пойдем сначала в церковь, потом в мебельную лавку, потом в какое-нибудь правление, на станцию железной дороги, на рынок.

Вьюнцов уже встал, повидимому, собираясь итти, но Торцов его остановил.

-- Нам, артистам, совсем не требуется нанимать извозчика, чтоб объехать все эти места. Сидите спокойно, а путешествовать будет ваше воображение. Его сфера, а не реальная жизнь является нашей артистической областью.

Не прошло и несколько секунд, как большинство из нас уже очутились мысленно в церкви.

-- В какой? -- спросил Торцов Вельяминову, которая уже успела перекреститься, помолиться и покочетничать глазками с мнимым Николаем Чудотворцем, прикладываясь к его ручкам.

Наша красавица не сумела определить, в какую церковь она зашла.

-- Вообще -- в церковь.

-- Нет. "Вообще" в искусстве не считается,-- сказал ей Аркадий Николаевич.-- Вы сходите в церковь в честь какого-нибудь святого, а не в церковь -- вообще.

-- Я не знаю, как это делается,-- кокетничала Вельяминова.

-- Мы сейчас разберем,-- успокоил ее Торцов. -- Позвольте вашу ручку,-- любезно обратился он к ней. Она поспешила исполнить его просьбу и протянула Аркадию Николаевичу свою красивую руку. Но Торцов положил ее обратно на ее полные колени, сказав при этом:

-- Только мысленно ... мысленно протяните мне вашу ручку, я ее возьму и мы пойдем. По какой улице? -- спросил Торцов Вельяминову.

-- По Покровке,-- ответила она.

-- Идем,-- смело промолвил Торцов, не двигаясь с места.-- Не забудьте сказать мне, когда вы придете.

-- Вы сейчас находитесь в Москве, в нашей школе.

Я ввожу магическое "если б" и спрашиваю вас: что бы вы делали, если б вы были не здесь, а плыли на большом пароходе в Америку во время сильнейшего шторма?

-- Что бы я делал? -- соображал Шустов.

-- Прежде всего надо принять во внимание то, что вся эта комната качалась бы,-- подталкивал наше воображение Аркадий Николаевич. -- На этих жиденьких стульях сидеть было бы нельзя... Их перекатывало бы с одного конца на другой... Стоять тоже было бы невозможно, так как пол то становился бы дыбом, то накренялся бы вниз, в противоположном направлении...

-- При таких условиях лучше всего поскорее обратиться в хвою каюту и лечь,-- решил Шустов...

-- Где же моя каюта? -- соображал дальше Шустов.

-- Допустим, что она в самом низу и что идти туда нужно в эту дверь, а потом сходить по лестнице, ведущей в гардероб,-- подсказывал Торцов.

-- В данную секунду пол накренился сюда, вниз, к двери,-- соображал Шустов.-- Значит... я скатываюсь к этой стене.

-- Как же удержаться около нее, за что ухватиться? За диван? -- спрашивал Торцов.

-- Нет, он полетит вниз вместе со мной при обратном крене парохода... Лучше сяду на пол,-- решил Шустов.-- Надо сознаться, что условия паровой жизни создаются не из приятных, а атмосфера в достаточной степени тревожная.

-- Как назвать то, что вы делаете сейчас? -- продолжал дальше Аркадий Николаевич.

-- Соображаю условия, при которых мне приходится передвигаться к своей каюте,-- отвечал Шустов...

Как только Торцов вошел в класс, он обратился ко мне и спросил:

-- Где вы сейчас находитесь?

-- В классе,-- ответил я.

-- А если б вы были дома,-- снова задал он мне вопрос,-- что бы вы делали?

Прежде чем ответить, пришлось почувствовать себя в своей комнате, вспомнить то, что было утром, что предстояло вечером, дела, которые накопились и ждут очереди, пришлось справиться со своими личными побуждениями, желаниями; принять во внимание другие условия и в конце концов решить то, что мне надо было бы делать, то есть в данном случае навестить дядю и двоюродного брата Коку.

-- Смотрите! -- Аркадий Николаевич вынул из кармана жилета театральные билеты и сказал: -- Вот места на сегодняшнюю генеральную репетицию в Малом театре. Представьте себе, что я дал ее вам... и вы можете всем классом идти туда. Но вот беда, Названову надо ехать к дяде. Если б все это было правдой, как бы вы поступили? -- обратился он вновь ко мне.

-- Очень просто! Поехал бы в театр,-- признался я.

-- Коли так, то я ввожу вам новое магическое "если б",-- объявил Торцов. -- Дядя требует вас по совершенно неотложному делу. Он пишет, что если вы не приедете тотчас же, то вам будет плохо.

-- Пустяки! Это паникерство,-- отнекивался я.

-- Пусть так в действительности, но в игре происходит совсем иначе.

Вводимые "если б" обязательны для вас, и потому наличие опасности несомненно.

-- Ох, этот дядя! -- вырвалось у меня восклицание от души.

-- С меня довольно,-- сказал Торцов.-- Это восклицание лучше всяких убеждений показывает силу и воздействие на вас магического "если б".

Но я ввожу вам еще одно магическое "если б" и говорю по секрету, что в сегодняшней генеральной репетиции случайно участвует знаменитый петербургский артист В..... Он

сыграет еще только один спектакль, на который все билеты уже распроданы. Таким образом, единственная возможность увидеть его -- сегодня или никогда. Решайте скорее, уже семь с четвертью часа, через четверть часа начало спектакля.

-- Это жестоко! -- не менее искренно, чем в прошлый раз, воскликнул я.

-- Имейте в виду, что был второй звонок по телефону от дяди. Он приглашает вас приехать как можно скорее.

-- Я отказываюсь, играть в такую игру,-- сказал я решительно.-- Она действует на нервы.

-- Этим отказом вы признаете силу воздействия магического "если б" на нашу душу и чувствования, -- сказал Торцов.

Я должен был признать то, что стало для меня несомненно...

* * *

По окончании урока⁴ Торцов просматривал нашу работу по тренингу и муштре. Проверив упражнения по ослаблению мышц, он сказал:

-- Теперь вы начинаете осмысливать и оправдывать случайно взятые позы. Они превращаются у вас в реальные действия. Вот, например, сейчас у Вьюнцова. Сначала он, как всегда, не без ломания, позировал, но потом стал рвать мнимый виноград или что-то другое.

Это осмыслило и оправдало позу действием.

Сегодня Торцов передавал нас Рахманову. Он показывал упражнения для развития физического чувства правды, которое мы отныне вводим в нашу "муштру и тренинг".

Прежде всего Аркадий Николаевич обратил наше особое внимание на то, что он придает этим упражнениям совершенно исключительное значение. Как выяснилось за последние уроки, наш внутренний мир освещается чувством правды и веры в нее -- интуитивно. Если же этого не случится, то он получает как то, так и другое рефлекторно, извне от правильного, хорошо оправданного физического действия, от логической и последовательной задачи, подсказанных правдоподобным магическим "если б", и т. д.

Воздействие на наш внутренний мир через физическую задачу является наиболее легким способом, но не следует забывать, что плохо оправданная физическая задача и действие влекут так же легко и неминуемо, с еще большей силой дурные последствия...

...Аркадий Николаевич дал нам ряд упражнений, которые Рахманов должен будет проделывать с нами на своих уроках "тренинга и муштры". При этом он объяснил, что не может быть упражнения по чувству правды ради самого чувства правды (an und für sich {-- в себе и для себя (нем.) .}). Правда и вера существуют не сами для себя, вне всякой зависимости от того, что они оправдывают. Они участвуют во всех без исключения творческих переживаниях, действиях. Движение, походка, внешнее действие, голос, речь, мысль, задача, вымысел воображения, магическое "если б", внешний материальный мир -- полотна декораций, картонный кинжал -- все должно быть проникнуто правдой и верой в то, что делается.

Вот почему данные упражнения повторяют все не раз игранные нами этюды, с тою только разницей, что прежде к их оправданию, как внутреннему, так и внешнему, относились менее строго, чем теперь. До сегодняшнего дня наигрыш хоть и преследовался, но не в той мере, в которой это доведено в новых упражнениях. На этот раз наибольшее внимание отдается внешней форме действия. Правда ощущения физического действия должна быть абсолютной..

По словам Торцова, можно считать, что каждое физическое действие делается на сцене с некоторым излишним старанием и наигрышем. Поэтому этот лишний плюсик должен быть уничтожен при всех движениях и действиях.

Все, что было сегодня у Торцова, мы будем сотни раз повторять с Рахмановым. Я буду говорить подробно об этих упражнениях в отделе "тренинг и муштра".

Однако кое-что я опишу сегодня, не ради самих этюдов, а ради тех комментариев Торцова, которыми они сопровождались.

Началось с того, что Аркадий Николаевич предложил нам расставлять мебель на сцене, в "комнате Малолетковой". Мы без всякого толка принялись за работу. Только что один из учеников перенесет какой-нибудь стул на одно место, приходит другой и уносит его куда бог на душу положит.

Естественно, что для переноски стула каждый логически и последовательно делал то, без чего физически невозможно переставить предмет с места на место, то есть каждый протягивал руку, сжимал пальцы, напрягал необходимые мускулы, чтоб поднять и нести предмет, и т. д. Словом, действие производилось нормально, не так, как несколько уроков назад, когда я, манипулируя с пустышкой, пересчитывал деньги в соответствующем этюде⁵. И тем не менее в наших сценических действиях при тщательной проверке оказалось огромное количество ненужных плюсиков, которые портили настроение и самочувствие.

-- Кажется, я сказал вам все, что пока можно сказать о чувстве правды.

Наступает время подумать о том, как развивать и выверять его в себе.

Случаев и предлогов для такой работы представится много. Мы будем встречаться с ними на каждом шагу, так как чувство правды проявляет себя во всякие минуты творчества, совершается ли оно дома, на сцене, на репетиции или на спектакле. Все, что делает артист и видит зритель в театре, должно быть проникнуто и одобрено чувством правды.

Всякое, самое ничтожное упражнение, связанное с внутренней или внешней линией, требует проверки и санкции чувства правды. Из сказанного явствует, что для его развития может служить нам каждый момент нашей работы в школе, в театре и дома. Остается позаботиться о том, чтобы все эти моменты послужили нам на пользу, а не во вред, чтоб они помогли развитию и укреплению самого чувства правды, но отнюдь не лжи, фальши и наигрыша.

Это трудная задача, так как лгать и фальшивить куда легче, чем говорить и действовать правдиво. Нужны большое внимание, сосредоточенность и постоянная проверка преподавателей для того, чтобы в ученике росло и крепло чувство правды.

Избегайте же всякой лжи, избегайте того, что вам еще не по силам, избегайте того, что идет наперекор вашей природе, логике, здравому смыслу. Все это вызывает вывих, насилие, наигрыш, ложь.

Чем чаще они получают доступ на сцену, тем хуже для чувства правды. Оно деморализуется и вытесняется неправдой.

Не надо, чтобы привычка к фальши и лжи росла у артиста в ущерб и за счет самой правды.

Из боязни толкать ученика на ложь Торцов очень осторожен при назначении практических упражнений, которые мы должны будем проделывать в классе

Рахманова -- "тренинга и муштры". На первое время Аркадий Николаевич довольствуется самыми простыми и элементарными физическими задачами, хорошо знакомыми нам по жизненному опыту и по прежним упражнениям. Так, например, он заставлял нас сидеть неподвижно, считать шагами длину и ширину комнаты, искать какую-нибудь вещь, приводить комнату в порядок, рассматривать обои, потолок, предметы, приводить свой костюм и себя самого в порядок, осматривать руки, подходить друг к другу и здороваться и проч. При этом каждая из задаваемых простейших задач должна была оживляться вымыслом, их оправдывающим. Этот процесс, как всегда, совершается с вездесущим магическим "если б".

Во всех этих упражнениях Аркадий Николаевич был чрезвычайно строг и требователен (но не придирчив) к малой и большой правде. Каждая секунда, каждый намек на движение и действие должны быть оправданы. Аркадий Николаевич внимательно следил за тем, чтобы соблюдалась строжайшая последовательность и логичность при выполнении физических задач.

Он требовал также, чтобы малые составные части более крупных физических задач выполнялись нами четко и не смазывались. Однако, когда я стал доводить чеканку своих движений и действий до утрированной законченности, Торцов остановил меня, сказав, что мазня точно так же, как и излишняя доделанность, одинаково вредны и не желательны на сцене, так как создают неправду.

Сначала все эти упражнения производились в дальних комнатах, в столовой, в зале, в коридоре, то есть там, где мы были окружены со всех сторон четырьмя стенами. Понятно, что при таких условиях задачи выполнялись просто, естественно, без наигрыша, так как мы не чувствовали присутствия посторонних зрителей. Но когда нас заставили повторить те же упражнения в гостиной с открытой для зрителя четвертой стеной портала, почувствовалась ложь, условность сцены, явилась потребность самопоказывания и наигрыша, от которых нелегко отрешиться.

Много упражнений делалось с реальными предметами и без них. Последним Аркадий Николаевич придает огромное значение.

Дальнейшая работа над чувством правды передана Рахманову в класс "тренинга и муштры".

Сегодня Аркадий Николаевич продолжал показывать нам упражнения для "тренинга и муштры" Рахманова по развитию и укреплению чувства правды.

Началось с того, что он повел нас в столовую "малолетков-ской квартиры" и там приказал нам накрыть стол на пять персон. Все нужные вещи: скатерть, посуда, салфетки -- были заготовлены в шкафу. Пришлось их разыскивать, вынимать, раскладывать и расставлять по местам. При этой работе не было слаженности, отчего мы друг другу мешали. Тем не менее после многих недоразумений стол был накрыт. Затем нам приказано было убрать все со стола и расставить посуду назад в буфет, по местам.

Во всех этих действиях не могло быть речи о лжи и наигрыше, так как не для кого было нам стараться; мы находились в комнате, в которой не было четвертой стены, раскрытой для показывания зрителям актерского действия. Короче говоря, мы вели себя и действовали, как в подлинной жизни, в которой все правда.

Впрочем, можно ли назвать правдой накрывание стола ради самого его накрывания? В подлинной жизни все делается ради чего-нибудь, у нас же не было оправдания и мотивировки нашего действия. Аркадий Николаевич поспешил восполнить этот изъян, и потому следующее упражнение заключалось в том, что мы повторили накрывание стола, оправдав его вымыслом, или магическим "если б".

Последнее заключалось в том, что к Малолетковой, в ее квартиру, съехались многочисленные родственники. Одной прислуге, которой располагает мнимая хозяйка, не справиться со всеми гостями, и потому нам самим пришлось позаботиться о себе. Вот чем объясняется то, что стол накрывался общими усилиями.

Задача, окутанная вымыслом, стала сложнее, чем прежнее накрывание на стол только ради упражнения. Она требует предварительной подготовки. Пришлось выяснять, кто кого изображает, кто и с какой стороны близок к Малолетковой; какие взаимоотношения у мнимой родни хозяйки; когда, для чего, ради каких целей съехались родственники и проч. Не стану описывать подробностей нашей игры. Это повторило бы знакомые уже описания актерских ощущений, о которых я подробно говорил в свое время по поводу этюдов топки камина, закрывания двери от бешеной собаки, произведенных тогда при закрытом и открытом занавесе. Разница лишь в том, что на этот раз Торцов был значительно строже в смысле ощущения правды, чем при прежних этюдах. Тем не менее ему не пришлось нас часто останавливать, так как, повторяю, среди четырех стен нам не для кого было представлять. Мы действовали.

После этого тот же этюд был перенесен в "гостиную", то есть в комнату с одной открытой для посторонних зрителей стеной. Эта задача труднее, тем более что и на этот раз Аркадий Николаевич был чрезвычайно требователен в смысле оправдывания каждого момента наших действий на сцене. Ему пришлось поминутно останавливать и удерживать нас от наигрыша и лжи, которые против воли вкрадывались в наши действия.

-- Не верю вам,-- говорил Торцов Веселовскому. -- Вы раскладываете вилки и ножи по кувертам с какой-то неоправданной торопливостью, с показной законченностью и угодливостью, направленными не к тем, кто на сцене, а к тем, кто смотрит в зрительном зале. Кроме того, не думаю, чтобы в жизни вы были так утонченно вежливы со своей сестрой, которую изображает Вельяминова. Если бы вы наступили ей на ногу, вы бы не стали так расшаркиваться. А если бы она попалась вам по ходу дела на дороге, вы бы не стали уступать ей дорогу так галантно.

Следующее упражнение заключалось в повторении того же этюда в "столовой" и "гостиной", с тою только разницей, что накрывание стола производилось при полном отсутствии вещей. Их заменяла пустышка.

Аркадий Николаевич требовал такой же точности, логичности и последовательности, какой он добивался при счете денег с заменявшей их пустышкой. Нам не удалось выполнить упражнения удовлетворительно и оправдать в должной мере все физические действия, заданные нам Торцовым. Впрочем, он и не рассчитывал на это, а показывал лишь то, чего мы должны будем добиваться в классах Рахманова в течение долгой муштры и тренинга. Аркадий Николаевич передавал нас ему и многократно напоминал нам о том,

что считает показанные нам упражнения на малые и простейшие физические действия и правду чрезвычайно важными, если мы будем их "до конца и в полной мере" оправдывать. Физическими действиями и малой правдой надо владеть в совершенстве и постоянно упражняться в их естественном, простом выполнении.

В первые минуты упражнения эта работа казалась глупой. Кроме того, насилие над собой вызывало внутри меня противодействие. Но это не я протестовал, а какой-то незнакомец актерского происхождения, поселившийся без моего приглашения ко мне в душу. Лично я искренно хотел и старался делать упражнения. Но жилец, помимо моей воли, упрямо выставлял защитные буфера, которые не допускали меня к объекту, чтобы сцепиться с ним.

Со злой волей, свойственной дурным характерам, упрямец мешал моей работе. Подобно Говоркову, он критиковал все и не давал возможности наивно и искренно верить важности выполняемого дела. Он дискредитировал работу. Поэтому чашка весов моего сомнения и веры балансировала между двумя противоположными друг другу полюсами: верю -- не верю.

Были моменты, когда верю определенно перетягивало, но тотчас несносный критикан потихоньку от меня сам вспрыгивал на другую чашку, и мое верю опять улетало кверху.

Наконец наступало относительное равновесие. И совсем не потому, что я искренно верил своему действию, а потому, что я привык к самой борьбе верю с не верю. Она мне надоела, приелась. Она не отнимала моего внимания.

Между прочим, Аркадий Николаевич посоветовал нам такое упражнение на правду:

-- Допустим,-- говорил он,-- что вы едете с товарищем домой в трамвае. Тесно, со всех сторон вас окружают незнакомые люди. Начните при всех довольно громко говорить друг другу чужие слова роли, произносить их так просто и естественно, чтобы они не вызывали недоумения окружающих, чтобы ваш диалог казался им обычным разговором.

Сегодня после урока мы с Шустовым в трамвае проделали такой опыт, который почти удался. Но отдельные места, которые мы не смогли оправдать, вызывали удивленные взгляды соседей. Это было конфузно. Вот когда нужно "до конца и в полной мере" оправдывать слова и действия.

Как страшно в реальной жизни наиграть по-театральному. Актерская условность кажется рисовкой или ненормальностью. Чтобы не прослыть за сумасшедшего, приходится быть до последней степени естественным.

Правда -- поневоле.

* * *

-- Попробуем сделать еще один опыт влияния правды физического действия на чувство,-- предложил Аркадий Николаевич. -- Вам сейчас не хочется плакать, но мы добьемся того, что вы вспомните состояние, при котором можно легко прослезиться. Для этого я вам даю такую задачу, ставлю перед вами такое если бы:

Ответьте мне, что бы вы сделали, если бы слезы подступили к глазам, а вам стыдно было бы показывать присутствующим свое состояние?

Я стал усиленно тереть лоб, как будто бы все дело было в нем, а не в глазах. Это действие дало мне возможность скрыть их, заслонив ладонью.

Но такое положение нельзя долго длить без риска выдать себя.

Пришлось искать новую маскировку. Я облокотился о спинку стула, подпер щеку ладонью и наполовину закрыл лицо от сидевших направо, другой же рукой вынул платок и стал сморкаться, чтоб не показываться своим левым соседям. При этом я старался незаметно смахнуть слезы с глаз и со щеки. Но и это действие не продлишь долго. Поэтому пришлось придумать новое.

Оно заключалось в том, что я достал из кармана какую-то бумагу и стал внимательно читать ее. Это позволило мне заслониться от всех присутствующих и оправдать свое молчание большим интересом к письму.

Были и другие действия в том же роде, но о них нет нужды распространяться, тем более что меня интересует другое.

Дело в том, что мои внешние приспособления, помогавшие скрывать лицо от любопытных взглядов, напомнили мне (по аналогии или по смежности) о более тонких жизненных действиях, связанных с поставленной задачей. Они сами собой явились мне на помощь. Я стал мигать глазами, часто глотать слюны, нервно шевелить языком, раскрывать рот, чтоб глубже вздохнуть, как мы это делаем, когда нарушается правильное дыхание и забухает нос. Эти сами собой появившиеся маленькие действия и правды вызвали много других маленьких, а за ними и более крупных правд, действий, заставивших меня почувствовать подлинную жизнь и знакомые ощущения. Я попробовал осмыслить состояние, создавшееся во мне, и для этого спросил себя:

"При каких предлагаемых обстоятельствах можно получить испытываемые мною ощущения?"

Воображение заметалось во все стороны в поисках подходящего вымысла. Оно примеривало то одно, то другое оправдание.

Сначала мне представилось, что письмо, которым я закрывал лицо и которое якобы читал, возвещало мне о смерти любимого друга. Это напомнило мне потрясения, которые испытываешь в такие минуты.

На фоне создавшегося внутри настроения мое воображение продолжало рисовать все новые и новые вымыслы. Так, например, оно уверяло меня, что Малолеткова кому-то сказала, что моя "отцовская" (в кавычках) забота тяготит ее. Этот вымысел подлил масло в огонь.

Еще больше меня взволновало то, что Торцов якобы передал роль Отелло Шустову, а роль Яго -- Говоркову, оставив меня таким образом от трагического репертуара.

Мне стало очень жалко самого себя. Но я не заплакал от всех этих нахлынувших на меня мнимых бед. Тем не менее они не остались без влияния и укрепили правду, веру в правильность производимых мною физических действий. Я поверил тому, что если б все происходило так, как говорит вымысел, то мне пришлось бы поступать так, как я тогда действовал, и эта вера самым искренним образом волновала меня.

Такие же этюды были проделаны с другими чувствами, состояниями, переживаниями, а именно: со скрыванием смеха, радости, озабоченности, влюбленности, равнодушия. Для этого потребовались всевозможные приспособления, вроде напускной серьезности, беспечности, безразличия, взволнованности и проч.

В заключение Аркадий Николаевич сделал такой вывод:

-- Лучший способ для возбуждения тех или иных переживаний в том, чтобы скрывать от других свои несуществующие чувства. Правда самих приспособлений и самого физического действия при скрывании напоминает о несуществующем чувстве, которое само собой оживает от таких воспоминаний.

Но актеры на сцене поступают в большинстве случаев совсем иначе. Они, наоборот, стараются показывать самые несуществующие переживания, а не физическое действие, обслуживающее их. Эта невыполнимая задача толкает на ложь, насилует чувство, приводит к ремеслу и в критическую минуту вызывает на подмогу штампы.

... .. 19 .. 2.⁷

...Мы занимались "беспредметными действиями" в классе "тренинга и муштры".

В одной из комнат "малолетковской квартиры" Паша проверял то, что я делал, и поправлял мои ошибки, в другой комнате Говорков делал то же с Дымковой, в третьем месте Малолеткова проверяла Умновых.

Что касается Ивана Платоновича, то он, как всегда, расхаживал и поочередно наблюдал за всеми работами. "Уча других -- учишься сам",-- говорил Иван Платонович. Поэтому он приучает учеников заниматься друг с другом.

Я "беспредметно", на память, писал портрет своего дяди, на мнимой бумаге и холсте, с мнимыми карандашом, углем и красками.

-- Не ища нашел карандаш,-- придирался Паша.-- Слишком скоро взял его. Чересчур сжал пальцы. Еще меньше... Еще. Не поправил рукава и манжеты, прежде чем писать. Не осмотрел карандаш, не очинил его и так далее,-- говорил мне Паша...

... .. 19 .. 2.⁸

На сегодняшнем уроке Торцова снова у меня ничего не выходило. Неудача приписывалась мною тому, что сам этюд мне бесконечно надоел.

-- Сколько же раз вы его сыграли? -- удивился Торцов.

-- Раз двадцать, а может быть, и больше! -- жаловался я.

-- Да, это очень много! -- иронизировал Аркадий Николаевич.-- Сальвини после двухсотого спектакля сказал, что он начинает только понимать, как можно сыграть Отелло. А вы в десять репетиций не только успели создать, но и износить свою роль.

Я покраснел и замолчал.

-- Учитесь на том, что трудно и не дается, а не на том, что легко и само собой выходит, -- заключил Аркадий Николаевич.

2. УПРАЖНЕНИЯ И ЭТЮДЫ

УПРАЖНЕНИЕ № 1¹

1) Сидите. 2) Войдите в дверь. 3) Поздоровайтесь со всеми. 4) Стойте. 5) Ходите. 6) Вставайте и садитесь. 7) Смотрите в окно. 8) Ложитесь и вставайте. 9) Лежите. 10) Пойдите к двери и отворите ее. 11) То же -- затворите. 12) То же

-- посмотрите, что за дверью, вернитесь назад и сядьте. 13) Войдите в дверь, сядьте, посидите и уйдите в дверь. 14) Пойдите к столу, возьмите книгу, принесите и сядьте. 15) Сидите, встаньте, пойдите к столу, положите книгу, вернитесь, сядьте. 16) Переставьте этот стул туда, а тот сюда. 17) Пойдите к ученикам X, Y, Z. Около последнего постоите или посидите некоторое время (одну минуту), вернитесь назад. 18) Переменитесь местами с учеником 19) Сидите с ним пять минут и разговаривайте о своих делах. 20) Пойдите налейте стакан воды, выпейте, вернитесь, сядьте. 21) То же, но подайте стакан ученику Y, поставьте стакан назад, сядьте. 22) Утрите лицо платком и положите его назад. 23) Выньте часы, посмотрите который час и положите часы обратно. 24) Спрячьте этот карандаш куда-нибудь, а другие пусть его ищут...

Вывод. Действие ради самого действия.

УПРАЖНЕНИЕ № 2²

Действие ради чего-нибудь

1. *Сидите* а) чтоб отдохнуть, б) чтоб спрятаться, притаиться, чтоб не нашли, в) чтоб слушать, что делается в соседней комнате, г) чтоб смотреть, что делается напротив в окнах, или чтоб смотреть, как бегут облака, д) чтоб ожидать своей очереди к доктору в приемной, е) чтоб караулить больного или спящего ребенка, ж) чтоб курить хорошую сигару или папиросу, з) чтоб читать книгу, газету или чистить ногти, и) чтоб наблюдать то, что делается кругом, к) чтоб помножить 375 на 15, или чтоб вспомнить забытую мелодию, или чтоб мысленно проговорить и вспомнить стихотворение, роль.

2. *Войти в дверь* а) чтоб повидать близких и друзей, б) чтоб познакомиться и представиться незнакомым, в) чтоб уединиться, г) чтоб скрыться от неприятной встречи, д) чтоб удивить и обрадовать неожиданным приездом, е) чтоб испугать, ж) чтоб незаметно подсмотреть, что делается в комнате, з) чтоб встретить любимую женщину или друга, и) чтоб впустить неприятного или опасного человека (врага, злодея, неизвестного, который стучится), к) чтоб понять, есть ли кто-нибудь за дверью или нет.

3. *Поздороваться со всеми* а) чтоб гостеприимно приветствовать, б) чтоб показать свое превосходство, в) чтоб дать понять свою обиду, г) чтоб снискать к себе благоволение, чтоб подлизаться, д) чтоб, по возможности, не обратить на себя внимания, е) чтоб, напротив, показаться всем, обратить на себя внимание, ж) чтоб показать свою близость, интимность, запанибратство, з) чтоб рассмешить, развеселить, оживить общество своим появлением, и) чтоб выразить свое молчаливое соболезнование, к) чтоб поскорее перейти к делу.

4. *Стоять* а) чтоб притаиться и не обращать на себя внимания, б) чтоб ожидать очереди, в) чтоб показываться, г) чтоб никого не пропускать (на часах), д) чтоб лучше видеть, е) чтоб дать с себя снять фотографию, ж) чтоб наблюдать, з) чтоб дать место для сидения другим, и) чтоб не дать сесть другим, низшим по чинам или по званию, к) чтоб выразить протест или обиду.

5. *Ходить* а) чтоб обдумывать или вспоминать что-нибудь, б) чтоб скоротать время, в) чтоб доставить себе мочион на станции при остановке поезда, г) чтоб считать шаги или проверять расстояния, размеры помещения и проч., д) чтоб караулить (на часах), е) чтоб мешать соседу и жильцам внизу спокойно спать,

ж) чтоб умерить нетерпение, гнев, волнение, пробовать успокоиться, з) чтоб согреться, и) чтоб взбодриться и не заснуть, к) чтоб научиться маршировать.

б. *Вставать и садиться* а) чтоб приветствовать входящих почтенных людей или даму, б) чтоб обратить на себя внимание, в) чтоб подать свой голос при баллотировке, г) чтоб уходить, а раздумав остаться, д) чтоб показать свою легкость и изящество, е) чтоб показать свою лень и апатию, ж) чтоб подлизаться своим утрированным почтением, з) чтоб этим дать условленный заранее знак, и) чтоб протестовать, к) чтоб напомнить гостю или хозяйину дома о позднем времени, что пора уходить.

[ОТНОШЕНИЕ К ПРЕДМЕТУ]

Мое отношение к предмету меняется в зависимости от обстоятельств, в которые я ставлю себя и данный предмет. Действия, отсюда вытекающие.

Белая рубашка: 1) я болен; кладу рубашку куда-нибудь поблизости, чтоб сменить, когда вспотею; 2) белая сорочка, которую я должен надеть, чтоб итти на бал или в театр; 3) надеваю перед венчанием, чтоб итти в церковь; 4) висит на стене; я принимаю ее за привидение (Герман из "Пиковой дамы"); 5) волшебная сорочка: кто наденет ее, тот может переноситься в любую эпоху (вроде "Калоши счастья" Андерсена); 6) сорочка, в которой умерла Клеопатра; 7) сорочка, в которой дрался на дуэли Пушкин.

Зеркало: 1) смотрюсь; придумываю грим для роли; 2) прихорашиваюсь, чтоб итти куда-нибудь; 3) гадаю с зеркалом; смотрю в него, в нем должно отразиться, что меня ожидает; 4) смотрюсь и констатирую, что я очень постарел или наоборот, что молод и хорош; 5) антикварная ценность, хочу купить или продать; 6) полученное по наследству; украденное; откопанное в Помпее; 7) волшебное зеркало из "Белоснежки"; из "Фауста"; 8) большое зеркало в гостиной, я -- прислуга и убираю комнату; 9) очень старое зеркало, на котором написано каким-то химическим способом и на китайском языке указание, где спрятаны огромные сокровища китайских мандаринов. Об этом я узнал из старых китайских книг, где были даны и приметы зеркала. Это зеркало я нашел у коллекционера, который, не зная тайны зеркала, не хочет все же мне его продать, так как оно очень старинное. Письмена выступают, если зеркало сильно нагреть; 10) зеркало -- восприемник для фототелии³. Все, что в нем отражается, передается во все концы земли.

Нож: 1) кухонный, столовый, разрезальный, хирургический, охотничий; 2) кинжал, которым был убит близкий человек, или какой-нибудь великий человек из прошлого, или которым были убиты многие люди, -- этот кинжал лежит у меня на столе и превращен в разрезальный нож; я покупаю его у антиквара; я подбираю его после убийства; 3) кинжал, которым я собираюсь убить себя (харакири) сейчас, завтра, через несколько дней, в случае если постигнет неудача (заговор, роман, биржевая спекуляция, дебют в роли и другое) или когда покончу устройством свои дела (окончить мемуары, расплатиться с долгами, привести в порядок денежные дела, распорядиться наследством); 4) навожу блеск, смазываю ядом, точу, упражняюсь в метании.

Письмо: я -- муж, любовник, шпион, мошенник; письмо -- любовное, анонимное, долговое, денежное, богатое наследство, донос, смерть, угрозы и т.д.

ПРОСТЫЕ, ОДНОСЛОЖНЫЕ ДЕЙСТВИЯ И СОСТОЯНИЯ

Я жду. Что значит ждать -- жену, друга, ребенка? Они опаздывают домой: не случилось ли чего-нибудь? В городе, в деревне (должны пройти через глухой лес), с поезда, с автомобильных гонок, с дуэли, с моря в бурю.

Чищу фрак: 1) он у меня единственный; я беден, фрак хоть и очень стар, но для меня драгоценность. Я собираюсь надеть его, чтоб итти на парадный спектакль. Я купил на свои сбережения страшно дорогой билет, но на этом спектакле будет девушка, в которую я влюблен. Может быть, мне удастся с ней познакомиться в ее же ложе. Но фрак весь в пятнах (объяснить, почему; я припоминаю, откуда пятна). Белая сорочка грязна или ее нет совсем. Сегодня праздник, и все магазины закрыты и т. д. и т. п. ; 2) чищу фрак, чтоб ехать венчаться; у меня нет запонок или нет белого галстука; 3) чищу фрак, чтоб продать его. Он мне необходим для концертных выступлений, но у меня нет больше ни гроша и нечего больше продавать, а есть нужно; 4) чищу фрак и одеваюсь, а сам обдумываю, как мне украсть у посла (или военного министра), к которому я еду на бал, важные для моего правительства документы; или как мне влюбить в себя дочь, жену или любовницу гостеприимного хозяина, чтоб через их посредство получить эти документы.

[Снимаю и надеваю пальто]: 1) Снимаю пальто: только что лишился места, или 2) надеваю пальто, чтоб итти искать место; 3) снимаю пальто в передней моего начальника; 4) пришел на именины моей возлюбленной и принес букет; 5) приехал приглашать знаменитость участвовать в концерте, или в передней у Толстого; 6) снимаю и надеваю пальто: я -- Акакий Акакиевич; 7) надел пальто; полез в карман за портсигаром, не нашел; вместо него лежит какая-то газета. Полез в другой, нашел: кошелек, письма -- все не мои вещи. Осмотрел пальто -- не мое. Задумался, где бы я мог обменять его; 8) снимаю пальто, ищу, куда бы его повесить. Оно дорогое, давно мечтал сшить себе такое, но у приятеля, в грязной квартире, куда я пришел, повесить некуда, всюду пыль; 9) выхожу из заседания; навешено много пальто и шуб, не могу найти своего; вдруг кто-нибудь другой надел его?! Ищу.

[По аналогии с предыдущим примером, в различных обстоятельствах]

Пить кофе.

Искать бумажник.

Искать что-нибудь в комнате.

Убирать комнату.

Одеваться

Разбирать бумаги.

Стелить постель.

Укладывать чемодан.

Подметать.

Лежать в постели.

Маникюр.

Что-то чинить.
Зашивать, штопать.
Стирать чернильное пятно.
Рисовать, зарисовывать, набрасывать.
Переставлять мебель.
Чистить платье, башмаки.
Насвистывать или напевать.
Припоминать и записывать расходы.
Чинить карандаш.
Чистить бензином перчатки или ленту.
Писать письмо.
Осматривать комнату, которую я снимаю.
Разбавлять спирт или готовить крюшон.
Ставить градусник.
Красить стены или мебель.
Натирать пол.
Топить печь или камин.
Разогреть щипцы.
Зажигать примус.
Разогреть чай или еду.
Вешать картину или занавеску.
Готовить комнату для дезинфекции.
Делать гимнастику, пластику, вокализы, дикцию.
Читать книжку.
Готовить роль.
Разгораживать комнату для мизансцены.
Разглядывать какое-то пятно.
Придумывать новую конструкцию автомобиля, аэроплана и др.
Затворять дверь, окно; запирают, забаррикадировать.
Искать блоху, клопа, таракана, мышь.
Рассматривать покупку.
Ждать хозяина квартиры.
Найти в комнате или в кармане чужую вещь.
Готовить уроки.
Готовиться к лекции или речи.
Поливать цветы.
Связывать букетики.
Играть на гитаре.
Играть с собакой, кошкой, с ребенком.
Нянчить ребенка, пеленать, мыть, кормить.
Смотреть в окно, в дверь.
Подслушивать, прислушиваться.
Прятаться.
Рыться в ящиках, воровать.
Рассматривать картину.
Читать письмо.
Гадать на картах.

Вырезывать из журнала картинки.

Придумать меню.

Дать помножить трудные числа.

Дать списать что-нибудь.

Делать опись предметов.

Высчитывать свои приходы и расходы.

Делать чертеж комнаты, театра, улицы.

Начертить проект, как обставить комнату, сообразуясь с разными назначениями: гостиную, кафе, лавку, библиотеку, спальную и т. д.

Сидеть.

Пройти по сцене столько-то шагов

Переставить стул.

Читать объявления в газетах.

Решать шарады, ребусы.

Я нахожусь в гостинице, которая переделана из старинного замка. В доме бродят привидения.

Приехать в гостиницу: незнакомый город или знакомый (обязательно определить себе, какой); приехать по делу или на отдых, ночью или днем и т. д.

Приехать к себе домой: в город или деревню, на работу или на отдых и т. д.

Приехать гостить: в город, в деревню, за границу и т. д. (В трех последних упражнениях действия одни и те же: осмотреться, раскладываться, но разные настроения.)

Гулять в глухой местности, в лесу -- вдруг шорох: медведь, подозрительная личность, влюбленная парочка. Стоять, не двигаться.

Искать в лесу клад.

Вор забрался через окно или балкон в квартиру. Он в потемках.

Он не знает, в какую комнату он попал.

Взять пьесу, сказку или рассказ и разложить на простейшие действия

"Спящая красавица".

Молоденькая принцесса просит злую фею научить ее прясть. Ей надоели игрушки и она пошла тайком путешествовать по своему дворцу. Нашла в какой-то отдаленной полутемной комнате фею. Сперва испугалась. Та ласково заговорила. Разговорились. Принцесса доверчиво подходит к ней и просит научить прясть. Упрашивает. Укололась. На пальце кровь, фея исчезла. Принцесса страшно испугалась, убежала со всех ног с криком и плачем. Прибежала в свою комнату и упала в обморок.

Принц собирается на охоту. Принц и его стремянный попали в глушь леса и заблудились. Принц видит какие-то скалы, заросшие плющом и кустарником, подошел ближе, оказывается -- древняя стена. Нашел ворота, раскопал вход; наткнулся на воина, который спит стоя, и он тоже увит плющом, покрыт плесенью, грибами. Идет дальше и т. д. ("Спящая красавица" -- упражнение на ослабление мышц.)⁴

"Синяя борода".

"Царевна-лягушка".

Сценки

1. Не в тот поезд попал.
2. Уезжает за границу и не может попасть в вагон.

3. Забрались воры ночью. Хозяев усыпили; утром просыпаются-- ничего нет, воры все унесли.
4. Сиамские близнецы.
5. Мумия фараона наслаждается вечным покоем; вдруг скрип, стук, врывается свет. Входят люди и т. д.
6. Наводнение (пьеса "Потоп")⁵.
7. В Англии существует одна кузница. Хозяин ее в силу установившегося давнего обычая имеет право венчать, и брачные узы, им скрепленные, имеют законную силу. На наковальню ставят свечу, крест, евангелие и обводят молодых вокруг нее, читая молитвы и распевая псалмы.
8. *Из Мопассана*. Старуха помирает. К ней приставили сиделку и сговорились за дешевую цену, так как старуха должна скоро помереть. Дни проходят, а та все жива. Сиделка волнуется, что продешевила, что дома ждет ее работа. Решила напугать старуху насмерть. Она наряжается чортом. Старуха помирает⁶.
9. "Пиковая дама".

ДЕЙСТВИЕ (ОТ СВОЕГО ЛИЦА)⁷

1. Перенесите стул, стол, разные предметы с одного места на другое.
 2. Найдите вот эту безделушку, которую я потихоньку от вас спрячу.
 3. Считайте количество предметов из мебели или количество мелких вещей.
 4. Сотрите пыль со всех столов и вещей, чтоб не было ни одной пылинки.
 5. Расставьте вещи и мебель в полном порядке, по-старому, по-новому, по вашему вкусу, так, чтобы удобно было для того дела, которому комната предназначена.
 6. Начертите план комнаты, отсчитывая размеры шагами.
 7. Налейте воды и подайте стакан даме.
 8. Полейте цветы и срежьте сухие листья.
 9. Играйте в мяч. Бросайте какой-нибудь предмет другому или ловите его сами.
 10. Подайте даме стул. Рассадите других или сами рассядьтесь поудобнее.
 11. Войдите и поздоровайтесь с каждым. Проститесь с каждым в отдельности и со всеми вместе и уйдите.
 12. В дверь стучат. Пойдите отворите и, если там никого нет, постарайтесь понять недоразумение. Если там есть кто-нибудь, впустите и снова закройте дверь.
 13. Опустите шторы так, чтоб не было никакого просвета, никакой щели.
 14. Закройте глаза, перевернитесь несколько раз, чтоб себя спутать, и найдите выход из комнаты или то кресло, на котором вы сидели.
 15. Назовите звуки, запахи, которые вам слышатся.
 16. Завяжите [партнеру] глаза, поднесите ему разные предметы и пусть он угадывает их по осязанию и называет по имени.
- Проделайте все указанные упражнения, но только не наяву, а мысленно. Для этого перенесите мысленно место действия в какую-нибудь другую, хорошо вам известную комнату, будь это ваша собственная или комната ваших друзей.

Все эти упражнения проделайте исключительно ради того, [чтобы] выполнить поставленную вам физическую задачу, так сказать, в ее чистом виде.

Вы почувствуете при входе на сцену, что у вас помимо воли примешаются какие-то другие, посторонние задачи: угождение учителю и желание исполнить его приказ, желание показаться, отличиться. Желание исполнить задачу особенно хорошо, точно, красиво, ловко. Может быть, при этом вы сами себя начнете слишком строго контролировать, что свяжет вашу свободу, и все станет насильственным, деланным. Или, напротив, вам покажется, что сегодня вы особенно удачно выполняете задачу и от этого вы залюбуетесь сами собой.

Все эти посторонние, привходящие задачи -- лишние, ненужные. Надо освободить от них ваше физическое действие, если вы хотите оставить его в чистом виде...

-- Нет. Не так. Вы переставили стул, не допустили постороннего, привходящего чувства, но сделали физическое действие, чтоб отвязаться от моих приставаний. Это действие ради действия. Это не подлинное действие. Поставьте стул на другое место для того, чтоб он там хорошо встал, или для того, чтоб освободить место. Закройте занавеску, чтоб не было щели. Это будут не действия ради самих действий, а действия ради какой-то цели. Это [будут] подлинные физические действия, правда, маленькие, неувлекательные, неинтересные.

Такими действиями долго не увлечешься, сделаешь раз и надоест. Поэтому, чтоб украсить их, окутайте действия вымыслом воображения, введите "если б", а вслед за ними предлагаемые обстоятельства.

Проделайте все эти действия при следующих "если б" и предлагаемых обстоятельствах, из них вытекающих логически:

Когда?

1. Если б дело происходило днем (солнце, пасмурно), ночью (темно, луна), рассвет, утро (то же), вечер, закат (то же).

2. Если б дело происходило зимой (мороз трескучий, умеренный), весной (холод, тепло), летом (ясно, дождь), осенью (ясно, дождь).

3. Если б дело происходило в наше время, в 20--60-х [годах] прошлого столетия, в XVIII веке, в средние века, в античные времена, в доисторические. (NB. То, что непонятно, малоизвестно, пропускать. Все от своего лица, как самому представляется.)

Где?

1. Если б дело происходило на море, на озере, реке (северных, полярных, южных, тропических). На корабле, на палубе, в трюме, в капитанской рубке. На большом, малом корабле, на военном, пассажирском, торговом, на яхте, в подводной лодке, на парусной лодке, на плотках.

2. Если б дело происходило в воздухе (на аэроплане военном, пассажирском, на цеппелине).

3. Если б дело происходило на земле, в России, в Германии, во Франции, в Англии, Италии и проч., в городе, в деревне, в доме, разных комнатах, в избе, в сарае, в подвале, у себя дома, у родных, близких, чужих, в гостинице, в театре (на сцене, в зрительном зале, уборной), в тюрьме, в магазине, в суде, на фабрике, в казармах, в милиции, в общественной столовой, на выставке, в картинной галлерее, на улице, на площади, на бульваре, в лесу, в поле, на

гумне, в саду, на горах, под горой, в ущелье, в гроте, скале, на ледяных вершинах, на вокзале, в вагоне, на таможне, на аэродроме.

Для чего?

Если б мне нужно было испугать, понравиться, разжалобить, соблазнить, подразнить, возмутить, привести в раж, доконать, добить, восхитить, влюбить, вызвать симпатию, добиться дружбы, участия, снисхождения, примирения, взять в свои руки, овладеть, привести в экстаз, заинтересовать, обратить внимание, вызвать на разговор, приблизить, приблизиться, заинтриговать, охладеть, оттолкнуть, поставить на место, заслужить уважение, интриговать, проучить, надоумить, повлиять, успокоить, развлечь, рассмешить, развеселить, удивить, отомстить, объяснить, пригрозить, уничтожить, сконфузить, пристыдить, вызвать на объяснение, уклониться от него, скрыть, притвориться, разыграть, постараться понять, добиться истины.

Почему (прошлом)?

Если б в прошлом я был обязан, хранил добрые, благодарные воспоминания, надеялся, потерял надежду, сочувствовал, верил, разуверился, простил, забыл, сохранил недобрые чувства, заложил камень за пазуху, любил, ненавидел.

Затворять дверь, так как дует.

Затворять дверь, так как там неприятный человек, с которым не хочу встречаться.

Затворять дверь, чтоб защититься от грабителей. Затворять дверь, чтоб остаться наедине с ней.

1. Входить в комнату и здороваться и уходить из комнаты и прощаться (в разных предлагаемых обстоятельствах).

2. Дать палочку или пустышку и сказать: "Вот кинжал -- заколитесь".

Из каких действий и задач складывается процесс закалывания?

а) Прикладываю кинжал к разным местам. (Приноравливаюсь, так как не решаюсь; то соображаю, как упасть на кинжал и, "хочешь не хочешь", заколоться.) б) Представляю себе, что будет с женой и детьми, когда увидят меня мертвым, в) Вижу себя лежащим в гробу.

Допустим, что каждому из [действий] поверил. Все вместе дало правдоподобие.

Как же дальше дойти до правды? С помощью магического "если б", предлагаемых обстоятельств. Они оживят и до конца оправдают правдоподобие.

Складывать из многих физических действий целую линию физической жизни дня -- получатся сцены, из сцен -- акты.

Что таков сценическая правда?

1. Закрывать глаза. Я тайно кладу в один из карманов монету. Ищите! Нашли. Опять, явно, кладу ту же монету в тот же карман. Ищите, как будто бы вы не знаете, где монета. Сделайте вторичное действие первичным. Для этого надо найти новое магическое "если б" и предлагаемые обстоятельства.

2. Пришел, поздоровался, сел и начал говорить с тем же, с кем и раньше, когда сегодня пришел в класс (Самойлов)⁸.

3. [Повторить то,] что сейчас в самой жизни случайно сделал: поднял ли, посмотрел ли в окно и т. п.

Хочу с кем-то говорить. Сколько для этого надо сделать:

1. Перед разговором обратить на себя внимание. Для этого как-то поставить себя в круг внимания объекта, в линию и поле его зрения.

2. Удивить, расположить, приветствовать, передать ему свою симпатию, внутреннюю ласку (все это в зависимости от того, кого приветствуешь, кредитора или внучку), благодарность, удивление, восторг, сочувствие, любовь, жалость, сожаление, предостережение, заботу, расположение, верность, бодрость, признание, одобрение, возбуждение, экстаз, увлечение. Завлекать, развлекать, останавливать, толкать, мирить, научить, умолять, награждать, уважать, преклоняться, унижаться, подольщаться, презирать, проклинать, клеветать, ненавидеть, мстить, мучить, воспитывать, открывать тайну, подводить к чему-то, ставить в неловкое положение, грубить, оскорблять, унижать, втравливать, развращать, соблазнять, кокетничать, влюблять в себя, ревновать, завидовать, недоумевать, беспокоить, успокаивать, высмеивать, спешить, бояться, трусить, отмалчиваться, запутывать, представляться равнодушным, обманывать, утаивать, попрошайничать, самооплевываться, самовозвеличиваться, самоунижаться, хвастаться, врать, скромничать, стыдить, конфузить, проклинать, язвить, сплетничать, предавать, осуждать, оправдывать, защищать, нападать.

[УПРАЖНЕНИЯ НА ТЕМП И РИТМ]⁹

Ставить метроном и раздеваться в ритме и темпе.

а) Быстрый темп метронома -- внутренний темпо-ритм. Но действовать по целым, полунотам, четвертям и т. д.

Наоборот:

б) Медленный темп переживания при скором темпе (то есть по 1/2, 1/16, 1/32) действия.

в) Переменчивый темпо-ритм (то так, то этак).

Жить в очень быстром внутреннем ритме. Жить в паузах, при неподвижном сидении, при медленном внешнем действии (не хочет себя выдать), при таком же медленном разговоре (увертюра из "Тангейзера").

Учить держать ритм на невидимых движениях двух пальцев руки или пальцев ноги и т. д. Хватать реплику и действовать во [внутреннем напряженном] ритме, а после опомниться и переходить внешне на медленный.

Завести мысленно внутри себя метроном на разные номера скоростей и темпов.

Работа с метрономом. Оправдывать вымыслом каждый номер метронома.

Неловко сел -- поправиться, но в ритме.

Писать письмо, распечатывать, запечатывать тоже в ритме.

Пить чай.

Удить рыбу.

Есть.

Причесываться, здороваться.

Кланяться.

Все в ритме, под музыку.

[УПРАЖНЕНИЯ НА ГРУППИРОВКИ И МИЗАНСЦЕНЫ]

Ходить по сцене. Как и когда поворачиваться, без лишнего вольта, без вращения вокруг собственной оси.

Разбрасывание толпы по сцене. [По] знаку -- остановка. Размещаться на расстоянии руки в шахматном строении.

Держать расстояние на длину протянутой руки. Делать всякие передвижения, сохраняя расстояние. Учиться группироваться и заполнять пустое пространство.

"Приклеиться" к полу¹⁰ и не "отклеиваясь" проделать всевозможные пластические движения от самых малых до самых больших.

1. Глаза. Направо, налево, вверх, вниз, прямо (оправдывать).

2. Шея. Помогать смотрению глаз: направо, налево, прямо (в даль), вверх, вниз.

3. Ухо. К глазам и шее добавлять уши.

Все эти упражнения [производить] по целым, по 1/2, по 1/4, по 1/8, по 1/16.

4. Пальцы рук. Мелкие жесты их, указывающие направление смотрения, слушания, в добавление к глазам, ушам и шее.

5. Рука -- то же. Прибавляется движение руки до локтя в помощь к предыдущему.

6. Рука -- то же до плеча.

7. Спинной хребет. Прибавляется в помощь к предыдущему. Сначала верхняя его часть (в помощь к шее), а потом и ниже.

8. Ноги. Тянутся по направлению к предыдущему, в помощь им.

Все это проделать по целым, по 1/2, по 1/4, по 1/8.

Все это проделать, кроме того, в разных окрасках: грозного настроения, отчаяния, ласки, радости, любви, ненависти, мольбы, ужаса (оправдать).

Двое поют дуэт или играют в драме. Пусть сами себе будут режиссеры и так располагаются и мизансценируют, чтоб голос естественно, сам собой летел в публику, чтоб глаза и мимика сами собой показывались зрителю.

Если отдельные речитативы, арии или реплики (в драме) мизансценировать так, чтоб говорящий оказался естественно по направлению зрителя, а когда он замолчит, чтоб естественным путем оказался лицом к публике другой, кто начинает говорить¹¹.

* * *

1. Писать физические и другие действия¹² на разные моменты, настроения, состояния, страсти. Природа таких состояний.

2. На определенные роли, пьесы, партитуры.

3. Каждый из этих моментов, кусков или задач размассировать в самых разнообразных подходах к выполнению каждого из действий.

4. Несколько соединенных, случайных, физических действий. Понять их природу, размассировать каждое из них и потом пронизывать общим сквозным действием и вести к сверхзадаче.

5. Шахматное расположение¹³.

6. Группы. Структура их.

7. Мраморные статуи¹⁴.

8. Выставки чертежей удачных мизансцен.

9. Чтение [пьес] по ролям (история литературы)¹⁵.

10. Рисунки костюмов по эпохам. Самим выбирать их ([и развешивать] на стенах).

11. То же с архитектурой.

12. а) Современная вечеринка (прием).

б) То же в довоенное [время] (после 1905 [года]).

в) До 1905 года. То же.

г) 60-е годы. То же.

д) 40--50-е годы. То же.

е) 20--30-е годы. То же.

ж) Incroyable {Incroyable -- дословно невероятный (*франц.*), прозвище щеголей времен Директории. Станиславский ставит перед учащимися задачу воспроизведения стиля определенной эпохи и социальной среды (Ред.).}

Ампир.

з) XVIII век. Петровская ассамблея.

и) XVII век.

к) XVI век.

л) XV век.

м) XIV, XIII, XII, XI [века].

н) X век и г. д.

13. Схемы сцен, ролей, пьес и "калитки"¹⁶.

14. Писать всевозможные состояния, чувства, страсти по действиям (физическим, а на самом деле психологическим). Логика и последовательность чувства.

15. То же с физическими задачами и действиями. Из каких малых физических действий складывается одно большое. Логика и последовательность физического действия.

16. Характерность. Внутренняя, внешняя (поступки, логика их, цели и задачи).

Старость. Природа старости. Признаки и их причины (движение в размере пониженного градуса, темпо-ритма и причины этого). Логически вытекающие действия и поступки.

Молодость (то же).

Детскость (то же).

Национальность (то же).

Внутренняя линия--человечески не терять своего "я".

Внешняя [линия] -- показать, как менять походку, жесты, речь, голос, руки, кисти, постав ног, туловище, темпо-ритм. Флегматик. Сангвиник¹⁷.

3. ПРОГРАММЫ ТЕАТРАЛЬНОЙ ШКОЛЫ И ЗАМЕТКИ О ВОСПИТАНИИ АКТЕРА

[К ВОПРОСУ О СОЗДАНИИ АКАДЕМИИ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА]¹

Мы -- режиссеры, преподаватели "системы" -- работаем над внутренним состоянием артиста, развиваем в нем действительное искреннее "переживание" на сцене, а не "представление" чувства, не существующего в действительности на сцене во время игры.

Но мало зажечь искренним чувством, надо уметь его выявить, воплотить. Для этого должен быть подготовлен и развит весь физический аппарат.

Необходимо, чтоб он был до последней степени чуток и откликался на всякие подсознательные переживания и передавал все тонкости их, чтобы делать видимым и слышимым то, что переживает артист.

Под физическим аппаратом мы подразумеваем хорошо поставленный голос, хорошо развитую интонацию, фразу, гибкое тело, выразительные движения, мимику.

Как нельзя сыграть и выразить прекрасно Баха, Бетховена на ненастроенном инструменте, так и артисты драмы и оперы не могут ярко выразить, воплотить эмоцию, передать ее, если у них физический аппарат не настроен и не подготовлен к этому. Весь физический аппарат должен быть до чрезвычайности гибок, настроен и послушен воле человека.

Внутри человека живут и работают воля, ум, чувство, воображение, подсознание, а тело, как самый чуткий барометр, отражает их творчество. Для этого все мельчайшие мышцы должны быть развиты, "проработаны". Надо так развить тело и движения и все то, что дает возможность выявлять переживания артиста, чтобы инстинктивно, быстро, ярко воплощалась эмоция. Первое условие для этого -- не должно быть произвольного напряжения ни в теле, ни в голосе, нельзя "грубить" тело и движения (спортсмены по теннису грубы на сцене)². Физкультурники тоже неестественны, не гибки на сцене, тело их плохо подчиняется внутренней жизни и передача ее груба, нехудожественна. Бокс -- резок. [Спортсмены] ловки только в известных движениях, необходимых для их специальности по спорту. Большого значения жонглерству придавать нельзя, но против него нет возражений. Если в какой-нибудь пьесе артисту придется жонглировать и он будет делать это ловко, тем лучше. Но на это отдавать много времени нельзя, есть более необходимые предметы, которые надо пройти в течение четырех лет.

Идеальны физические упражнения, которыми сглаживаются недостатки природы. Если широки плечи, а человек небольшого роста, не надо развивать плечи. Если толсты бока, надо давать такие упражнения, которые бока заставят похудеть (кое-что развить, кое-что сгладить). Примеры такой лепки человеческого тела и движений [я] видел за границей, в Баденвейлере.

Артисты должны ощущать свои движения, волю, эмоции и мысли, чтобы воля заставляла делать те или иные движения (прана³), чтобы не были движения бессмысленны.

У больших артистов передача своей воли в движениях особенно захватывает и поражает (Сальвини, Дузе, даже Жюдик -- она мелкими движениями

выявляла свои переживания⁴). Движения внешние должны быть связаны с внутренними движениями эмоции.

Дункан. У учеников ее -- расхлябанность, [но] не у нее.

Очень желательно, чтобы движения во время упражнений, по возможности, не были бессмысленными.

Пример. Я встал, надо накачать воды, нарубить дров, перенести срубленное дерево с дороги, перепилить его на несколько частей. Надо вбить колья (этим заработать), выкопать ямы (тоже для заработка). Затем нанялся косить, сеять. Сквозное действие -- хотение нажить деньги для хозяйства и жизни.

Сверхзадача -- хочу семейного и хозяйственного благополучия.

Есть и "моторные" движения, то есть бессознательно производимые. Пусть и они существуют в уроках -- это даст отдых воображению, так как целые дни жить воображением тоже утомительно.

В пении колоратура одухотворяется: то кокетство, то шалость, то задор, поддразнивание и т. д., к тому же надо стремиться и в танцах и ритмических упражнениях, то есть внешнее должно быть связано с внутренним.

Еще надо приучить чувствовать, при каких условиях и насколько должны быть то напряжены, то ослаблены мышцы. Например, передаете друг другу двадцатифунтовый пакет или двухпудовую гирию. Раскачиваете на веревке подвешенную однофунтовую гирию или двухпудовую (или подтягиваете к потолку). Такие упражнения приучают обращать внимание на ощущения движений, осмысливать их и уничтожать излишнее напряжение, что вредит естественности движений и игре артистов, приучают следить за своими мускулами и движениями, пока не научатся инстинктивно давать столько напряжения, сколько необходимо давать, а не чересчур, всегда находить центр тяжести, точку опоры. Артисты бывают часто неуклюжи, так как не умеют находить центр тяжести.

* * *

Комплект учеников составляется по амплуа, в расчете на будущую труппу (или коллектив).

Упражнения и этюды, по возможности, выбираются из пьес будущего репертуара, причем текст не трогается, берется только линия физического действия, с помощью которого постепенно проводится линия сквозного действия.

Сверхзадача каждой пьесы намечается преподавателем негласно, потому что гласно это сделать нельзя, по крайней мере в начале уроков, пока ученики не подготовлены к пониманию и восприятию сверхзадачи.

В этом методе важно то, что каждое маленькое упражнение или этюд будет всегда иметь свою сверхзадачу и сквозное действие, чем избегается главное -- неправильность и трудность школьных этюдов.

Этюд сам по себе, сам для себя не может иметь ни смысла, ни жизни. В предлагаемом способе все этюды, даже самые маленькие, будут однажды и навсегда оживляться изнутри сверхзадачей и сквозным действием.

Во время прохождения курса подготовляются не только сами актеры будущей труппы, но и ее режиссеры и даже их будущий директор, который, учась вместе

с учениками, является одновременно и управляющим группой учеников. Для изучения всех областей театрального дела он прикомандировывается к разным отделам МХАТ, а, может быть, и к другим театрам.

Ввиду плохого воспитания и отсутствия дисциплины у современного юношества наладить им курсы или отдельные лекции по этике и дисциплине, дать им понять природу этих наук, цель, практическое значение как в жизни вообще, так и для нашего дела в частности.

Из Академии выпускается не один ученик, а целая сыгравшаяся труппа, со своим режиссером, директором, администратором, главным рабочим, электротехником, костюмером, гримером.

Каждый ученик группы будет работать усерднее, боясь отстать от своих товарищей и остаться вне группы, одиночкой.

Уроки по истории костюма. Обыкновенно приходят скучные профессора и читают уныло об "истории костюма". Кто-то из учеников записывает, составляет по указаниям профессора лекции, продает их ученикам, те зубрят, отвечают на экзамене, а по выпуске из школы листы лекций идут на завертку всяких безделушек.

Я предлагаю поставить дело иначе: каждый из учеников за время пребывания в школе обязан собственноручно сшить, по назначению профессора (под его руководством, так точно, как и под присмотром театрального закройщика), по музейным выкройкам два костюма.

Допустим, один -- XI века Франции, другой -- XVIII века Франции. Другие в это время шьют костюмы XII века Италии, XV века Германии и т. д. Если так распределить костюмы среди пятидесяти или ста учеников, то можно исчерпать все эпохи и страны.

Работая все вместе, в общем классе, слушая постоянно замечания историка и закройщика, видя, как создается каждый костюм и каким он выходит, ученики будут узнавать не только то, что делают сами, но и все другие работы, производимые в классе; а так как там производятся костюмы почти всех эпох, то ученики узнают на практике всю "историю костюма".

Но этого мало. Нужно не только сшить костюм, но и надеть его и уметь носить. Надо знать обычаи времени, этикет, поклоны, как обращаться с веером, шпагой, палкой, шляпой, платком. Для этого существует специальный класс.

На выпускном экзамене каждый из учеников представляет свою работу (сшитый костюм) и показывает умение носить его и обращаться с аксессуарами не только своей эпохи, но и всех других, которые пройдены остальными учениками. Это заставит их следить друг за другом в течение всего школьного периода.

Такой же метод применить и при изучении архитектуры, стиля разных эпох. Каждый из учеников должен склеить два макета комнаты, здания, парка и проч. (разных эпох) и на экзамене объяснить свой макет со всеми историческими комментариями.

[О ПРОГРАММЕ ТЕАТРАЛЬНОЙ ШКОЛЫ И ПЕРЕХОДНЫХ ЭКЗАМЕНАХ]⁵

-- ...Чтоб покончить с первым курсом, следует провести переходные экзамены. Поэтому я вновь назначаю повторение показательного спектакля, происходившего в самом начале этого сезона. Мы сравним, какими вы были и какими стали теперь, проверим на деле то, что вы приобрели за этот год и как вы на практике применяете усвоенное в теории.

-- А остальных экзаменов разве не будет?-- спросил кто-то из учеников.

-- Будут и остальные экзамены, но не такие, какие вы ожидаете.

-- Какие же, какие? -- приставали ученики.

-- По "истории костюма" вы продемонстрируете сшитый каждым из вас за год костюм и дадите объяснения по какому-нибудь другому костюму, сшитому одним из ваших товарищей, и расскажете то, что знаете об его эпохе.

-- Но ведь мы же сшили, и то очень плохо, по одному костюму и прошли каждый по одной эпохе? -- объясняли ученики.

-- Что ж, и довольно!-- спорил Аркадий Николаевич.-- Девять учеников по одному костюму с комментариями составляет девять эпох. На первый год этого достаточно.

-- Но ведь каждый-то изучал свою эпоху? -- заволновались ученики.

-- И вместе с тем слушал объяснения, даваемые всем другим, по всем девяти эпохам, -- добавил Торцов.

-- Как? И это все нам надо знать? -- испугались мы.

-- Как же иначе? Для чего же вам все это объясняли? Разве вам не говорили об этом?-- спросил Аркадий Николаевич.

-- Говорили... Но... мы думали... -- мялись ученики, взволнованные словами Торцова.

-- А еще какие экзамены?

-- По архитектуре. Наподобие костюмов, вы покажете склеенные макеты и тоже расскажете все, что знает каждый о своей эпохе [и] относящееся к работе другого ученика, -- объяснял Аркадий Николаевич.

-- Но ведь большинство не умеет клеить макеты!-- заранее оправдывались ученики.

-- Со временем научитесь. Пока же важно проверить ваши знания, которые вы приобрели на практической работе, -- объяснял спокойно Аркадий Николаевич.

-- А еще какие экзамены? По дикции, по постановке голоса?-- допытывались ученики.

-- Это будет проверено на экзаменационном спектакле.

-- А по танцам, по гимнастике, по фехтованию?-- допытывались ученики.

-- И это выяснится на спектакле. Настоящая же проверка будет в самом начале будущего года, посвященного процессу воплощения. В связи с ним придется усиленно заняться телом.

Нынешний год был посвящен почти целиком внутреннему процессу переживания и только отчасти занятиям по выправлению тела.

* * *

-- Познать -- значит чувствовать, чувствовать -- значит делать, уметь. Вот вы и покажите, что вы умеете. Мы и рассудим, что с вами делать дальше.

Теории ["системы"] пока нам не надо. Когда практика будет крепка, тогда поговорим и о теории. Иначе случится то, что всегда случается. Ученики отлично знают все слова, а попробуйте перевести их на дело -- ничего не выходит.

Пусть лучше ученик научится прежде всего хорошо играть и чувствовать на сцене, а терминологию и теорию мы потом проверим для определения практических приемов психотехники.

[ЗАМЕТКИ ПО ПРОГРАММЕ ТЕАТРАЛЬНОЙ ШКОЛЫ]⁶

Движение.

Гимнастика. Фехтование. Атлетика⁷. Акробатика.

Жонглерство.

Индивидуальные недостатки⁸.

Танец, ритмика, походка. Пластика.

Элементы анатомии и физиологии (дыхание).

Речь.

Постановка голоса, дикция, пение, орфоэпия⁹, акцентуация, наречие (провинциализм).

Выразительная речь.

Законы речи. Логическая интонация [и] эмоциональная.

Теория прозы и стиха (стилистика, риторика) (Шервинский)¹⁰.

Мастерство актера (по "системе") (концентрическими кругами)¹¹.

Психология и характерология (до 4-го курса). Тренинг и муштра.

Музыкальное образование [и] воспитательная часть.

Слушание музыки, музыкальная грамота (теория музыки).

Уроки музыки.

Смотрение живописи и скульптуры.

Уроки живописи.

Концертные вечера.

Посещение выставок картин.

Посещение театров.

Посещение музеев (МХТ и другие).

Кто хочет учиться музыке -- дать.

То же -- живописи.

Грим.

Maintien¹².

Электротехника.

Сценическое движение¹³.

ИЗ ЗАМЕТОК "К ПРОГРАММЕ ОПЕРНО-ДРАМАТИЧЕСКОЙ СТУДИИ"¹⁴

Экзамен после 1-го курса

Сжатое [изложение] содержания повестей, речей по схеме и после чтение их. Рассказать мысль, потом читать. (Чтение тех же произведений.)

Этюды в беспредметном действии [со] своими словами, по физическим действиям.

Ритмичность и группировки. Под музыку или метроном отдельные несложные действия (одевание, раздевание), беспредметно.

Народная сцена: действовать по разным ритмам: одни -- по 1/4, другие -- по 1/8, 1/16 и проч.

То же с речью, без действия.

После -- все вместе.

Танцы (современные). Бал.

Гимнастика и пластика. Цирк¹⁵.

Экзамен после 2-го курса

Концерт. Чтение рассказов. По видениям. Рассказывать видения.

Чтение стихов. Предварительно кратко, компактно [пересказать] содержание. То же -- видения. С метрономом и потом без него¹⁶. Чтение сцен, актов, по ролям, за столом. Своими словами, по физическим действиям¹⁷.

Этюды прошлого года, углубленные по сверхзадаче и сквозному действию.

Фиксировать слова¹⁸.

Магазин¹⁹, сквозное действие: борьба (внутренняя) человеческих страстей или этюд Мищенко: первое разочарование молодости²⁰.

Беспредметные физические действия. Ромео, Гамлет -- по физическим действиям ("калитка", линии жизни человеческого тела и духа)²¹.

Народные сцены. Стройка дома. Приезд из-за границы, станция или рынок, или приезд и парадный обед. До конца разработать.

Со словами и действиями.

С метрономом и без него.

То же под музыку, без слов.

Ритмика. Маленькие эпизоды -- сцены. Балет ("блоха"), отдельные этюды (сыгранные), переведенные на музыку ("магазин").

В сцены стараться вклеить танцы.

Оркестр (беспредметно).

"Микадо"²² -- танцы. Казахские [танцы].

Maintien и tenue в соединении с ритмикой и танцами.

Приезд на бал. Быт. Обряды, поклоны и танцы 800-х годов. Старинный вальс, полька, мазурка, кадрили. Лансье, экосез и прочие танцы 20--80-х годов.

Группы под музыку. Остановка. Живые картины.

Гимнастика в связи с пластикой.

Усовершенствованный "цирк".

Добавить "мраморные люди"²³.

Мизансцена. Старые этюды; с разных сторон поворачивать [их] или пересаживать зрителей. Применять [знание] мизансцены²⁴.

Рассказать и сыграть по физическим действиям первый акт или несколько сцен новой пьесы ("Бык").

То же из оперы (ярмарку из "Кромдейера", или "Комета")²⁵.

Сценичность. Как входить, поворачиваться, общаться с объектом. Борьба, прилепившись ступнями к полу.

Недельные плакаты...²⁶

Опера²⁷. Этюды, сценки по физическим действиям с пением.

Этюды со своими словами.

[К ПРОГРАММЕ ПО СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ]²⁸

Чтение, проза.

Не читать, а действовать ради какого-то объекта, для какой-то цели (живой объект на сцене или в зрительном зале). Ради этого предварительно рассказать своими словами, кратко, компактно, с соблюдением логики и последовательности, идя по внутренней линии, содержание рассказа, повести, речи, сложной философской мысли, записать эту внутреннюю линию, по которой надо идти.

Выполнить эту линию в словесном действии (а не в докладе и болтании слов), то есть прочесть по намеченной линии.

То же по линии видений.

Видения рисовать по эпизодам, при этом, если нужно, не только рассказывать, но и рисовать планы или наброски, чтоб видения стали конкретнее.

Делить эпизоды на составные действия.

Читать (действовать) для кого-нибудь, для чего-нибудь по эпизодам, видениям, по воображаемым действиям.

То же -- читать (рассказывать) по книжке, по эпизодам, видениям, воображаемым действиям.

То же -- рассказ, чтение прозы с метрономом (ритм речи).

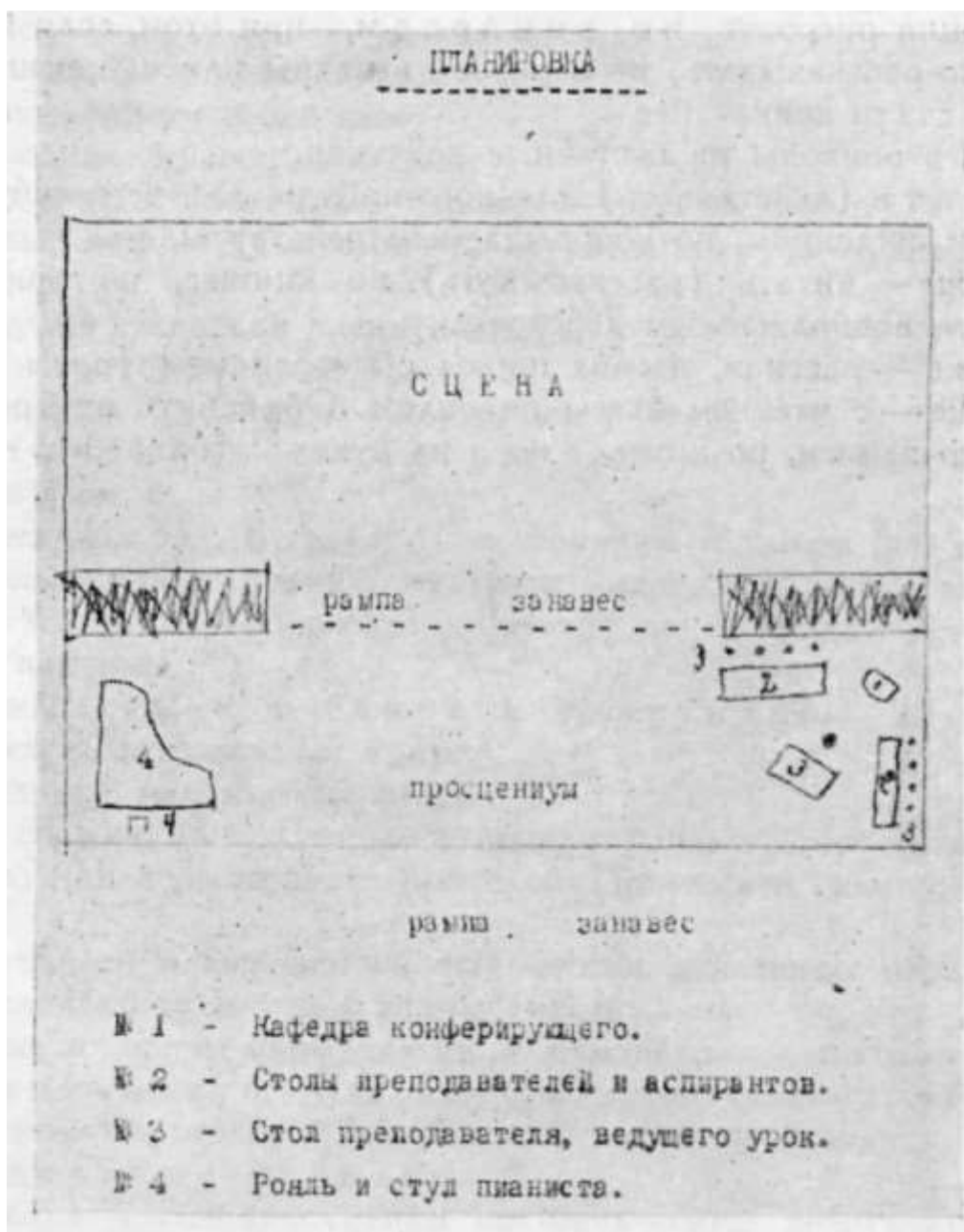
То же -- с чтением пьесы по ролям. Объяснить внутреннюю линию по записи, по книге, сидя на руках²⁹ (одна речь -- действие).

ИНСЦЕНИРОВКА ПРОГРАММЫ ОПЕРНО-ДРАМАТИЧЕСКОЙ СТУДИИ³⁰

Надписи для плакатов:

"На нашем языке искусства знать -- означает уметь"³¹.

.....



ВСТУПЛЕНИЕ

Конферирующий. Наша школа не обычного типа. Она выпускает не одиночек, а целые группы, сформированные в труппу.

К такому порядку нас привела сама жизнь и практика.

Дело в том, что так называемая система Станиславского, на основах которой построена наша учебная программа, далеко не всегда воспринимается правильно и признается в своих главных основах. В некоторых театрах, например, переживание считается "привилегией" отдельных лиц и столичных предприятий.

Если наши ученики попадут в такие театры, зараженные предубеждением против "системы", то им там скажут: "Играйте не по Художественному театру".

В каком же положении окажутся те, которых мы в течение многих лет ведем по нашей программе?! При выпуске из школ не в одиночку, а целым коллективом, сформированной труппой возможность таких опасных недоразумений исчезает.

Справедливость наших опасений станет еще более очевидной после того, как вы познакомитесь с нашей школьной программой и с ее основами.

О нашем искусстве нельзя говорить в форме лекции.

Спускается плакат с надписью:

AGO, ACTION
АКТЕР, АКТ
ДЕЙСТВИЕ
ΔΡΑΜΑ -- ДЕЙСТВУЮ
ДРАМА, ДРАМАТИЧЕСКОЕ
ИСКУССТВО

Все эти надписи свидетельствуют о том, что наше искусство действенное и говорить о нем лучше всего в действии.

Вот почему сегодняшняя беседа называется "инсценировкой программы". Там, где можно, мы будем прибегать именно к этой форме.

ПРИЕМНЫЙ ЭКЗАМЕН

Конферирующий. Преимущество театральных школ по сравнению с учебными заведениями общеобразовательного типа заключается в том, что к нам приходит много молодежи с прирожденной страстью к сценическому искусству, которое преподается здесь. Поступление в театральную школу для многих из этих людей является осуществлением заветной мечты и, наоборот, отказ и провал на экзамене наносят им глубокую рану, которая нередко кровоточит в течение всей жизни. Такие люди способны на большую работу и жертвы. Об этом мы должны неустанно помнить.

Но нельзя также забывать, что наравне с ними к нам идут также ищущие в театре легкого труда, приятной, веселой жизни, наживы, блестящей карьеры. Вот почему важно при наборе учеников не упустить первых, то есть ищущих искусства, и избавиться от вторых, ищущих легкого труда.

Эти условия возлагают на экзаминаторов большую ответственность. Тем осторожнее они должны действовать при первой встрече с молодежью на вступительных экзаменах.

Трудно было среди трех тысяч людей, явившихся к нам на пробу, сразу угадать истинные дарования. Ведь они очень редко проявляются сразу. В официальной обстановке экзаменов таланты тускнеют и не показывают себя. Талант застенчив, робок при своих первых проявлениях. Кроме того, талант бывает глубоко скрыт, и его надо уметь вызвать.

В полную противоположность ему, посредственность и бездарность смелы и наглы. Их не пугает торжественная обстановка приемных испытаний. Вот почему посредственность и бездарность имеют часто больший успех на вступительных экзаменах, чем истинное дарование.

Долой же официальность, пугающую молодежь при первых выступлениях! Долой стол с зеленым сукном! Долой сухие, строгие лица экзаминаторов, их снисходительные улыбочки, придирчивые вопросы и все, что смущает молодежь, что мешает им проявить себя! Долой спешку, заставляющую в несколько часов пропускать десятки людей.

Правильный отбор живого- человеческого материала не производится ни в день, ни в два. Нужна большая, систематическая работа. Она начинается с общего просмотра и отсева. В первом туре отделяются явно физически непригодные, имеющие неисправимые дефекты или совсем плохие данные, мешающие им посвящать себя нашему делу и заниматься искусством. Таких людей очень много среди экзаменуемых.

В дальнейших турах выясняются резкие внутренние недостатки испытуемых, значительно увеличивающие дальнейший отсев непригодного материала.

Оставшихся разделяют на группы. К каждой из них приставляют по одному аспиранту. Они проводят ряд уроков под общим наблюдением главного педагога.

Во время этой работы происходит новый отсев и выясняются пригодные для школы ученики.

Такую большую работу при первом наборе в нашу школу произвели заслуженная артистка Зинаида Сергеевна Соколова и здесь присутствующие ее ученики и ученицы, ассистенты школы³²

Они просмотрели три тысячи человек, явившихся на испытания.

Какая расточительность, скажут нам! Да разве можно тратить столько дней, сил и денег на простые экзамены?!

Не только можно, но и должно, во-первых, для того, чтоб потом не губить зря многие годы на работу с неподходящим материалом, во-вторых, чтоб не вводить в заблуждение молодежь, не толкать ее туда, где она не нужна, и, в-третьих, и [это] самое важное, чтоб не пропускать истинных дарований среди толпы посредственностей.

Мы идем дальше и требуем тщательного просмотра вступающих не только на экзаменах и на проверочных уроках, но и на самом спектакле, на сцене, при зрителях.

Мы не жалеем еще нескольких дней или даже недели, чтоб организовать такой просмотр. Пусть он будет полупубличный (для преподавательского персонала, для работников студии, для родственников учеников).

Важно увидеть вступающих в школу на подмостках, перед рампой и зрителями. Часто только тут выясняются сценичность, обаяние, сила, заразительность и другие необходимые качества и свойства для публичного творчества или, напротив, их отсутствие и недостатки.

На этих публичных показах надо просмотреть актера в гриме и костюме. Подходящее ли у него для этого лицо и фигура. Нужно услышать его голос, дикцию и речь в большом помещении. Звучит ли она там или тускнеет.

Пусть сами экзаменуемые выбирают программу для таких выступлений. Это обнаружит их вкус, грамотность, литературность и творческую инициативу.

Важно также не испугать ученика при его первом выступлении, поэтому пусть он показывается в том, что ему по силам и в чем он уверен.

ВАРИАНТ

А как быть с теми, кто никогда не играл? Пусть покажут то, что они представляют друг для друга у себя дома: фокусы, цирк, балет, самодеятельные сценки.

Образец таких показов мы вам демонстрируем сейчас, но только не в его первобытном, а в исправленном виде.

Этюды. *Цирк и зверинец*³³.

Такой публичный просмотр делается не только для знакомства с избранными учениками, но и по другой, еще более важной причине. Она заключается в следующем.

Надо очень дорожить, поддерживать, развивать и правильно использовать молодую страсть, пылкое увлечение любимым делом, ради которого пришли молодые люди в школу.

Мы боимся того, что часто наблюдается в театральном учебном заведении: сухой педагогики, охлаждающей юные порывы, разочарований от неоправдавшихся ожиданий; мы боимся будней и скуки вместо праздника и радости, которые должна давать даже самая тяжелая работа в искусстве.

Как же избежать всех этих ошибок и сохранить ценнейший дар и силу молодости, пылкость, непосредственность и способность увлекаться?

Надо на первых же порах после поступления в школу, так же точно, как и в дальнейшем, давать молодежи то, ради чего она пришла к нам.

Тогда ученики в полной мере проявят свой пыл, работоспособность и сделают невозможное.

Что же нужно молодежи? Для чего она стремится к нам?

Лучше всего спросим об этом их самих.

Этюд No ...

Занавес открывается и за ним рядами сидят ученики. Или другой вариант для упражнения в коллективном действии. Наступает темнота, во время которой:

1) *раздвигается занавес;*

2) *приготовившиеся за занавесом ученики быстро, бесшумно, организованно выходят на просцениум каждый со своим стулом и располагаются там рядами;*

3) *после этого занавес закрывается;*

4) *преподаватель подходит; все встают; потом по знаку садятся.*

Преподаватель (*обращается к ученикам*). Иванов! Зачем вы пришли к нам в школу?

Ученик. Чтоб учиться играть.

Преподаватель. А вы, Петров?

Ученик. Тоже чтоб играть на сцене.

Преподаватель. А вы, Сидоров?

Ученик. Чтоб быть актером.

Преподаватель. Вспомните, что вам сказали здесь при таком же первом опросе?

Ученик. Нам сказали: -- Вы пришли сюда играть, отлично! Идите и играйте.-- Но что?-- спросили мы.-- То, что можете, что умеете, что хотите, что играли дома или на стороне.-- Дома мы не играли, а просто баловались, представляли цирк, балет, придумывали свои сценки,-- ответил я.-- Вот это и играйте публично на сцене,-- сказали мне.

Петров. А я участвовал в любительских спектаклях.

Сидоров. А я служил в труппе.

Преподаватель. Что же вам сказали тогда при опросе?
[Ученик.] Сказали: -- Сыграйте то, что играли там. -- А что же там играть-то: выносить подносы? -- сказал я.

Этюд No ... (без слов)

Сейчас мы покажем вам другой вид этюда: без слов и без музыки, под названием

*Магазин кукол и манекенов*³⁴.

(Здесь нужен этюд без музыки для постепенности. Если жаль этот этюд показывать без музыки, заменить его другим, а этот перенести в другое место, дальше.)

Конферирующий. Мы показали вам ученические этюды после их исправления. То, что представляла собой их самостоятельная работа до проверки преподавателем, вам будет нетрудно себе представить. У каждого из присутствующих здесь есть своя семья, родственники, дети. Досуг последних не обходится без таких же домашних игр и представлений.

"Я люблю,-- говорит К. С. [Станиславский],-- эти детские, наивные, неискушенные опыты, если они искренни, непосредственны и исходят от чистого сердца. Такие первые "пробы пера" будущих артистов вскрывают то подлинное, талантливое, что вложено в молодого человека самой природой".

Вот одна из причин, не позволяющая нам проходить без внимания мимо наивных, первых, самодеятельных работ вновь вступающих.

Первые дилетантские работы редко проходят по правильному пути: от внутреннего к внешнему творчеству, от явившейся случайно или от подсказанной другими мысли, образа -- к их физическому и голосовому воплощению.

Чаще работа идет в обратном направлении: от формы -- к содержанию, от фабулы -- к идее, от физического воплощения -- к душевному переживанию.

В этих случаях первое время играют лишь самую фабулу и создаваемый этюд, который представляет собой простой иллюстрированный анекдот. Чтоб наполнить его содержанием, мы говорим ученикам: "прошпигуйте придуманную вами несложную фабулу какой-нибудь интересной мыслью; окружите действующих лиц более сложными жизненными условиями, обстоятельствами. Это вызовет в вас более глубокие, важные и содержательные воспоминания о собственных жизненных наблюдениях, явятся более сложные чувствования.

Из всего этого душевного материала может создаться синтез многих хорошо знакомых людям жизненных явлений, зародится сверхзадача этюда. Вот тогда малоинтересный анекдот делается содержательным, волнующим, поучительным.

Внешняя фабула постепенно, все более и более, наполнится душевным содержанием, углубится с помощью расширения конечной внутренней задачи всего этюда.

Со своей стороны мы, преподаватели, следим, чтоб в этой работе отнюдь не допускался простой формализм или холодная надуманность, чтоб ученики не руководились своей примитивной дилетантской, ложной техникой, а

пользовались при творчестве собственными человеческими приемами, человеческим житейским опытом.

Для того чтоб перевести себя в эту плоскость своих жизненных воспоминаний, добытых в самой действительности, мы рекомендуем ученикам спрашивать себя: "что бы я сделал, если бы очутился здесь, сегодня, сейчас, в положении изображаемого лица?"

Чувствуете ли вы, что с момента введения если бы в вас точно повертывается какой-то внутренний рычаг и переносит вас в область личных, человеческих, реальных чувствований?

В этот момент с помощью вымысла воображения ("если б" и предлагаемых обстоятельств) применяется к жизни роли и мысленно оправдывается окружающая артиста на сцене реальная действительность (декорация, обстановка).

"Если б", разбудив воображение, втягивает его в работу.

Таким образом, совершается двойной процесс.

С одной стороны, реальная действительность, окружающая творящего на сцене, оправдывается, дополняется и применяется к жизни роли с помощью вымыслов воображения.

С другой же стороны, также с помощью воображения (предлагаемых обстоятельств) оправдываются, применяются, прилаживаются возникшие внутри воспоминания о реальной, пережитой в действительности жизни и приспособляются к жизни роли.

Если оба эти процесса и работа будут выполнены правильно, то в самом артисте естественно зародятся внутренние позывы к логическому и последовательному физическому действию. При этом чувство правды получит не только внутреннее, но и внешнее удовлетворение³⁵.

Таким образом, воображение в связи с полной иллюзией действительности создает для артиста подлинную, правдивую и правдоподобную жизнь на сцене; можно искренно верить ее подлинной правде; можно доверять ее правдоподобию, можно верить, если не самой сценической жизни, то ее вероятию, возможности осуществления в подлинной действительности.

Ввиду важности этого момента я иллюстрирую его образным примером³⁶.

Вот вы сейчас, сегодня, здесь сидите перед зрителями на сцене и участвуете в иллюстрации программы нашей школы. Пусть это остается, как в действительности.

Вдруг, по мановению волшебной палочки, одна из стен открывается и через образовавшуюся арку мы видим толпу зрителей, смотрящих на то, что здесь происходит.

Что это, искусство или действительность? Это реальная жизнь, действительность.

Но я ввожу одно "если б" и говорю: "что бы вы стали делать, если б этот иллюстрированный доклад происходил не здесь, а на американском океанском пароходе во время пути в Новый свет?"

Чтоб решить этот вопрос, потребуется ряд дополнительных вымыслов. Они должны быть в полном соответствии с условиями морского путешествия. Такой вымысел нетрудно оправдать.

Начать с того, что на каждом пароходе-гиганте есть театральный зал, в котором, по установившемуся обычаю, едущие артисты устраивают концерты или спектакли в пользу семей погибших в океане моряков.

У вас еще нет своего театрального репертуара. Поэтому мы показываем иллюстрации и инсценировку школьной программы.

Что касается цели такого путешествия, то почему бы нам не поехать в Америку для пропаганды своего школьного метода, тем более что там интересуются русским искусством.

Вам остается досочинить с помощью вымысла воображения прошлое, перспективы на будущее вашей жизни на пароходе.

То есть, как вы выехали из Москвы, как сели на пароход, как вам устроят ужин после вашего выступления, как будут чувствовать и благодарить, как отдельные зрители будут выяснять непонятные места доклада, и прочие ближайшие эпизоды пароходной жизни.

Что же касается настоящего, то спросите себя и честно ответьте на вопрос: "что бы я стал делать здесь, сегодня, сейчас и в ближайшем будущем, если б в действительности находился на океанском пароходе?"

Вымыслы, дополняющие создаваемую душевную жизнь роли, мы называем "предлагаемыми обстоятельствами".

Этот термин взят из неоконченной статьи А. С. Пушкина "О драме". Там говорится: "Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых (предлагаемых) обстоятельствах -- вот чего требует наш ум от драматического писателя".

Со своей стороны и мы утверждаем, что того же требует от драматического артиста и наш ум.

Пушкинское изречение стало одной из главных основ нашего искусства. Оно руководит нами при работе с артистами над ролями и пьесами, а следовательно, и при работе с учениками над их этюдами.

После того как душевная жизнь роли создана, она воплощается телесным и голосовым аппаратом творящего артиста, переносится на подмостки сцены.

Двухлетняя практика показала нам, что работа с самодеятельными этюдами прежде всего прекрасно развивает воображение.

Ученикам, набившим себе руку на этюдах, ничего не стоит потом фантазировать по поводу пьесы, когда эти вымыслы становятся им необходимы.

Вот почему мы до последней возможности используем работу с самодеятельными этюдами.

Дело не в количестве, а в качестве создаваемых этюдов.

При этом я делаю важную оговорку. Некоторые преподаватели слишком увлекаются количеством сделанных этюдов, а не их качеством. Следует помнить, что только второе, то есть качество этой работы, а не количество сделанных этюдов, важно. Пусть лучше сделают только один этюд и доведут его до самого последнего конца, чем сотни их, разработанных лишь внешне, по верхушкам. Этюд, доделанный до конца, подводит к настоящему творчеству, тогда как работа по верхушкам учит халтуре, ремеслу.

Эти этюды должны быть очень просты по содержанию, сильны для воплощения начинающего.

Между тем в работе с этюдами нередко приходится наблюдать такие сценки: ученикам предлагается сложный, увлекательный по фабуле этюд со смертями и ужасами. Чтоб сыграть такой этюд, нужно столько же времени, сколько его требуется для большой роли. Проработав над таким этюдом два, три урока, его бросают и берутся за новый, еще более сложный и трудный.

Ученик учится недорабатывать роли и невольно применяется ко всяким ложным приемам и штампам ремесла.

Но кроме развития воображения есть и другая, не менее важная польза в работе по созданию и исправлению самодеятельных этюдов. Во время нее, на самой практике, естественно, незаметно происходит изучение творческих законов органической природы и приемов психотехники.

После того как нам удастся добиться такого результата, можно приступить к изучению самой так называемой системы. Ученики, подведенные и подготовленные к этой работе, охотно отдаются ей.

Так мы постепенно подходим к этюдам со словами, созданными самими учениками. Вот образец такого самодеятельного их творчества в драматической форме.

Этюд Но ...
*Рыбная ловля*³⁷
Этюд Но ...
Критика этюда

Преподаватель. Теперь подойдите и сядьте.

Участвующие присаживаются к столу преподавателя, налево.

Преподаватель. Должен признаться, что сейчас в обоих этюдах вы играли хуже, чем обыкновенно в классе. Чем это объяснить?

Ученики. Непривычностью обстановки.

Преподаватель. Что именно мешало вам?

1-й ученик. Публичность выступления.

2-й ученик. Присутствующие зрители рассеивают, притягивают к себе внимание. Это волнует.

3-й ученик. Конфузимся их и от всего этого создается неприятное состояние на сцене.

Преподаватель. Что же, это понятно. Люди, лишённые техники, сбитые с толку непривычной обстановкой публичного творчества, придя на сцену, чтоб выполнять задачи, аналогичные с ролью, чтоб подлинно действовать, от страха и конфуза начинают подлизываться к зрителям, стараются понравиться им, скрывают перед ними страх и конфуз или красуются. Мало ли какие помыслы рождаются внутри у расстроившегося артиста-новичка, поставленного в обстановку такого выступления.

4-й ученик. Конечно, публичность мешает, но она же и помогает. Например, сегодня были моменты очень приятные.

Преподаватель. В чем они выражались?

Ученик. Трудно определить. Вдруг, на некоторое время мне стало очень хорошо на сцене; мне не казалось странным и непривычным, что я представляю, а все другие внимательно смотрят на мою дилетантскую игру. Казалось, что это нормально, что так и нужно и что я имею право здесь стоять и делать то, что делаю.

Преподаватель. Это очень важный момент в самочувствии актера на сцене. Он имеет даже свое специальное название. На актерском жаргоне это состояние на сцене мы называем "я есмь", то есть я существую, нахожусь сейчас, сегодня, здесь, в жизни пьесы, на сцене.

Это состояние является преддверием к другому, еще более важному моменту в творчестве, при котором сама собой, естественно вступает в работу органическая природа с ее подсознанием.

Это идеал, самое лучшее, о чем может мечтать артист во время творчества на сцене.

Как видите, подход к нему совершается через ряд предварительных моментов, причем самый легкий и доступный путь идет от логичных и последовательных физических и психологических действий. Они незаметно втягивают за собой в работу другие "элементы". Так создается правда действия и переживания. Чувство этой правды, естественно, создает веру в подлинность действия и чувствования. Все вместе образует то состояние, которое вы сейчас, минутами, испытали и которое мы назвали "я есмь". Лишь только оно утвердится, в работу входит сама органическая природа с ее подсознанием. Тогда артист с восторгом объявляет, что на него сошло само вдохновение.

Таким образом, чтоб исправить самодеятельные этюды, надо, с одной стороны, побороть то, что мешает вашему творчеству на сцене, то есть создать в себе благоприятное для творчества самочувствие, а с другой стороны, надо научиться возбуждать к творческой работе органическую природу и ее подсознание. Вы увидите, что одно будет способствовать и помогать другому: правильное самочувствие -- работе органической природы и подсознания, а работа природы и подсознания -- правильному самочувствию.

Конферирующий. Мы не можем передавать подробно, как создается правильное сценическое самочувствие. Это потребовало бы ряда лекций.

Но можно показать вам так называемый на нашем жаргоне "туалет артиста". Это ежедневные упражнения, которые проводятся дома и перед началом занятий в школе для развития и поддержания внутренней творческой техники. Эти упражнения являются квинтэссенцией тех приемов, которые готовят правильное сценическое самочувствие.

Все его составные части, которые мы называем "элементами", ежедневно просматриваются и выверяются при "туалете артиста". Сейчас, при демонстрации этих упражнений, вы узнаете и поймете, из каких частей составляется правильное сценическое самочувствие. Вы увидите и технические приемы, с помощью которых оно развивается.

Чтоб избежать лекций, мы покажем вам на примере, когда и как начинается процесс нашего творчества.

Этюд No ...

Преподаватель. Ильинский и [Тузикив]³⁸. Пройдите вдвоем из самой задней кулисы, где вы сидите, сюда, на авансцену.

Они проходят, останавливаются на авансцене, не понимая, что им дальше делать, и удивленно смотрят на преподавателя.

-- Что это было, искусство, творчество?

-- Какое же тут творчество? Мы просто прошли, как в жизни.

Преподаватель. Хорошо. Идите назад и повторите тот же проход, но только я ввожу вам одно "если б" и говорю: "если б сегодня, здесь, сейчас был не пол сцены, а речка, что бы вы сделали?"

Оба, по принципу беспредметных действий, якобы засучили панталоны, сняли обувь, носки и пошли по холодной воде из задней кулисы на авансцену. Придя туда, они воображаемыми платками отерли мокрые ноги и обулись.

Этюд No ...

Туалет

Освобождение мышц³⁹.

Освобождение мышц до предела падения. Частые окрики: "95 процентов [напряжения] долой!"

Выход всех учеников со стульями (бесшумно), рассаживание, как у себя дома. Сидение, чтоб зрителям захотелось быть на сцене⁴⁰.

Все это в глубине, а на авансцене --

Три момента (объяснение аспиранта):

а) Напряжение. [Ученик] лежит, говорит, где напряжение.

Аспирант щупает, проверяет.

б) Ослабление. (Поза, действие.) Аспирант проверяет.

в) Оправдание. (Поза, действие.) Аспирант проверяет⁴¹.

Ослабление мышц в действии:

а) Гладиаторы, б) Срывает персик⁴².

[Напряжение мышц в действии.]

Поднимание (беспредметно) одного пуда, двадцати фунтов, стакана с водой, рояля.

Демонстрация драки без нажима и дотрагивания до партнера⁴³ ...

Конферирующий. Еще образец упражнения. Оно не только вырабатывает чувство коллективности, но и подготавливает некоторые массовые моменты, которые тоже требуют своеобразной техники, страхующей артистов от опасности увечия в пылу сценического увлечения.

Народная сцена борьбы.

Секрет техники, которой мы пользуемся в этом упражнении, в том, что артисты, изображающие борьбу, имеют право только одним пальцем [касаться] тех, с кем они сражаются, для подсказа того нападающего движения, которое они предпринимают. Партнер обязан принять этот подсказ, намек и развить его дальше, то есть показать, что бы он делал, если б его нажимала в определенном месте сильная рука противника.

Но и побеждаемый может вдруг взять инициативу в свои руки и начать таким же образом нападать и теснить противника.

С целью выработки ощущения коллективного творчества и подготовки будущих артистов к массовым сценам мы ввели такое упражнение:

Часто приходится с малым количеством народа давать иллюзию большой толпы. Вот что при этом в большинстве случаев получается:

Все скучиваются в тесную группу, закрывая друг друга.

Впечатление маленькой группы.

Теперь дайте впечатление более многочисленной толпы.

Становятся шапками⁴⁴.

Впечатление большой толпы.

Такое впечатление более многочисленной толпы получается благодаря шашечному расположению, при котором никто не закрывает друг друга.

Это требует от каждого из артистов внимания и ощущения себя во всей общей картине.

Ради той же цели выработки ощущения коллективного творчества и одновременно с этим с целью подготовки будущих артистов к массовым сценам мы производим еще упражнение для развития ощущения не только себя в пластической группе из многих лиц, но и всей группы в целом.

Моя мысль выяснится на самом примере.

Дайте музыку. Все участвующие в общей народной сцене пусть двигаются в ритме. При остановке же музыки пусть в три приема, на трех начальных нотах трех последних тактов, по данному знаку готовятся и замирают в живой картине. На самом примере выяснится то, о чем я говорю.

Музыка играет, все действуют.

Первый, второй знак для приготовления, третий -- замирать.

Живая картина. Группа по законам пластики...

Это упражнение требует пояснения.

Пластическая группа имеет свои законы и требования. Эти законы преподаются ученикам.

В общих чертах они преследуют следующую цель:

Нехорошо, когда участники театральной толпы или хора стоят перед рампой, прямо, как палки в огороде. Требуется какая-то пластическая линия, рисунок.

Толпа может разбиться на несколько отдельных групп, находящихся друг к другу в каком-то соответствии.

Толпа может создать и одну целую большую группу, в которой есть какая-то красивая линия с вершиной, ниспадающей несколькими спусками до самой низкой точки, с новыми повышениями и падениями, создающими какой-то рисунок.

Лишь бы не было ни обособленных "палок в огороде", ни однообразной, скучной линии, как панель.

Участники таких народных сцен с пластическими группировками должны следить за общим рисунком создающейся группы и, сообразуясь с известными им законами группировки, находить при последних трех тактах свое место в общей [композиции]. По первому знаку устанавливается верх и низ упомянутого [рисунка]...⁴⁵

ВЫРАБОТКА ЧУВСТВА КОЛЛЕКТИВНОСТИ

Закулисный режим требует строгой дисциплины и большой выдержки. Без них не может быть коллективного творчества, которого требует наше искусство. В огромном аппарате театра при его сложной работе строжайший, почти военный порядок необходим как для художественной стороны спектакля, так и для всего его строя, для благочиния, для борьбы со всякими недоразумениями, инцидентами, могущими вызвать панику в толпе зрителей и среди многочисленных участников спектакля. Пожар, катастрофы, падение декораций, софитов, отдельных фонарей освещения, воздушные полеты,

провалы, сценические эффекты, звуки, массовые, оркестровые, хоровые, балетные выступления, народные сцены, быстрые перестановки декораций в антрактах между действиями, картинами, наконец, плавное течение спектакля зависят от дисциплины, порядка и общего режима за кулисами и во всем театре.

Они не приобретаются, не вырабатываются сразу, сами собой, а требуют долголетней привычки, тренировки. Ее нужно внушать ученикам со школьной скамьи. Надо приучать их ко всем условиям коллективной работы.

Не в пример художникам, живописцам, скульпторам, литераторам, композиторам, работающим в одиночку в своих мастерских или в кабинетах, вне всякой зависимости от места, времени и других творцов по работе, артисты сцены являются связанными во всех этих областях и условиях своей работы, начиная с места и времени, кончая темой творчества, зависимостью от других коллективных творцов как на самой сцене, так и за ее кулисами и в самом зрительном зале. Мы считаем важным с первых шагов, со школьной скамьи готовить их не к простой, одиночной, а к коллективной, сложной работе. Всеми доступными нам средствами мы готовим учеников к такой массовой работе. Объясняем им условия такой работы и вырабатываем ощущение коллективности.

Вот образцы такой тренировки. За кулисами необходима полная тишина. Между тем в эти моменты бывают необходимы быстрые массовые перегруппировки.

Тишина. Тушитя свет.

Все ученики со стульями исчезают в темноте.

Свет.

Тишина. Тушитя свет.

Все ученики со стульями возвращаются на свои прежние места.

То же при полном свете.

Может случиться, что в короткий антракт между сценами нужно накрыть сервировку одного или нескольких столов. Одни бутафоры не смогут этого сделать, а все участвующие, вместе взятые, это легко выполняют при дисциплине и надлежащей подготовке.

Тишина. Тушитя свет.

Вносят стол. Приносят стулья, деревянные канделябры, тарелки, приборы и проч. Садятся.

Та же процедура. Уносят.

То же при полном свете.

В течение сегодняшнего вечера в разное время будут показаны разные другие упражнения, проделываемые с той же целью: выработки ощущения коллективного творчества.

Для передышки [вводим] еще одно упражнение для выработки ощущения коллективного творчества:

Военное учение, или оркестр, или борьба.

А вот упражнение не только для ощущения коллективности творчества, но и для того, чтоб заранее научить учеников уметь создавать иллюзию игры на разных инструментах. Это часто приходится производить на сцене, в то время как музыка играет за кулисами. Редко приходится видеть хорошую срепетовку

этих моментов -- такую срепетовку, чтобы создавалась иллюзия подлинной игры на сцене подлинных музыкантов.

Оркестр (с граммофоном).

Каждый из учеников должен научиться [обращаться с] каждым из наиболее ходовых инструментов, с которыми приходится встречаться на сцене оперным и драматическим артистам.

Эта работа только начата, но еще не проведена со всеми, а лишь с некоторыми.

А вот и образец подделки камерного исполнения.

Квартет: рояль, виолончель, две скрипки.

Военная муштра хорошо дисциплинирует. Мы пользуемся этими упражнениями для выработки чувства коллективности.

Военные упражнения.

Действие. (Баррикадирование двери. Из моей книги.)⁴⁶ Окрики: "95 процентов [напряжения] долой!"

ЛОГИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ

Преподаватель. Одним из важных элементов внутреннего самочувствия является логика и последовательность.

Чего?

Всего: мысли, чувствования, действия (внутреннего и внешнего), хотения, задач, стремления, вымысла воображения и проч. и проч.

За исключением отдельных случаев, все в жизни, а следовательно, и на сцене, должно быть логично и последовательно.

Как же внушать ученикам потребность в этой логичности и последовательности на сцене?

Мы добиваемся этого на физических действиях. Почему же именно на них, а не на психологических, не на других внутренних элементах?

Заметили ли вы, что нам труднее определить, что бы мы чувствовали, чем что бы делали в одних и тех же предполагаемых обстоятельствах? Почему же это так?

Потому что физическое действие 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, 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.

В области физических действий мы более "у себя дома", чем в области неуловимого чувства. Мы там лучше ориентируемся, мы там находчивее, увереннее, чем в области трудно уловимых и фиксируемых внутренних элементов.

Эта доступность физического действия и заставляет нас обратиться к нему и теперь, при развитии в учениках потребности к логике и последовательности.

Вы увидите сейчас на наглядных примерах, которые лучше слов объяснят вам наш метод, как мы пользуемся физическими действиями для наших целей.

Этюд No...

Беспредметные действия

.....
Преподаватель. Вы сейчас шли по линии физического действия. Чувствовали ли вы при этом что-нибудь?

-- Конечно, и даже местами мы по-настоящему волновались. -- Чем же?

-- Тем, что надо было делать.

-- Значит, ваше внимание безостановочно было направлено на целый ряд объектов, на непрерывный ряд задач. А как работало ваше воображение?

-- Оно-то и подталкивало меня на все производимые действия.

-- И вы верили тому, что делали?

-- Конечно. Без этого я бы не мог действовать.

-- И вы чувствовали связь с теми, с кем говорили на сцене? Судя по приспособлениям, общение было подлиннее.

-- Да, я чувствовал связь.

-- Вот видите, что делают логичность и последовательность.

-- Почему же именно они, а не самое физическое действие?

-- Потому что только логичное и последовательное действие возбуждает веру в подлинность и в правду того, что делаешь на сцене. Правда и вера затягивают в работу все другие элементы. Если довести работу до предела, то создается то состояние, которое мы называем "я есмь", то есть я существую, живу на сцене, имею право быть на ней. При этом состоянии втягивается в работу природа и ее подсознание.

Таким образом, начиная с вполне доступного нам физического действия, мы естественным путем доводим себя до недоступной нашему сознанию творческой работы органической природы с ее подсознанием.

Такой результат достигается с помощью логики и последовательности физических действий.

ВНИМАНИЕ, ОБЪЕКТ

Лампы электрические, объекты (из книги)⁴⁸.

Окрики: "95 процентов [напряжения долой]!"

ЧУВСТВО ПРАВДЫ И ВЕРА

Работа всех предшествующих элементов приводит к правде и вере.

Там, где зародилось правильное, логическое, последовательное физическое действие, одобренное чувством правды, там неизбежно создается и искренняя вера в подлинность или возможность этого действия в реальной жизни.

Правда и вера -- лучшие возбудители чувства. Там, где чувство, там и переживание, перенесенное в условия [сценической] обстановки⁴⁹.

ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ ПАМЯТЬ

Лучший возбудитель эмоциональной памяти -- правда и вера.

Поверив -- почувствуешь. Почувствовав -- [приходишь к] "я есмь".

"Я есмь" подводит к подсознанию; подсознание втягивает в работу природу.

Конферирующий. Вы видели на плакатах, что мы выше всего ценим в искусстве работу творческой, органической природы и ее подсознания.

Об этом говорит одна из основ нашего искусства: "через сознательную психотехнику артиста -- подсознательное творчество природы" (подсознательное через сознательное).

Вот почему во всех упражнениях по выработке психотехники мы постоянно думаем о вовлечении нашей природы и ее подсознания в творческую работу.

И теперь, при "туалете артиста", предназначенном для развития элементов самочувствия, для создания этого самочувствия, мы не должны забывать об основе нашего искусства.

Поэтому каждое упражнение надо доводить до той логичности и последовательности, в которой чувствуется правда. Правда создает веру; обе вместе лучше всего возбуждают эмоциональную память. Общими усилиями устанавливается состояние "я есмь". Это то состояние, при котором артист чувствует, что он подлинно существует на сцене, что он имеет право, основание там быть и действовать.

При таком состоянии "я есмь" наша природа и ее подсознание лучше всего себя чувствуют на сцене. В эти минуты они легче всего вскрываются и входят в работу.

Поэтому не допускайте формального выполнения упражнений, доведите их до логики, последовательности, до подлинной правды, веры, до "я есмь".

Я все время буду напоминать вам об этом окриком "95 процентов напряжения долой", потому что всякий излишек, наигрыш от чрезмерного старания и усердия создают ложь, убивающую правду, а следовательно, удаляющую нас от веры, состояния "я есмь", от природы и ее подсознания.

ОБЩЕНИЕ. (ЛУЧЕИСПУСКАНИЕ И ВОСПРИЯТИЕ)

.....
Окрики: "95 процентов [напряжения] долой!"

ПРИСПОСОБЛЕНИЕ

.....

ДРУГИЕ ЭЛЕМЕНТЫ

.....

ПЛАСТИКА

Чувство движения (прана)

.....

ТЕМПО-РИТМ

Конферирующий. Как известно, темпо-ритм бывает внутренний и внешний. Наиболее легкий подход при изучении -- от внешнего к внутреннему.

Сейчас мы покажем вам сначала первые, наиболее простые упражнения, а потом вы увидите и более трудные.

Упражнения.

Еще большее значение, чем внешний, имеет внутренний темпо-ритм. Работа по упражнению его несравненно сложнее.

Вот несколько образцов упражнений по развитию внутреннего темпо-ритма. Сначала эта работа производится с помощью метронома.

[Упражнения]

(Действовать во внутреннем темпо-ритме в воображаемой жизни.

То же на внимание: по 1/4, 1/8 и проч., осматривать предметы. Думать о знакомых, которых [надо] пригласить на экзамен или показ.

То же на освобождение мышц.

То же на общение, лучеиспускание, приспособление.)

Внутренне оправданный темпо-ритм возбуждает эмоции, двигатели: ум, волю и чувство. На ум -- мысль, на волю -- задача, на чувство--непосредственное воздействие темпо-ритма...⁵⁰

Темпо-ритм имеет непосредственную связь с музыкой и пением. Поэтому он должен особенно усиленно культивироваться в оперном отделе училища.

С этой целью, ради практического его усвоения, мы прибегаем также к помощи этюдов. Сначала действие производится под музыку, в ритме, без слов. Мы покажем вам простейший образец такого этюда ритмической мимодрамы.

Этюд No...

с учениками *Неждановой*⁵¹.

Конферирующий. После этого мы переходим к этюду ритмической мимодрамы в более сложном виде.

Этюд No...

Вот образец этюда без слов, но с музыкой, под названием

*Пастушка*⁵².

После того как ритмическая мимодрама до известной степени усвоена учениками, мы переходим к оперным этюдам, то есть к сценически-ритмическому действию с музыкой, пением и словами. Сюжет этих этюдов, наподобие драматических, придумывается и разыгрывается самими учениками с простым действием, со словами. Текст фиксируется, и на созданные слова и действие пишется музыка, после чего тот же этюд разыгрывается в его новой, оперной форме, то есть ритмические действия со словами, пением и музыкой.

Этюд No...

(С музыкой, пением и словами.)

Вот образец оперного этюда. Его сделали ученики с подталкиванием преподавателей. Сначала этюд был сложен без музыки, а потом к нему была написана нашим преподавателем и самая музыка⁵³.

Конферирующий. Элементы внутреннего сценического самочувствия, отшлифованные, подготовленные к творчеству, но не связанные общим действием, подобны разбросанным на столе жемчугам. Пронизайте их нитью, посадите на конце ее богатый аграф и тогда получится ожерелье.

То же и в нашем творчестве и в сценическом самочувствии. Все элементы (жемчуги) надо связать в одно целое, пронизать одной общей творческой линией (нить), которую мы на нашем жаргоне называем "сквозным действием", и укрепить главную, конечную цель (аграф), которую мы называем "сверхзадачей пьесы и роли".

Когда это будет сделано, то внутри образуется то состояние, которое мы называем "внутренним сценическим самочувствием".

Без сквозного действия и сверхзадачи нет сценического самочувствия и творческого действия, как без нити и аграфы нет ожерелья⁵⁴.

[Этюд No...]

[В лесу]

У вас, Животова и [Навроцкий], при вашем сегодняшнем исполнении этюда не могло создаться подлинного, настоящего сценического самочувствия, потому что нить вашего "ожерелья" (сквозное действие) была неинтересна, слаба, а "аграф" (сверхзадача) не увлекателен, беден.

Это обычное явление у молодежи. Вначале их запросы к искусству скромны, а воображение недостаточно развито. Вот почему их почти исключительно интересуют внешняя фабула и они скользят по ее поверхности, не опускаясь вглубь. Фабула же дальше флирта и любовных приключений у них не идет. Начинающие считают продуктивной работу [над этюдами] "числом поболее, ценою подешевле". Мы же требуем как раз обратного: "числом поменее, ценою подороже".

Есть и другое условие, с которым необходимо считаться, а именно: слово "углубление" делает учеников сразу очень "умными", и тут мы сталкиваемся с рассудочностью, которая весьма нежелательна в творчестве. Ученики в этих случаях начинают говорить, говорить, говорить... Это плохо, когда актер, вместо того чтоб играть, начинает философствовать. Это значит, что он "заговаривает зубы", чтоб увильнуть от творчества и не беспокоить ленивого чувства, которое молчит. Рассуждать легче, чем чувствовать.

Конечно, этого допускать никак нельзя и потому мы, упорно избегая коварного слова "углубление", стараемся увлечь учеников конечной задачей этюда, который надлежит углублять.

И сегодня мы поступим так же и предлагаем вам решить, какую задачу вы выберете, чтоб толкнуть себя на более интересное, захватывающее действие и его конечную цель.

Педагог. Вы нам изобразили случай, анекдот. Из-за этого не стоит беспокоить зрителей и заставлять их ехать в театр. Оставьте все уже сделанное, но прошигуйте этюд какой-нибудь мыслью, интересной задачей, подмеченной чертой, вскрывающей человеческие свойства. Борьба между мужским и женским началом вечна, неиссякаема.

В этом случае покажите силу над нами вашего пола.

Эта тема интереснее и волнительнее, чем простой флирт. А. может быть, вы заинтересуетесь общественно-политической темой и вопросом классовой борьбы. В этом случае покажите нам, как вы проучите барчука и заставите его понять, что он пошляк, а вы честная [трудящаяся] женщина.

Сумейте сделать это не тенденциозно, как простую агитку, а художественно, жизненно, правдиво.

Спор исполнителей: Чем сильна советская женщина? Как больше всего хлестнуть мужчину и, в частности, бывшего барчука?

Находят сверхзадачу и сквозное действие.

Конферирующий. Вот теперь соберите все творческие элементы, понижите их сквозным действием, направьте их к сверхзадаче, и тогда в вас создастся

правильное внутреннее сценическое самочувствие. *(Обращаясь к публике.)*

Если б не боязнь злоупотребить вашим вниманием и терпением, мы бы повторили уже сыгранный этюд и вы увидели бы, что он стал глубже, содержательнее, психологичнее, жизненнее и художественнее и что он больше отвечает задачам искусства.

Все части нашего внутреннего творческого аппарата, из которых создается внутреннее сценическое самочувствие, мы называем душевными элементами этого самочувствия.

Если оно складывается из душевных элементов, то так называемое общее сценическое самочувствие образуется не только из внутреннего, но и из внешнего, физического состояния.

Поэтому и в этой области надо побороть то, что мешает артистической работе. Там, в физическом аппарате артиста, найдется еще больше недостатков, чем во внутреннем, душевном⁵⁵.

Не забывайте, что вся эта работа делается для того, чтоб лучше играть самодеятельные этюды. Когда учеба оправдывается практической и притом интересной целью, тогда легче убеждать учеников и влиять на них.

Таким образом, мы начинаем учебу с того, что нужно самим учащимся, чтоб усовершенствовать собственную самодеятельную работу.

Со временем, когда ученики сами увидят на практике и на собственном ощущении убедятся в великом значении творческих законов, подводящих к подсознательному творчеству, они полюбят психотехнику и отнесутся к ней с полным сознанием.

Тогда ученики не захотят больше выходить на сцену и творить вне законов природы, без помощи подсознания. Тогда им станет необходима психотехника и они полюбят ее, как своего лучшего друга и помощника.

Хороший педагог должен незаметно подвести ученика к такому результату.

Многие полагают, что надо поступать иначе, и начинают прямо с теории, с учебы, с научных предметов, с чтения гекзаметра и т. д.

Такой прием представляется нам непрактичным, расхолаживающим драгоценный молодой запал в самом его разгаре.

ПЛАКАТЫ И ПОЛЬЗОВАНИЕ ИМИ В ШКОЛЬНОЙ ПРАКТИКЕ

Конферирующий. Нет артистов с безупречными сценическими данными, с идеальными душевными и физическими аппаратами для творчества, приспособленными самой природой ко всем требованиям театра и публичного выступления.

У каждого из нас существуют те или другие недостатки, с которыми неустанно приходится считаться на сцене в момент творчества.

У одних они проявляются в процессе переживания роли и коренятся во внутренних творческих элементах: во внимании, которое недостаточно устойчиво, чтоб все время удерживать объект на самой сцене; в ленивом воображении, которое надо все время дразнить и разжигать; в вывихнутом чувстве правды; в слабой вере в происходящее на сцене; в малозаразительном общении и проч., [в] приспособлениях, недостаточно образных. У огромного

большинства актеров задачи бледны и мало возбуждают творческое стремление, а сценические действия недостаточно активны.

Еще большие недостатки встречаются в области внешнего физического аппарата воплощения: в речи, в произношении гласных букв; они бывают жидки, лишены звукового содержания и силы. Согласные буквы также недостаточно звучны, плохо отшлифованы и нетипичны благодаря вялой артикуляции губ.

У многих неправильно поставлены голоса, плохое дыхание и неумение пользоваться звуковыми резонаторами, много изъянов в теле, как например: ступни ног ввернуты внутрь, плохой постав рук, сгорбленная спина, корпус тела чрезмерно наклонен вперед, сильное мышечное напряжение и тик в лице и проч. и проч.

Разве перечислить все актерские внутренние и внешние недо* статки?

Вся эта работа по культуре тела, голоса, речи и проч. особенно важна в нашем искусстве, в котором телесному аппарату воплощения предназначена исключительно сложная роль передачи тончайшей подсознательной жизни человеческого духа изображаемого артистом образа.

Как мы справляемся с трудной задачей культуры тела и движения, мы покажем на нескольких примерах⁵⁶.

С помощью каких же приемов, упражнений искореняются органические недостатки тела?

Прежде всего некоторые нуждаются в ортопедическом лечении гимнастикой, курс которой проводится специалистами.

Мы пользуемся для выправления тела и обычной гимнастикой.

Выход гимнастов и несколько эффектных упражнений.

Мы пользуемся для развития тела и движения акробатикой".

Выход акробатов.

Мы пользуемся балетной гимнастикой у станка.

Балетные упражнения и упражнения у станка.

Мы пользуемся и уроками танца.

(Какие-то массовые танцы.)

Мы пользуемся как приемами, заимствованными от старины^ так и вновь придуманными нами.

Так например:

Лежание на доске или на столе, или на полу, устланном ковром, для исправления сутуловатых и для выпрямления спинного хребта.

Ученики лежат и разговаривают.

(Придумать этюд)

Мы пользуемся стоянием с вывернутыми конечностями ног -- ступней.

Ученики встают и выворачивают ступни. (Придумать этюд)

Мы пользуемся и гуттаперчевыми мячиками, подложенными подмышки для исправления неправильного постава рук, ввернутых локтями внутрь, к телу.

Выход нескольких учеников и учениц с шарами.

Мы боремся с резкими углами локтей.

Бьют по косточке локтя линейкой.

Боязнь ударов по остро чувствительному месту приучает, помимо сознания, инстинктивно следить за своим недостатком.

Конечно, эту жестокую операцию нельзя поручать каждому. Нужно производить ее осторожно и сравнительно деликатно.

Этюд No...

Сцена физкультуры.

Музыка.

Муштра тела.

Станковая гимнастика.

Выходы: гимнаст, акробат, фехтовальщик, танцы, бокс. (Отдельно каждый из представителей или все вместе.)

К слову, акробатика нужна нам не только для развития ловкости тела, но и для самых высших, кульминационных моментов душевного переживания. Когда подходишь к этим минутам, нередко пугаешься их и оттого в решительный момент пасуешь, как купальщик перед нырянием в холодную воду. В акробатике такой момент сомнения не проходит даром. Тот, кто усомнится в момент "сальто-мортале", тот наверное получит огромный синяк или пробьет себе голову. Эти моменты требуют решимости. Акробатика помогает вырабатывать решимость, а решимость очень нужна в кульминационные минуты творчества.

Этюд No...

[Самоконтроль учеников во время перемены.]

Звонок перед окончанием урока.

Лежание на полу.

Не сидеть нога на ногу.

Как сидеть нога на ногу, пальцы ступни вниз.

Мячи подмышками.

Стояние с вывернутыми ногами.

Многие протестуют против выворачивания ног в бедрах и утверждают, что ноги с параллельными ступнями следует считать нормальными. Мы не собираемся полемизировать на эту тему и подходим к вопросу с другой стороны, а именно:

Каждому актеру придется исполнять роли не какой-нибудь одной эпохи, а разных, не какой-нибудь одной, а многих национальностей, возрастов, сословий и проч. Найти нелепый, характерный постав ног, рук и продержат его на протяжении характерной роли комика или бытовой роли легче, чем выправить себе ноги и руки для роли графа или герцога XVIII века, или аристократа XIX века. Вот тут потребуются большая, серьезная, трудная выправка всего тела. Для нее нужно время. Его не найдешь среди актерской работы театра. Поэтому -- переносим в школу. Вот ее как самую трудную и долго выполняемую задачу мы и ставим в основу телесного воспитания. Справимся с ней -- все остальные задачи выправки покажутся легкими.

Удары линейкой.

Кисти рук (говорить только ими).

Проверять прямоту спинного хребта.

Гимнастика для шага.

Конферирующий. Теперь подумайте, какое количество забот взваливается на артиста в момент его сценического творчества и публичного выступления. Ведь он должен все время думать обо всех душевных элементах самочувствия: о внимании, воображении, о чувстве правды и веры, об эмоциональной памяти, об общении, приспособлении. Одновременно с этим он должен следить за своим телом, за движениями рук, за кистями, за движениями ног, туловища, головы, за походкой, за пластикой.

А сколько внимания берет регулирование дыхания, постановка голоса, дикция, процесс речи.

А внутренняя линия роли, а ее партитура, а главная, основная мысль всей пьесы, всего творчества, ради которых написано произведение поэта и создан спектакль?

А требования автора, режиссера?

А соблюдение всех побочных деталей других творцов спектакля? С этим тоже необходимо считаться. А произнесение словесного текста, который требует дословной передачи?

Прибавьте ко всем этим заботам борьбу с тяжелыми условиями творчества.

А приспособление к акустике, к разным несовершенствам здания театра, мешающим слышать и видеть то, что происходит на подмостках? Обо всем этом надо тоже думать и заботиться во время творчества.

А свет, а шумы за кулисами и в зрительном зале? Надо бороться и с ними. Иначе артист может остаться на сиене в тени как раз в те моменты, когда нужно, чтобы зрители увидели его-лип.?, или творящий может произнести самые важные слова роли как раз в тот момент, когда его заглушает шум за кулисами или кашель в зрительном зале.

Сложите вместе все эти заботы артиста и вы поймете, что ему необходимо разгружать внимание, чтоб оно не поглощалось мелкими делами и могло быть отдано целиком главной мысли произведения, основной цели творчества и создания спектакля.

Очень многие из артистов обладают не одним, а одновременно многими из указанных недостатков, за которыми необходимо неизменно следить. Сложите их вместе, прибавьте к ним постоянное наблюдение за партитурой, за внутренней и внешней линией роли, отвлечения, вызываемые присутствием толпы зрителей, и тогда вы поймете непосильную работу, которая взваливается в момент творчества на бедное внимание.

Оно не в силах справиться с такой нагрузкой и потому приходится его разгружать.

Но как?

Надо добиться того, чтобы "трудное стало привычным, привычное-- легким, а легкое -- красивым", как говорится в книге "Выразительное слово".

Пусть многое из того, что в первое время делается сознательно, переродится через частое повторение в автоматическую привычку, но только в хорошем смысле слова, а не в формальном его значении.

В этой работе превращения трудного в привычное, легкое, красивое надо усиленно и непрерывно помогать ученикам с самого начала их вступления в школу, для того чтоб успеть за время пребывания в ней выработать

необходимые навыки, довести их до степени автоматичности, превращающейся постепенно во вторую натуру.

К счастью, некоторые из перечисленных забот, перегружающих работу внимания, от времени и практики сами собой отпадают. Так, например, приспособления к условиям акустики, к несовершенствам архитектуры театра и сцены, к посторонним шумам, мешающим речи, и проч. вырабатываются сами собой, инстинктивно, от практики, от привычки к публичным выступлениям.

Но есть другие моменты творчества, которые нуждаются в помощи психотехники, требующей специального изучения. Ее приемы надо объяснять ученикам с первых лет школьной работы, чтоб набивать ту привычку, которая превращается во вторую натуру, которая делает "трудное -- привычным, привычное легким, а легкое -- красивым".

Несмотря на отвращение ко всякой механичности в творчестве, приходится ее допускать в известных случаях, потому что она разгружает работу внимания и освобождает его для более важных моментов творческого процесса.

Но механическая привычка приобретается долго и трудно. Надо помочь ученикам в этой работе; надо, чтоб они справились с ней за период школьной учебы. После, с началом службы в театре, они не найдут для этого достаточно времени.

Как и чем помочь ученикам приобретать привычки, вытесняющие недостатки их природы?

В прежнее время за воспитанием тела молодежи, за искоренением дурных и за внедрением хороших привычек следили гувернеры и гувернантки. Они поминутно напоминали своим питомцам о внедряемых в них навыках.

Но вы богаче, так как за каждым из вас следит не один, а девяносто девять "гувернеров" и "гувернанток" из числа ста учеников, ваших товарищей. Они напоминают вам о том, что самому трудно все время помнить.

Что же касается ваших "гувернеров", то они, уча других, сами учатся понимать и оценивать значение механизации отдельных моментов творчества. Скептики скажут, что "у семи нянек дитя без глазу", но опыт показывает другое, а именно, что постоянные напоминания делают свое дело. Они перекладывают многие заботы артиста в момент творчества на механическую привычку и тем в значительной мере разгружают работу внимания.

Кроме девяноста девяти ваших товарищей, выполняющих обязанности "гувернеров", у нас есть еще довольно активные помощники. Они тоже постоянно напоминают ученикам во всех углах школьного помещения о той же работе по механизации отдельных моментов творчества ради разгрузки работы внимания.

Вот один из таких ваших новых помощников.

Спускается плакат с надписью:

"Наступающая пятидневка

Буквы З и С

Выправление ног в бедрах

Станковая гимнастика

Стояние с вывернутыми ногами"

Конферирующий. Каждый плакат висит пять дней и напоминает ученикам о необходимости следить за несколькими очередными работами по

приобретению механических привычек или по исправлению дефектов тела, произношения, движения и проч.

В небольшой сценке из жизни школы мы покажем вам, как проводится наш метод самовоспитания.

Этюд No...

Приносят и вешают стенгазету.

Звонок. Конец класса, перерыв.

Ученики толпятся вокруг стенгазеты. Читают критику неправильного поступка одного из учеников.

Сцена обсуждения, возмущение.

То и дело поправки букв З и С или взаимное напоминание о вывернутых ногах.

Некоторые из учеников начинают показывать, как надо говорить или стоять:

-- Ты не учи, а напоминай.. Ты не педагог, а вывеска: "по траве не ходить, собак не водить", "говорить тише". Ты -- вот этот плакат для напоминания. Вот ты и напоминай. Вас тут девяносто девять напоминальщиков. Если все начнут учить, то толку не будет.

Спускается [новый] плакат.

Конферирующий. Я должен объяснить смысл плаката и его воспитательную цель. Дело в следующем:

На каждую пятидневку вывешивается плакат вроде того, который сейчас перед вашими глазами. Он напоминает ученикам об их очередной задаче по механизации тех или других частей творчества душевного или физического аппарата⁵⁷.

Принято считать, что для этого надо брать уроки дикции, гимнастики, танцев и проч. При обычных условиях каждый ученик получает по два таких индивидуальных урока в неделю по четверти часа каждый, то есть полчаса в семь дней он говорит правильно, а все остальное время недели он говорит неправильно. Нужно ли доказывать, что полчаса не могут тягаться с неделей.

Но, возразят мне, не все ученики ленивы, есть между ними и прилежные, те работают дома. А кто гарантирует, что эти занятия протекают правильно и идут впрок, если нет проверки опытного уха?

Для того чтоб исправить органический недуг, будь то в области речи, произношения и дикции или в области недостатков тела, необходимо бороться с ними не по часам, а во все время всего дня в течение всей жизни артиста, пока усваиваемое не превратится во вторую натуру.

Нельзя же посвящать этому делу все свое внимание и время. Не лучше ли приучить самое внимание подсознательно, автоматически, постоянно производить проверку. В этом случае работа над исправлением своих недостатков будет происходить во все время жизни, а не в отдельные часы урока.

Это трудная задача, которую не выполнишь одними преподавательскими силами. Вот почему мы вовлекаем в работу весь коллектив учеников.

Наладить непрерывное подсознательное, автоматическое самонаблюдение может только привычка, а привычка вырабатывается постоянным напоминанием в течение многих лет.

Мы не находим другого средства, как привлечение в дело всего коллектива школы и, поскольку возможно, самой семьи учеников. Таким образом, вместо одного наблюдателя каждый из ста учеников получит для себя девяносто девять, плюс членов его семьи⁵⁸.

Справятся ли эти новые наши помощники с поручаемым им делом?

Конечно! Их задача не трудна. Она заключается отнюдь не в том, чтоб учить, а только в том, чтоб напоминать. Исправлять же допускаемые ошибки будут сами ученики и их преподаватели по дикции. Так через привычку у нас вырабатывается постепенно вторая натура, и тем совершается разгрузка внимания, которое освобождается для более важного дела в творческом процессе.

При этом невольно вспоминается пословица: "у семи нянек дитя без глазу".

Но это нельзя отнести к нашему случаю, если сами ученики подойдут сознательно и осторожно к приему выработки общим, взаимным усилием необходимых артисту механических привычек, разгружающих непосильную работу внимания в момент творчества. Если взаимная помощь будет производиться мягко, тактично, любовно и сознательно, без излишнего приставания, то будут сразу убиты два зайца. С одной стороны, скоро выполнится трудное и важное для артиста дело по переработке привычки во вторую природу, а с другой стороны, постепенно будет вырабатываться важное в нашем деле свойство: правильно и разумно относиться к чужой и обоюдной критике. Это в значительной степени умерит рост самомнения -- порока, столь свойственного артистам.

Надо иметь в виду, что на каждую неделю вывешивается не один, а несколько плакатов. Таким образом, неделя посвящается исправлению не только нескольких согласных, но и другого какого-нибудь недостатка, например, по выправлению ног, рук или корпуса.

Органы речи и тела -- разные области для внимания. Но их можно совмещать при работе над исправлением недостатков.

Пусть сначала наладят правильное положение тела, а потом все внимание перенесут на дикцию.

При этом можно быть спокойным: многочисленные наблюдатели не пропустят ваших ошибок, если б таковые появились, и напомнят вам то, чего вы сами не доглядите. Тогда можно перенести внимание опять на тело, исправить ошибку и снова отдаться наблюдению за речью и дикцией.

Но можно и одновременно наблюдать за разными областями своего существа. Такая работа тоже весьма полезна для артиста, так как она упражняет и вырабатывает очень важное в процессе творчества многоплоскостное внимание, которое тоже следует доводить до подсознательной работы, до механической приученности.

Во всей этой работе важно для каждого ученика ясно понять и знать свои недостатки и как с ними бороться, какую автоматическую привычку в себе вырабатывать.

Это определяет специалист. Таким образом, его уроки нужны как для этой цели, так и для систематической проверки того, что делается без него.

По прошествии недели использованные плакаты снимаются и вывешиваются новые. Для примера -- ряд надписей.

Дикция: лопочающиеся согласные Б, В.

*Тело: не сидеть нога на ногу,
подмышки -- мячи (округленность рук,
борьба с углами локтей).*

Все эти упражнения периодически входят и в "туалет". Они всю жизнь проверяют и поддерживают привычку, внушенную плакатами.

Этюд Но...

Спускание разных плакатов с различными надписями для недельных упражнений. На плакате: вывернутые ноги (можно совмещать речь и вывих тела).

Конферирующий. Я должен указать еще на одну важную пользу, которую приносит ученикам прием с плакатами и коллективная борьба с недостатками. Постоянные взаимные замечания приучают учеников смолоду относиться спокойно и сознательно к критике и самокритике. Если б вы знали, как это важно именно актерам!⁵⁹

Этот прием помогает нам постепенно, через постоянную привычку слушать чужие замечания, приучает людей к правильному, спокойному отношению к чужой критике. Вместе с тем наш прием взаимного воспитания и усовершенствования научает мягко, правильно и по существу критиковать других, без всякого излишнего и вредного критиканства, пристаивания и назойливости. Актер должен уметь мягко, тактично, не предвзято высказывать свою критику товарищам по искусству и своей беспристрастностью заслуживать авторитет в тех областях, в которых он понимает и может ценить.

В нашем деле правильное отношение к критике и самокритике особенно ценно.

Критика должна стать для нас более ценной, чем простой комплимент, к которому так скоро и легко привыкает актер.

Если влюбленная психопатка прокрадется за кулисы, принесет цветы и наговорит комплиментов артисту, в этом ничего нет удивительного. Каждому интересно побывать за кулисами и посмотреть в этой обстановке на своего кумира.

Но если почтенный старый человек из уважения к творчеству артиста будет хлопотать о получении пропуска за кулисы и несмотря на всякие трудности и препятствия проберется в уборную одного из исполнителей не для комплиментов, а ради строгой критики, то такой поступок должен оцениваться нами несравненно больше, так как он важнее и свидетельствует об уважении знатока к творческой работе артиста.

Этюд Но...

Военный парад

Ученики изображают [с воображаемыми инструментами] военный оркестр (под граммофон). Несут знамена:

- а) представление (ум),
- б) суждение (ум),
- в) воле-чувство,
- г) сквозное действие,
- д) сверхзадача⁶⁰.

Объяснение: для чего нужна игра на всевозможных инструментах и понимание тех нот и партий, которые исполняются.

Актерам придется изображать игру на всевозможных инструментах (бутафорских), при скрытой за кулисами музыке.

Этюд No ...

Балет

Все элементы действуют врозь. Таней, для каждого из них. Мечутся, ищут творческой темы. Появление драматурга с пьесой обнявшегося со сверхзадачей. Оставляет сверхзадачу, которая прячется за книгу. Общее волнение элементов. Метание. Приходят двигатели психической жизни. Наводят порядок и строятся в ряды. Идут, читают книгу. Не могут проникнуть.

Увидали призрак сверхзадачи. Исчезает. Двигатели психической жизни, сверяясь поминутно с книгой, ищут в каждом из элементов. Подводят к книге. Ищут вместе.

Все строятся и ищут сверхзадачу по всей сцене. Призрак сверхзадачи мелькает там и сям.

Строятся, берут стяг с надписью: "Сквозное действие". Стройное шествие. Находят сверхзадачу. Торжественно несут. Марш. Живая картина.

(Все время пояснения педагога по моей книге.)

[ОБЩАЯ КУЛЬТУРА]

[Конферирующий.] В квартире знакомого актера, раньше учившегося в театральной школе, висела большая связка листов. Это были его старые лекции по истории искусства, костюма и литературы. Листы вырывались из связки и употреблялись для завертки всевозможных предметов домашнего обихода. Вот к чему свелось изучение науки, не проникшей в сердце артиста и в тайники его искусства.

Я знаю еще и другие факты, говорящие о том же. Так, например, среди учеников и артистов немало коллекционеров, любовно собирающих рисунки, эскизы декораций, костюмов, грима, материалы по истории театра и проч. Эти люди любят также и книгу и знание; они понимают значение науки для нашего искусства. Но почему же в гис библиотеках я ни разу не встречал школьных лекций? Может быть, содержание последних мало интересно? Но мы знаем, что в театральных училищах преподают лучшие профессора. В чем же причина невнимания учеников к научным занятиям?

В том, что актеры прежде всего хотят играть, действовать и все, что непосредственно помогает созданию роли, находящейся в данный момент в работе, хватает ими со страстью.

Научные знания, школьные лекции не оказывают немедленно практической помощи; они дают знания ради знания, которые нужны лишь немногим отдельным индивидуумам, далеко не всегда талантливым в художественной области.

Все эти и другие явления заставили нас установить в школе необычный метод преподавания научных предметов. Их мы стараемся сообщать ученикам не в теоретических сведениях, а в практических работах над ролью, не на школьных уроках, а на репетициях, для этого приспособленных. В эти моменты ученики, артисты, режиссеры, все преподаватели научных предметов соединяются ради

общей цели создания спектакля и помогают друг другу. При таком практическом коллективном творчестве теоретические научные сведения с жадностью хватаются учениками, тотчас же применяются на практике и навсегда запечатлеваются не только в их памяти и сознании, но и в чувстве.

Какая радость для ученика впервые надеть на голову парик или увидеть себя в костюме изображаемого образа со шпагой и плащом. С каким интересом ученики рассматривают эскизы костюмов для их будущих ролей. Эти моменты переживаются молодежью с волнением и страстью. Таким энтузиазмом надо пользоваться для передачи научных знаний, необходимых артистам.

На очереди становится вопрос о практическом выполнении такого метода. Постараюсь иллюстрировать его на примере, но прежде уговоримся не требовать невозможного от научных уроков, не делать из артистов профессоров и ученых. Пусть в театральных школах им дают только то, что практически необходимо для творческой работы, остальные общеобразовательные сведения пусть преподаются лишь постольку, поскольку они нужны для культурного человека. Все, что сверх этого захочет познать ученик, пусть приобретает самостоятельно в течение всей своей жизни. Программа театральных школ так обширна в области изучения органических законов творческой природы человека и в области актерской психотехники, что не в состоянии вместить в себя задач высших образовательных школ.

Знания по литературе, по истории, по костюму, по архитектуре, стилю и проч. необходимы для создания пьесы, роли и спектакля.

Пусть же эти знания приобретаются в самом процессе работы над пьесой, ролью и спектаклем.

В это время все разнообразные научные сведения нужны творящему и сливаются воедино. Вот почему и преподавание этих предметов должно иметь в своих программах тесную связь и единство. Что же может их соединить в процессе школьного изучения?

Допустим, что ученикам объявляется о предполагаемом чтении и игре какой-нибудь античной комедии: Аристофана, Плавта и проч. Для изучения объявленной пьесы и ролей нужны знания по эпохе, по костюму, истории искусства (для создания мизансцены и театральной площадки, костюма, для усвоения манеры держаться, обычаев страны и проч.). Все эти знания нужны актерам для игры или для чтения античной комедии. Они окажут ученикам огромную помощь и потому они будут восприняты ими со страстью. Для осуществления такого подхода к научной части программы нужна координация между преподавателями, их слияние на общем деле -- постановки спектакля. Нужна совместно выработанная ими научная программа, приспособленная к практической, художественной цели.

Неважно, состоится спектакль или нет, будет ли он доведен до конца или окончится прочтением пьесы. Важно самое приготовление к нему за столом. Когда-нибудь все эти приготовления сослужат службу, и античная комедия увидит свет рампы в репертуаре будущего молодого театра. Пока же эта работа сослужит нам хорошую службу по другой линии: обогащения знаний учеников и крепкого усвоения этих знаний в течение подготовительной работы.

Вот один из путей создания практически необходимых условий для усвоения научных знаний. Есть и другой путь для той же цели: одна из комнат школы

должна быть украшена скалькированными картинками костюмов разных эпох и народов. Эта комната истории костюмов создается коллективной работой учеников. Каждый из них получает рамку большего или меньшего размера, смотря по важности эпохи, в которую ученик должен вставить ряд наиболее типичных костюмов порученной ему эпохи и страны (Испания XV столетия, Франция XV столетия, Германия XV столетия и т. д., Испания XVI столетия, Франция XVI столетия, Германия XVI столетия). Для того чтобы выразить каждую из порученных эпох на сравнительно небольшом пространстве рамки, необходимо предварительно изучить всю эпоху костюма данной страны и столетия, чтобы из всей массы изученных костюмов выбрать наиболее типичные. Для подогревания такой работы учреждается конкурс между учениками. Им указываются материалы, места их нахождения в разных библиотеках, раздаются необходимые для калькирования орудия и материалы. В течение учебного курса ученики приносят на заседания по костюму добытый ими материал, он оценивается, критикуется, отстачивается учеником и либо откладывается в запас, либо укрепляется на рамку данной эпохи и страны. Эта проверка происходит на специальных заседаниях в присутствии всех учеников, которые обязаны внимательно следить за тем, что говорится не только по поводу порученной каждому эпохи в отдельности, но и всех эпох, исследуемых всеми другими учениками. Ежегодный экзамен заключается в том, что ученики в качестве гидов должны объяснять почерпнутые ими знания по всем эпохам и странам членам разных [самодеятельных кружков], ученикам других училищ, колхозникам, которые будут приглашаться для осмотра школьных выставок. Преподаватели, присутствуя при этих осмотрах, будут составлять себе понятие о знании учениками преподаваемого ими предмета.

Но этим экзамен не кончается, ученик должен по своему усмотрению шить с помощью портных наиболее типичный для своей эпохи костюм, подобрать парик и показать наиболее типичные для эпохи танцы, приемы держаться, кланяться и проч. и, если возможно, пропеть соответствующую для эпохи песню⁶¹.

Совершенно такая же комната, как и костюмная, в течение четырехлетнего курса должна быть устроена по архитектуре и быту народов разных эпох. По истории театра желательно заказать или сделать в самой школе модели (макеты) античных театров, рыночных, мистериальных, уличных и проч.

Практической целью для изучения литературы ставится ученикам задача создания классического репертуара всех эпох и народов, создание на двадцать лет вперед репертуара для их будущего театра. Для этого выбираются авторы: Шекспир, Шиллер, Гёте, Гоголь, Грибоедов и др. Каждому ученику поручается по известному количеству пьес для прочтения и соответствующее количество карт для заполнения их надписями, согласно с обозначенными там вопросами: содержание пьесы, оценка, пригодность для нашего театра, распределение ролей по труппе, сквозное действие, сверхзадача, главные, основные куски и эпизоды, без которых нет пьесы, и др.

Сданные карты обсуждаются на литературных заседаниях учеников и преподавателей, записи оцениваются и критикуются, и карта либо утверждается и поступает в библиотеку школы и будущего театра, либо

возвращается ученику для исправления. Таким способом можно, с одной стороны, подготовить очень важные пособия для будущего театра при создании им репертуара, а с другой стороны, через практические задания заставить ученика самого прочесть или услышать отзывы других о мировых литературных драматических произведениях. Их придется довольно хорошо усвоить, так как всему коллективу предстоит обсуждать вопрос о двадцатилетнем репертуаре театра⁶².

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Иллюстрация программы является для нас, преподавателей и учеников, экзаменом.

Вы поймете, что, для того чтоб выполнять эту монтировку и показывать строение нашей так называемой "системы", каждому из участников необходимо хорошо понять и знать [ее] основы.

Мало того. Ему приходится показывать, значит -- уметь делать как то, что надо, так и то, что не надо.

Мы допускаем пародию на то, чего делать не надо. Это тоже полезно. Это заставляет технически понять и овладеть, уметь вызывать и уметь уничтожать ненужное, плохое, ошибочное.

Для этого придуманы в ремесле всевозможные штампы, чтоб актер мог не тревожить себя, ничего не чувствовать, а при этом болтать слова в условных, ремесленных интонациях.

[ИНСЦЕНИРОВКА ПРОГРАММЫ. ЧАСТЬ ВТОРАЯ]

СЛОВО, РЕЧЬ 63

[Конферирующий.] До сих пор ученики передавали мысли и чувства изображаемых ими лиц в этюде своими словами. Эти слова приходили к ним сами собой, в процессе игры. Творившие были авторами этих слов, которые указывались им их собственным подтекстом, то есть линией душевного переживания. Такой процесс совершается в самой жизни. Так должно было бы быть и на сцене.

Но там происходит иначе.

В театре артисты играют не свои произведения, как в этюде, и говорят в них не свои, а чужие слова автора пьесы.

Но и при работе над этюдом ученикам только вначале дозволяется иметь дело со случайными словами.

Наступает момент, когда становится необходимо покончить со словесным экспромтом и однажды навсегда зафиксировать текст роли.

Тогда слова этюда записываются, выправляются, устанавливаются и заучиваются наизусть.

Но тут происходит неожиданное. Свой этюд, свои слова становятся ученикам почти чужими и начинают произноситься не с живыми человеческими, а с условными актерскими интонациями.

Чем объяснить такое превращение?

Во-первых, необходимостью произносить установленные слова текстуально и, во-вторых, напряжением памяти при повторении заученных слов. Как то, так и другое отвлекает внимание от внутренней творческой линии роли, а без нее слова произносятся ради самих слов, ради их звуков. Такое словоговорение нарушает нормальное течение процесса речи и создает вывих.

Но актеры скоро привыкают к разъединению текста от подтекста и даже забывают о последнем.

От времени и привычки зафиксированные слова начинают произноситься механически и попадают во власть мускула языка. Такие слова, попавшие на мускул, произносятся помимо сознания. При этом происходит разъединение текста от подтекста, отчего слова становятся пустыми, бездушными, холодными, не согретыми изнутри, не оправданными мыслью, формальными. Так создается вывих и произвольное словоговорение, опережающие работу мысли, чувства, воли и всех душевных элементов. Они плетутся за механически произносимым словом, как пешеход за поездом железной дороги, без всякой надежды опередить их. Если вывих получается даже в этюде с зафиксированным текстом самого творящего, то такой же вывих еще более возможен в роли с чужими словами автора. Эти слова часто насильно, наскоро вызубриваются исполнителем, без предварительного создания внутреннего подтекста.

Чем развитее механическая память, тем этот процесс сильнее овладевает актером, а чем сильнее он им овладевает, тем еще больше развивается и изощряется механическая сторона процесса. В конце концов доходит до того, что актер теряет способность говорить на сцене по-человечески, и тогда устанавливается условная речь, выработанная актерским ремеслом. Она сама собой механизуется от частого повторения.

Мы вам сейчас покажем образец такой речи.

Ученики должны не только знать, понимать неправильное, но и воспроизводить его. Это наиболее исчерпывающий прием изучения ошибок. Ими надо уметь владеть. Правильное лучше оценивается, когда до конца охватываешь не только его, но и неправильное.

Вот почему мы позволяем ученикам производить пародии на неправильное чтение.

Этюд No ...

Преподаватель. Иванов! Прочтите "Чуден Днепр"⁶⁴ так, как вам запрещается читать.

Ученик читает стихотворение так, как дьячок в церкви. При этом голый, внешний пафос заменяет чувство, а наигрыши страстей заменяет подлинное, продуктивное и целесообразное действие.

Преподаватель. Какой линией вы сейчас руководствовались?

Ученик. Никакой. Я механически болтал слова.

Конферирующий. Условия, способствующие нарушению естественной человеческой речи, чаще всего коренятся во внутреннем вывихе, в неверной линии, по которой можно идти в процессе игры на сцене. Многие из этих линий соблазнительны тем, что они доступны. Например, линия мизансцены. Она легко запоминается: войти на подмостки, в такую-то дверь, поздороваться с тем-то, положить шляпу и перчатки туда-то, при этом сказать такую-то реплику, а сказав ее, идти к окну, там понюхать цветок и произнести еще несколько реплик и т. д.

Так, переходя с одного места на другое и механически болтая измызганные слова роли, актер выполняет "представляльный" ритуал, не имеющий ничего

общего ни с внутренней сутью пьесы и роли, ни с ее текстом и подтекстом, ни с процессом творчества.

Можно ли рассчитывать на правильную речь при таких условиях?

Конечно, нет.

Мы покажем вам сейчас образец такой игры, а кино проиллюстрирует нам внутренние видения исполнителя роли⁶⁵.

Этюд No ...

Сыграть какую-нибудь сценку по линии мизансцены, совершенно не дорожа текстом, мыслью, подтекстом, как описано [выше].

Кино сопровождает чтение картинами закулисной и частной жизни актера (хотя бы, например, сценами в общежитии студентов студии. Пусть эти картины покажут бытовую сторону жизни студийцев. Конферирующий может пояснять то, что демонстрирует картина кино).

Есть и еще более легкая и соблазнительная линия, которой очень охотно придерживаются актеры. Это линия сценических трюков.

В каждой роли скоро выясняются места, на которые откликается зритель смехом и аплодисментами. Актеры знают и любят эти места роли, создающие им "успех". Некоторые из нас отдают таким моментам игры все свое внимание, в ущерб основной идее пьесы, логике, здравому смыслу.

Доходит до того, что за трюками и привычным болтанием текста забываются и мысли роли и даже ее фабула. Все отдается в жертву актерским "трючкам".

Эта линия тоже легко фиксируется. Так создаются самоигральные роли, в которых слова говорят, а действия выполняются механично, по мускульной привычке, актерскими ремесленными навыками.

При таких помощниках человек-актер предоставляется сам себе. Он может в момент игры на сцене думать о своих личных делах и внутренне жить своей частной, обывательской жизнью.

Мы попытаемся проиллюстрировать вам и эту линию.

Этюд No ...

Кто-то играет какую-то сценку по линии трюков, не дорожа ни словами, ни их смыслом.

Кино сопровождает чтение картинами закулисной или личной, семейной жизни самого артиста, его знакомых, каких-то любовных сцен, незнакомых лиц, ландшафтов, улиц, самых неожиданных видений и предметов.

Постараться иллюстрировать всякую чепуху, которая в такие минуты лезет в голову актера-ремесленника во время его механической игры.

Все это образцы неправильной линии творчества, основанной на внешних, профессиональных, актерских навыках.

Но нам нужна другая, правильная линия творчества, которая одна способна вызвать на сцене правильную человеческую речь. Эта линия создается по законам органической природы, из элементов души артиста, оживленных подлинным человеческим хотением, стремлением, которые управляют нашими действиями и речью. Я говорю о линии подтекста.

К большому сожалению, эта линия неустойчива, трудно уловима и потому плохо фиксируется, особенно в рассеивающей и волнующей обстановке публичного творчества.

В поисках средств укрепления неустойчивой линии подтекста мы направили свое исследование в разные стороны и области: а) внутреннего зрения, б) мысли, в) внутреннего действия.

Остальные элементы: воображение, чувство правды и вера в нее, логика и последовательность, общение и приспособление -- конечно, тоже сильно влияют на укрепление линии подтекста, но они не имеют ведущей роли в этом процессе. В самом деле, воображение лишь помогает вырабатывать линию внутренних видений, чувство правды и вера, логика и последовательность спаивают, цементируют все отдельные части линии подтекста. Общение и приспособление, сквозное действие вызывают активность линии подтекста и проч.

Во избежание лекции постараюсь показать вам на образных примерах, как создаются и сплетаются линии подтекста.

Начну с внутренних видений, как мы на нашем жаргоне называем эту линию.

Этюд No ...

Кинолента

(Заказать ученикам подобрать ленту кино.)

На экране появляется ряд снимков Днепра. Они мелькают один за другим.

Ученик произносит: "Чуден Днепр" и т. д.

Снова появляется картина.

Опять чтение и т. д.

[Конферирующий.] Но стоит играющему отвлечь внимание от линии подтекста и дать волю мускулу языка и тотчас же...

Ученик с невероятной скоростью болтает слова.

Бедное кино торопится поспеть за текстом, картины, или, вернее, их обрывки, одни за другими мелькают, перепутываются, вползают в картины быта, личной жизни чтеца, ничего не имеющие общего, резко противоположные красотам Днепра, и целиком овладевают внутренними видениями артиста.

Кавардак видений.

[Конферирующий.] Поясняю только что показанный процесс. Внутри человека создается представление того, о чем он хочет говорить.

Ученик. Ох, как это трудно!

Педагог. Естественное не может быть трудно. Внутренняя, зрительная иллюстрация подтекста, предшествующая процессу речи, -- обычное и нормальное явление в реальной жизни. Вспомните, как оно происходит в вас.

На экране внутреннего зрения человека создаются представления, которые или сами собой приходят к нам из подсознания, или вызываются сознательными причинами.

Эти представления тотчас же отражаются на экране нашего внутреннего зрения (видения). Вот, например, Иванов. Вызовите в себе какое-нибудь представление. Подумайте о чем-нибудь.

На экране кино появляется изображение ананаса.

Ученик. Ананас.

Преподаватель. Почему же именно ананас, а не что-нибудь другое, что вы видите вокруг себя?

Ученик. Не знаю.

Преподаватель. И я тоже не знаю. И никто этого не знает. Только одно ваше подсознание могло бы объяснить, откуда явилось такое представление.

Теперь постарайтесь вспомнить и осознать то, что произошло в вас дальше.

Ученик. Я стал вспоминать, как растет ананас: в земле, наподобие редиски, или иначе.

На экране появляется пальма, на ветвях которой растут ананасы.

Ученик (*смеется*). Мне на минуту представилось, что ананасы растут на пальме.

Преподаватель (*тоже смеется*). Почему же именно на пальме ?

Ученик. Вероятно, потому, что ананас похож на нее. У него такая же кожа, как кора у дерева, такие же листья, как у пальмы.

Преподаватель. Все, что вы сейчас говорили, является вторым моментом процесса речи, то есть суждением о представлении. В этот момент проявляется работа первого из двигателей нашей психической жизни, то есть ума. А там, где создано представление, там неизбежно рождается то или иное отношение к представлению -- суждение о нем, хотение, то есть воля, и эмоция, то есть чувство.

Так, вместо старой формулы двигателей психической жизни: ум, воля и чувство -- создалась новая: представление, суждение... и волечувство.

Эти свои внутренние, невидимые переживания и отношения ума, воли и чувства и оценку (суждение) человек старается передать другим людям так, как он сам видит, так, как он сам судит об [объекте].

Для этого пускаются в ход все наши внешние выразительные средства (мимика, движение, голос, интонация, речь). При этом речь перестает быть простым словоговорением и превращается в подлинное, продуктивное, целесообразное человеческое действие.

Таким образом, лучшим средством борьбы с механическим, актерским болтанием текста роли являются подлинные хотения, стремления, задачи, внутренние и внешние стремления передать другим людям свои видения внутреннего зрения.

Так происходит в жизни, в каждый момент процесса словесного общения. Так должно происходить и на сцене при публичном выступлении. Но; к сожалению, в театре внутренние видения далеко не всегда рождаются сами собой. В огромном, подавляющем большинстве случаев приходится искусственно вызывать их в себе, наподобие тех картин, которые только что были здесь показаны на этом экране с помощью киноаппарата.

В этом внутреннем процессе мы встречаемся с некоторыми трудностями и вот в чем они заключаются.

Дело в том, что наша "кинолента" внутреннего зрения отражает не то, что создает сама действительность, реальная жизнь, а тот вымысел, который не существует на самом деле, а лишь придуман нашим творческим воображением, применительно к требованиям изображаемой нами жизни роли. Этот вымысел надо для себя превратить в действительность. Часто эта выдуманная действительность чужда нам по своей природе, но так как она комбинируется из наших собственных зрительных и других воспоминаний, то все-таки отдельными частями или элементами вымышленная жизнь роли близка нам.

Созданная "кинолента" видений безостановочно просматривается нами. При этом мы говорим словами или изображаем действиями то, что нам показывает "кинолента" в каждый момент, каждый раз, на каждом сегодняшнем спектакле.

Я придаю такое огромное, исключительное значение "киноленте" наших внутренних видений потому, что они-то и создают для роли все ее предлагаемые обстоятельства.

Мы должны все время считаться с ними, видеть их и тогда, когда речь идет о прошлом или предполагаемом будущем роли, и тогда, когда мы выходим на сцену или уходим с нее. Нужно знать и видеть, откуда приходишь и куда направляешься на сцене⁶⁶.

Во всех этих случаях "кинолента" внутренних видений вызывает в нас зрительные воспоминания, наподобие того, как это делает в реальной жизни память.

Не забывайте же каждый раз, при каждом повторении творчества, при каждом произносимом слове текста, предварительно мысленно пропускать заготовленную "киноленту" видений жизни роли.

Знайте, что она является важным внутренним подтекстом роли, без которого слова и сама речь мертвы, безжизненны.

Короче говоря, "кинолента" внутренних видений является иллюстрацией всех "предполагаемых обстоятельств" жизни роли, необходимых артисту для внутреннего оправдания словесных и других действий изображаемого на сцене лица.

Эти сегодняшние, обновленные видения влияют на новые оттенки и интонации речи артиста на каждом, сегодняшнем спектакле. Я особенно усиленно подчеркиваю слово влияют, потому что внутренняя "кинолента" отнюдь не должна фиксировать самую интонацию речи, она должна только естественно вызывать и оправдывать ее.

Имейте также в виду, что "кинолента видений" показывает нам только то, что происходит за пределами сцены, но отнюдь не то, что делается на самих подмостках, не то, что видят на них сами играющие.

Сцена для артистов -- подлинная, реальная жизнь, действительность, и мы должны относиться к ней как к таковой.

Эта жизнь создается нами на каждом спектакле заново, при той же сверхзадаче и сквозном действии и предлагаемых обстоятельствах, причем последние оправдываются и выполняются творящим так, как он может их искренно оправдывать и выполнять в каждый сегодняшний день, конечно, в соответствии с требованиями роли и с общим самочувствием творящего.

Вот как создается первая, более или менее устойчивая линия подтекста роли, сотканная из моментов внутреннего видения.

"Это натурализм!" -- завопят эстеты.

Пусть они успокоятся. Это не натурализм, а стремление к натуральному, естественному; это борьба за законы природы, против попиранья их условностями актерского ремесла.

Прием с внутренними видениями и с передачей их партнерам по сцене направляет творчество и его линию не только в самом начале работы над изображаемым образом. Этот прием не менее действителен и при исправлении испорченной, заигранной роли.

Пусть артист в самый разгар повторения на сцене механически налаженной работы спросит себя и искренно ответит: представляет он или подлинно, продуктивно и целесообразно действует? Если ему станет ясно, что он наигрывает, то тут же, пользуясь своим человеческим опытом, пусть он решит, как бы он стал в жизни действовать сегодня, здесь, сейчас при аналогичных с ролью предлагаемых обстоятельствах.

Такой ход поможет артисту найти себя в роли и роль в себе. А раз что это будет сделано, то правильная внутренняя линия действия и подтекста будет сама собой налажена.

Еще более устойчивым подтекстом является линия мысли. Процесс ее создания я также постараюсь показать вам на примере⁶⁷.

Этюд No ...

Преподаватель. Расскажите, как вы понимаете линию мысли монолога Астрова о лесах из первого акта "Дяди Вани". Только не идите на поводу самого словесного текста, а следите за линией внутренней сущности мысли.

Ученик. Человек беспечен, невнимателен. Он не соображает, что для печей существуют торфяные болота, а для стройки простых сараев -- глина и кирпичные заводы.

Преподаватель. В монологе говорится: "...У ленивого человека не хватает смысла нагнуться и поднять с земли топливо". Желательнее, чтоб ваши внутренние представления о причинах, подготовляющих катастрофу гибели лесов, не расходились с мыслями Астрова и самого автора. Верное представление будет подсказывать верное слово текста роли. В противном случае в этом месте у вас будет происходить постоянная заминка.

Дальше.

Ученик. Но вы говорили, что не надо идти на поводу у текста, а теперь вы заставляете все время оглядываться на него.

Преподаватель. О нет, я этого отнюдь не заставляю. Оглядываться и вспоминать слова -- это одно дело, а установить однажды и навсегда верное представление о передаваемой мысли -- это совсем другое дело. Первого я вам не рекомендую, а на втором настаиваю.

Идите дальше.

Ученик. Даже если допустить, что порубка леса необходима, то пусть ее делают "из нужды". Нельзя же совершенно истреблять леса. Русские леса валятся от топора.

Преподаватель. Не находите ли вы, что представление "треска от топора", как в тексте автора, образнее и красочнее? Такое внутреннее представление тоже приблизит вас естественным образом к тексту.

Ученик. Хорошо, согласен. "Русские леса трещат под топором". Тысячи деревьев уничтожаются...

Преподаватель. Миллиарды! Это ближе к истине и к тексту.

Ученик. Да, правда. Это катастрофичнее. Миллиарды деревьев гибнут. Жилища зверей, то есть гнезда птиц и берлоги зверей, тоже уничтожаются. Звери бегут, птицы улетают.

Но ведь человеку дан ум и способность творить, а он разрушает... Леса, дичь, климат, земля... все портится, уничтожается, все беднеет и становится безобразным.

Надо не понимать всего этого, чтоб продолжать жечь, уничтожать красоту и все, что мы сами не можем создать.

Ну, конечно, ты смотришь и смеешься. А вот я, когда вижу леса, спасенные мною, слышу их шелест, я горжусь, я чувствую, что климат, счастье людей, немножко и в моей власти.

Некоторые, отдельные части я спутал и переставил.

Преподаватель. Это не беда. Важно, чтоб были ясные и верные представления, а их последовательность сама собой установится от повторения. Последовательность вам подскажет суфлер одним словом. Да, наконец, это суфлерское слово явится само собой от механической памяти текста.

Ученик. Это правда. Одно заброшенное слово сразу открывает всю картину и тогда видишь все, что видел и сам автор, когда выражал свои мысли.

Преподаватель. Таким образом, вы понимаете, что мысли можно видеть. И действительно это так: мы видим мысли внутренним зрением. Мы видим не только конкретные образы, но и абстрактные идеи. Таким образом, линии мысли и видения сплетаются.

Логика и последовательность определены и четки. Ярче всего они сказываются в области мысли. Вот почему эта линия наиболее устойчива, доступна для определения и пригодна для фиксирования.

Но некоторым артистам трудно запомнить чередование отдельных мыслей, их последовательность. И эту трудность могут до некоторой степени облегчить опять-таки видения внутреннего зрения.

Мы что-то видим внутренним глазом не только тогда, когда говорим о конкретных вещах (виды природы, внешность людей, предметы и проч.), но и тогда, когда речь идет об абстрактных представлениях и идеях. Например, когда мы говорим о любви, нам смутно чудится какая-то прекрасная женщина или милая старушка и проч. Когда говорим о ненависти, в нашем воображении мелькает образ какого-то черного злодея или пошляка и проч.

У каждого человека в жизни, а следовательно, и у артистов на сцене, линия мысли в отдельных сценах или во всей пьесе сопровождается иллюстрацией видений внутреннего зрения.

Мы сейчас покажем вам это с помощью кино на том же монологе Астрова о лесах.

Этюд No ...

Вскрытие внутренней линии мысли с предварительной иллюстрацией кино.

Кино. Порубка леса. Топится громадная печь, валятся деревья, улетают птицы, бегут звери. Разруха. Каменный сарай. Стройка, работа на торфяных болотах.

Чтение. "Ты можешь топить печи торфом, а сараи строить из камня. Ну, я допускаю, руби леса из нужды, но зачем истреблять их? Русские леса трещат под топором, гибнут миллиарды деревьев, опустошаются жилища зверей и птиц... и все оттого, что у ленивого человека нехватает смысла нагнуться и поднять с земли топливо..."

Кино. Чудная развесистая сосна и громадная кухонная печь с пылающим пламенем.

Чтение. "Надо быть безрассудным варваром, чтобы жечь в своей печке эту красоту, разрушать то, чего мы не можем создать".

Кино. Портрет...

Чтение. "Человек одарен разумом и творческой силой, чтобы приумножать то, что ему дано, но до сих пор он не творил, а разрушал".

Кино. Пустыня, сушь. Осень, слякоть.

Чтение. "Лесов все меньше и меньше, реки сохнут, дичь перевелась, климат испорчен, и с каждым днем земля становится все беднее и безобразнее..."

Кино. Сажают деревья. Маленькие лески. Большие, чудные леса.

Чтение. "...но, когда я прохожу мимо крестьянских лесов, которые я спас от порубки, или когда я слышу, как шумит мой молодой лес, посаженный моими руками, я сознаю, что климат немножко и в моей власти..."

Кино. Счастливое человечество: леса, канал Волга--Москва, дома отдыха.

Чтение. "...и что, если через тысячу лет человек будет счастлив, то в этом немножко буду виноват и я. Когда я сажаю березку и потом вижу, как она зеленеет и качается от ветра, душа моя наполняется гордостью, и я..."

Преподаватель. Таким образом, линия мысли, передающая жизнь сердца и ума, тесно сплетается при исполнении на сцене с линией видений. Мысли больше всего боятся механичности. Когда текст роли попадает на мускул языка, слова непроизвольно выскакивают из речевого аппарата говорящего и мчатся вперед с невероятной скоростью. Подтекст не может поспеть за таким словоговорением и потому он сильно отстает.

Внимание творящего, а за ним и все внутренние элементы тоже отстают.

В такие моменты слова просыпаются, как горох, а речь трещит, как барабан, потому что она пуста и не несет в себе никакого внутреннего содержания.

Как же сдержать стремительность такой речи, как насытить и оживить ее?

Для этой пели мы прибегаем к помощи сознания, логики и последовательности. Они создают крепкий подтекст, еще более устойчивый, чем внутренние видения. Интеллект -- хороший цемент для внутренней спайки всех составных элементов. Одна мысль порождает другую, третью, все вместе образуют сверхзадачу. Интеллектуальное стремление к ней создает одну из линий, которая вплетается вместе с другими элементами в сквозное действие роли и пьесы.

В иных случаях линия мысли (интеллектуальная линия) может стать в речи основной и не оставить места другим линиям.

В других случаях линия мысли, став ведущей, тянет за собой все другие линии всех других элементов, и тогда речь становится живой, содержательной. Но ведущую роль может взять и линия видения. Тогда слово, речь явятся передатчиком и выразителем внутренних образов, видений, чувств, мыслей. Такая речь сильна своей красочностью, образностью. Лучше всего, когда обе эти линии мысли и видения сливаются, дополняют друг друга и ведут за собой все другие линии элементов. Тогда создается очень важное внутреннее действие, заключающееся в образной передаче своих мыслей другому лицу.

В этих случаях речь становится действием, способным передавать мысли, чувства, видения внутренней жизни говорящего, который хочет, чтоб другие смотрели его глазами, чувствовали и думали совершенно так же, как и он сам⁶⁸. Это чрезвычайно важный момент в нашем искусстве, и я вам покажу сейчас на деле почему.

Этюд No ...

Третья линия -- действия.

Преподаватель. Иванов! Допустим, что у вас созданы линии и видения и мысли. Встаньте сюда и вспоминайте молча и недвижно всю линию мысли и видения монолога Астрова о лесах.

А вы, Сидоров, тоже идите на рампу и молча, недвижно думайте о своих делах.

Оба садятся, молчат и бездействуют.

Долгая, скучная пауза.

Конферирующий. Вам весело?

Публика говорит что-то, вероятно, "нет".

Конферирующий. Вот к чему приводит на сцене общение актера с самим собой. При таких условиях зрителям нечего делать в театре.

Преподаватель. Теперь, Иванов, попробуйте передать Сидорову словами действительно то, о чем вы думаете. Заставьте его мыслить и видеть совершенно так же, как мыслите и видите вы сами.

Иванов произносит монолог о лесах и помогает себе мимикой интонацией и действием передать не только то, как он мыслит, но и то, что он видит.

Конферирующий. Теперь вам есть что делать в театре?

Зрители, вероятно, спорят: "да".

Преподаватель. Вот что происходит в театре, когда на сцене начинается внутреннее и внешнее действие, то есть взаимное общение двух действующих лиц.

Таким образом, говорение ради говорения, видение ради видения не нужны в театре. Там мысли и видения нужны для действия, то есть для взаимного общения артистов между собой.

Эти обе линии еще больше сплетаются в процессе общения, где в работу вступает действие, заключающееся в том, чтоб передать другому то, что видишь и мыслишь. Желание, чтоб объект общения увидел передаваемый образ глазами говорящего или чтоб объект общения воспринял передаваемую мысль совершенно так же, как ее понимает сам автор, вызывает очень важное и сложное действие -- внутреннее и внешнее общение.

Видения внутреннего зрения [заставляют] действовать, и это действие выражается в заражении другого своими видениями. Слово и речь тоже должны действовать, то есть заставлять другого понимать, видеть и мыслить так же, как и говорящий.

Что значит словесное действие?

Это один из моментов процесса речи, превращающий простое словоговорение в подлинное, продуктивное и целесообразное действие.

Если в жизни процесс общения имеет первенствующее значение, то на сцене он еще более важен и необходим, так как если актеры перестанут общаться между собой, то зрители не будут знать того, что происходит в их душах, и тогда смотрящему нечего будет делать в театре...⁶⁹

Если этот процесс важен в жизни, то на сцене он еще более необходим, так как наше действенное искусство основано на взаимном общении.

Так создается третья линия -- словесного действия.

Вот этими тремя линиями: а) мысли, б) видения и в) словесного действия -- мы и будем впредь пользоваться для оживления зафиксированных и оттого омертвевших слов раз и навсегда установленного текста роли.

Преподаватель. У нас есть и еще один верный помощник в области слова. Этот помощник -- законы речи. Но ими надо пользоваться осторожно, потому что они являются обоюдоострым мечом, который одинаково вредит и помогает.

Помню, как один заумный режиссер старательно разметил мне в тексте новой, стихотворной роли все ударения, остановки, повышения, понижения и всевозможные, обязательные по законам речи интонации. Я зазубрил не правила, а самые звуковые интонации. Они поглотили все мое внимание и его нехватило на более важное, что скрыто было под словами текста. Я провалил роль благодаря "законам речи".

Ясно, что такой прием пользования ими вреден и что нельзя зазубривать результаты правил. Нужно, чтоб сами правила однажды и навсегда внедрились и зажили в нас, как таблица умножения, как грамматические или синтаксические правила. Мы не только понимаем их. Мы их чувствуем.

Свой язык, слова, фразы, законы речи надо однажды и навсегда почувствовать, и, когда они станут нашей второй натурой, тогда надо пользоваться ими, не думая о правилах. Тогда речь будет сама собой правильно произноситься.

Что же мы делаем со своей стороны для внедрения в человеческую природу, в сознание и подсознание учеников, законов речи, которые кажутся на первый взгляд такими мудреными?

Прежде всего мы приучаем к ним молодежь для того, чтобы трудное сделалось привычным. Мы систематически вывешиваем отдельные правила законов речи на пятидневные плакаты, чтоб их читали, чтоб глаз и слух привыкали к ним.

Конферирующий. Вот например.

Этюд No...

Ученики один за другим выносят плакаты с законами речи, читают их, объясняют и приводят наглядные примеры.

Конферирующий. Для большей популяризации некоторых наиболее важных и любимых правил некоторые из учеников написали на них стихи.

Выносят плакат-стихи, а автор декламирует их.

Некоторые из шутников не только написали, но и сочинили музыку на любимые правила законов речи.

Выносят плакат, выходит ученик и поет правила, может быть, в шутливой, но остроумной куплетной форме. Ученики один за другим выходят под музыку и в куплетной форме поют отдельные наиболее важные правила законов речи, например на слова с обязательными ударениями.

Но знаете ли вы, что все найденные нами средства оживления зафиксированных своих или чужих слов автора по линии мысли, видения, действия, при точном соблюдении законов речи, недостаточны. Даже эти знакомые нам средства далеко не всегда способны уберечь текст роли от забалтывания, удержать от разъединения текста от подтекста, а речь от пустого, бессодержательного словоговора, от звукового болтания слов роли.

В чем же задержка и препятствие?

Процесс произнесения чужих слов роли, не вошедших в душу человека-артиста, так сказать, всеми своими корнями, таит в себе какой-то еще неразгаданный до конца секрет, свойство.

Так, например, мы не знаем, почему при произнесении чужого текста роли звуковой диапазон голоса имеет склонность к суживанию, к сокращению октавы до терции или квинты. Плохо не только "вешать нос на квинту", но и сажать голос на квинту, то есть все время, Е. течение всего спектакля долбить одни и те же пять осатаневших нот голосовой интонации: "тра-та-та-та-та" и опять "тра-та-та-та-та" и потом снова те же пять нот того же диапазона. Наконец выскочат из него отдельных два, три верхних звука и сразу перепрыгнут на октаву. На душе сразу станет легче, но не надолго. Через секунду опять то же несносное "тра-та-та-та-та", опять на тех же пяти осатаневших нотах. Так создается монотонная, бескрасочная, скучная речь. Чтоб усилить или оживить ее, начинаешь искусственно расцвечивать, насильно раскрашивать буквы, слоги, слова, фразы. Это создает ложные, актерские приемы речи, условные интонации, искусственные голосовые фиоритуры, пафос и прочие декламационные увертки и речевые штампы, вконец убивающие живую человеческую интонацию.

Кроме уже указанных средств борьбы с этим злом (то есть линии мысли, видения и действия при общении) мы пользуемся одним простым, но действенным средством, а именно (по выражению Смоленского) "тататированием". Вот что скрывается под этим словом и вот в чем заключается прием.

Чужие слова автора или зафиксированные слова самих учеников мы заменяем произвольными, ничего не выражающими слогами, вроде тех, которыми пользуются при передаче знакомой музыкальной мелодии песни с незнакомым словесным текстом. Тогда мы поем: "Та-та-ти, ти-ра-та-ти, тара-та-та" и проч. Отсюда и самое название приема "тататирование".

Я не могу вам объяснить, почему заболтанный словесный текст роли мертвит интонацию и суживает звуковой диапазон, а "тататирование", наоборот, оживляет интонацию, расширяет диапазон речи и освобождает ее от скованности и условностей.

Я могу только на основании практики уверить вас, что на деле происходит именно такое чудодейственное превращение.

Вот почему, после того как внутренняя линия подтекста роли крепко утвердится и четко фиксируется, мы еще не позволяем ученикам произносить слова роли, а переводим речь на "тататирование" или, иначе говоря, мы после утверждения линии подтекста передаем эту линию не словами, а одной звуковой, свободной от всяких штампов, естественной человеческой интонацией.

Сначала это делается на готовом, слаженном по физическим действиям, своем собственном тексте, который заменяется "тататированием".

Этюд No...

Повторяется уже знакомый этюд "Рыбная ловля". При этом текст вспоминается мысленно, подтекст переживается чувством, а слова текста заменяются "тататированием", то есть интонацией. Только одним этим путем передается внутреннее чувство творящего артиста.

После того как познаешь в роли живые человеческие интонации и полюбишь их, внутри создается не только представление, но и самое ощущение подлинной, живой, естественной человеческой речи. Почему? Потому что при "тататировании" самые слова устраниваются, а с ними отпадают и штампы звуковых интонаций и все актерские привычки в области речи, мертвящие ее на сцене. При такой очистке от опасных соблазнов голосовой интонации открывается полный, простор для непосредственного подсознательного выявления внутренних чувствований. Слово -- выразитель мысли, а интонация -- выразительница чувства. При "тататировании" слово передается мысленно, а чувство -- явно.

После того как этюд сыгран много раз с "тататированием", определяется верная интонация речи. Это приближает как ощущение артиста в роли, так и состояние роли в артисте к нормальной, человеческой жизни.

Утвердившись в ней, можно приступить к следующей стадии творчества. Вот в чем она заключается:

Этюд No...

"Тататирование" за столом

Темнота. Занавес раскрывается. На сцене большой стол с сукном. Вокруг стола сидят ученики и преподаватель.

Преподаватель. Подложите руки под себя, чтоб лишить их движения. Тело в сидячем положении тоже сковано. Так, хорошо! Слова текста вы замените "тататированием". Теперь сыграйте мне по линии мысли, видения и действия этюд "Рыбная ловля". Но только не пропускайте ни одной намеченной задачи, ни одной установленной по партитуре роли подробности. Постарайтесь все это передать одной голосовой интонацией. Обо всем, что будет происходить у вас внутри, говорите партнерам с помощью звуковой интонации. Ей одной дан простор, поэтому она должна будет проявить себя в полной мере. Пусть интонация ищет новых путей, приемов воплощения, звуковых выражений внутреннего чувствования.

По окончании сеанса конферирующий заявляет:

Такие сеансы происходят много раз для того, чтобы свободная человеческая интонация артиста, избавленная от всего, что ей мешает и что ее сковывает, могла не только проявиться, но и до известной меры утвердиться в творящих артистах.

Надо чтоб исполнители сжились с этими своими интонациями в жизни роли, чтоб они полюбили их и общее творческое самочувствие, которое при этом создается в них.

После того как эта стадия будет пройдена, можно прекратить "тататирование" и вернуть слова роли.

Этюд No...

Чтение за столом.

Повторение того же этюда "Рыбная ловля" за столом, со словами роли, без "тататирования", но без рук и движений.

Жизненная интонация должна проявиться и со словами. От повторения она должна утвердиться и полюбиться исполнителям.

Когда и эта творческая стадия будет пройдена, можно перейти к следующему моменту.

Этюд No...
Игра за столом.

Исполнители продолжают сидеть за тем же столом. Они освободили руки и движения от прежней скованности. Не беда, если исполнители будут вставать со своих мест и даже если они в увлечении ролью перейдут со своего места поближе к партнеру⁷⁰.

ПРИМЕЧАНИЯ

I. ПЕРЕХОД К ВОПЛОЩЕНИЮ

Печатается по машинописному тексту, в который внесены исправления рукой К. С. Станиславского (Музей МХАТ, К. С., No 251 {При дальнейших ссылках на материалы, хранящиеся в литературном архиве К. С. Станиславского в Музее МХАТ, будет указываться только инвентарный номер документа.}).

Текст этой главы находится в одной тетради с текстом главы "Характерность". На заглавном листе тетради имеется пометка, сделанная секретарем Станиславского Р. К. Таманцевой: "1933 г., весна". Исправления, внесенные в текст Станиславским, относятся, по видимому, к более позднему времени.

¹ В подлиннике помощник Торцова назван не Рахмановым, а Рассудовым, так же как и во всех первоначальных вариантах книги "Работа актера над собой". В большинстве рукописей, написанных или просмотренных Станиславским в период 1933--1938 годов, старые фамилии: Творцов, Рассудов, Чувствов, Юнцов и другие -- заменены новыми: Торцов, Рахманов, Шустов, Вьюнцов и т. д. Готовя к печати первую часть "Работы актера над собой", Станиславский поручил редактору всюду заменить старые имена новыми, что и было сделано.

Поскольку в настоящей книге, как и во всех трудах по "системе", действуют одни и те же преподаватели и ученики театральной школы, в соответствии с волей автора старые фамилии их повсюду заменены нами новыми.

² Предполагается, что на стене школьного зала развешаны флажки и плакаты с обозначением уже пройденных элементов внутреннего сценического самочувствия (в соответствии с первой частью "Работы актера над собой"), то есть: воображение, куски и задачи, внимание, действие, чувство правды и вера, эмоциональная память и др.

³ Следует подчеркнуть, что с первых же дней пребывания учеников в театральной школе Торцова (точно так же, как и в театральных студиях, руководимых Станиславским) практическое изучение элементов переживания и воплощения осуществляется одновременно, параллельно друг другу, о чем говорится в первой части "Работы актера над собой". Так, например, в заключительных строках главы "Сценическое искусство и сценическое ремесло" сказано: "В конце беседы, прощаясь с нами, Торцов объявил, что с завтрашнего дня мы приступим к занятиям, имеющим целью развитие нашего голоса, тела, то есть к урокам пения, дикции, гимнастики, ритма, пластики, танцев, фехтования, акробатики. Эти классы будут происходить ежедневно, так как мышцы человеческого тела требуют для своего развития систематического, упорного и длительного упражнения" (Собр. соч., т. 2, стр. 44). Об этих классах

постоянно упоминается при изложении внутренних элементов творческого самочувствия актера. Например; "Пришлось прекратить интересный урок, так как нас ждали в классе фехтования" (там же, стр. 272); "Пусть это подкрепит в вас сознательность производимой работы,-- говорит Торцов ученикам,-- по гимнастике, танцам, фехтованию, постановке голоса и прочему" (там же, стр. 293).

Поэтому деление Станиславским школьной программы на первый год обучения, посвященный изучению процесса переживания, и второй год, посвященный процессу воплощения, является условным. Оно вводится им лишь для удобства изложения материала "системы", но отнюдь не отражает его педагогической практики. В этом отношении особый интерес представляют помещенные в приложениях материалы, раскрывающие взгляды Станиславского на организацию процесса воспитания актера в театральной школе.

⁴ Нами опускается часть текста, представляющая собой окончание рукописи "Переход к воплощению", как не имеющая прямой связи с дальнейшим изложением. Приводим здесь этот опущенный текст.

"Аркадий Николаевич и преподаватели ушли, а мы с Иваном Платоновичем развешивали по местам флажки.

Не буду описывать того, что при этом делалось и говорилось, так как описание не внесет ничего нового.

Кончаю сегодняшнюю запись чертежом развески маленьких флажков.

Кстати: три флага без надписи точь-в-точь такие, какие повешены на левой половине стены, где процесс переживания, появились неизвестно когда. Их повесили без всякой помпы и ничего по этому поводу не говорили. И сегодня Иван Платонович не дал никаких объяснений, сказав только: "Об этом в свое время, будьте покойны!"

Схема расположения элементов сценического самочувствия приводится в приложениях к тому на стр. 360--361.

Три флага без надписи обозначают ум, волю и чувство.

II. РАЗВИТИЕ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ТЕЛА

Это название фигурирует в нескольких планах второй части "Работы актера над собой" как наименование соответствующей главы книги (№ 68, 73/1 и 663). В эту главу нами включены две рукописи Станиславского, посвященные этой теме.

1. [ГИМНАСТИКА, АКРОБАТИКА, ТАНЦЫ И ПРОЧЕЕ]

Печатается по рукописи, озаглавленной "Физкультура" (№ 376). Под этим общим названием на титульном листе помещен перечень предметов, которые должны были получить освещение в данной главе: гимнастика; танцы; акробатика; фехтование, рапиры, эспадос (или эспадрон), кинжал (то есть бой на кинжалах); борьба, бокс; maintien (то есть манеры, умение держаться в светском обществе). Этот план лишь частично реализуется в тексте рукописи. Очевидно, глава "Физкультура" осталась недописанной.

Под "физкультурой" Станиславский подразумевает, таким образом, целый комплекс дисциплин, о которых он предполагал написать. Поэтому данной незаконченной главе условно дается название, соответствующее изложенным в ней вопросам (гимнастика, акробатика, танцы и проч.).

На заглавном листе рукописи рукой Станиславского поставлена цифра XVI, что соответствует порядковому номеру этой главы в позднейшем по времени плане первой и второй частей "Работы актера над собой" (№ 274). Это означает, что Станиславский рассматривал данную рукопись как материал второй главы третьего тома.

В рукопись "Физкультура" был вложен текст с описанием урока Торцова, посвященного постановке голоса. Этот текст перенесен нами в главу "Голос и речь".

¹ После этих слов в рукописи имеется текст, не заверченный Станиславским. Приводим его здесь.

"В этом вопросе вам окажет услугу вот этот аппарат.

Аркадий Николаевич указал на только что внесенную большую раму, выше человеческого роста, внутри которой вертикально и горизонтально были натянуты проволоки, образовавшие правильные квадраты. На местах скрещивания проволок привешены небольшие номера с цифрами..."

После этого текста имеется пометка Станиславского: "Остальное будет дописано после того, как я добуду необходимый мне материал о баден-вейлерской учительнице гимнастики Швёер".

² Айседора Дункан (1878--1927) -- известная танцовщица и педагог. Неоднократно приезжала в Россию. После Великой Октябрьской социалистической революции несколько лет жила в СССР и организовала свою студию (1921). Стремясь к возрождению естественной красоты движений человеческого тела, Дункан отвергала классические каноны балетного танца и пыталась создать собственную хореографическую школу. Станиславский высоко оценивал своеобразное искусство Дункан, посвятив ей несколько страниц в книге "Моя жизнь в искусстве" (см. главу "Дункан и Крэг").

³ Есть основание предполагать, что Станиславский имеет здесь в виду известного артиста петербургского Александринского театра К. А. Варламова, отличавшегося выразительной мимикой.

⁴ Этот "прославленный номер" использовался самим Станиславским как пример упражнения по мимике: он как бы иллюстрировал выражением лица переход от ясной солнечной погоды к пасмурной и от пасмурной к наступлению грозы, то есть передавал в мимике постепенные переходы от веселости к гневу, от добродушия к ярости.

2. ПЛАСТИКА

Печатается по машинописи, имеющей ряд исправлений, сделанных рукой Станиславского, и его подпись на заглавном листе (№ 382). К числу исправлений относится, например, замена термина "прана", заимствованного из философии индусских йогов, более понятным и научным термином "мышечная энергия" или просто "энергия".

В сохранившихся планах расположения глав третьего тома глава "Пластика" отсутствует. По содержанию она тяготеет к разделу "Развитие выразительности тела".

¹ Жак-Далькроз Эмиль (1865--1950) -- известный швейцарский музыкант -- педагог и композитор, создатель системы ритмической гимнастики, которую он преподавал в Женевской консерватории и специально созданном институте в Хеллерау (близ Дрездена). Его система ритмического воспитания получила широкое распространение и была изучена Станиславским. В студиях, руководимых Станиславским в 20-е и 30-е годы, система Далькроза преподавалась его братом -- В. С. Алексеевым. В чистом виде Станиславский не рекомендовал актерам систему Далькроза, страдающую некоторой механичностью. Он внес в нее существенные коррективы, требуя внутреннего оправдания и осмысленности каждого движения, производимого под музыку.

² Последующий текст до слов "я хочу, чтобы вы сами проследили за тем, как создается бесконечная линия движения" представляет собой вставку, написанную на отдельном листе, вложенном Станиславским в рукопись "Пластика" (№ 381). Сверху на листе надпись, сделанная его рукой; "Пластика. Перенести, где говорится в первый раз". Согласно этому указанию настоящая вставка вводится в основной текст главы, после первого упоминания о непрерывности линии движения.

³ Здесь на полях рукописи стоит вопросительный знак, указывающий, очевидно, на то, что Станиславский не был до конца удовлетворен этим текстом.

III. ГОЛОС И РЕЧЬ

Это наименование главы встречается в ряде планов книги "Работа актера над собой", сохранившихся в литературном архиве Станиславского (№ 68, 73/1 и 663). Во всех вариантах плана "Голос и речь" следует за "Развитием выразительности тела".

1. ПЕНИЕ И ДИКЦИЯ

Подраздел "Пение и дикция" складывается из двух частей: начало (первая беседа Торцова) представляет собой перенесенную нами из главы "Развитие выразительности тела" часть рукописи "Физкультура", где затронут вопрос о постановке голоса (№ 376).

Весь остальной текст (начиная со слов "Сегодня Аркадий Николаевич вошел в класс под ручку с Анастасией Владимировной Зарембо") печатается *по* машинописному экземпляру, озаглавленному "Пение и дикция" и имеющему правку и подпись Станиславского (№ 385/1). На заглавном листе проставлена его рукой цифра XVII, определяющая место этой главы в томе.

Судя по многочисленным замечаниям Станиславского на полях текста, рукопись "Пение и дикция" должна была подвергнуться переработке. Некоторые из этих замечаний убеждают нас в том, что *вопрос о* последовательности изложения материала не был Станиславским окончательно решен.

¹ Здесь есть некоторая несогласованность с первой частью "Работы актера над собой", где говорится о том, что первый год учебной программы посвящен процессу переживания, тогда как второй учебный год будет посвящен процессу воплощения.

Так, например, заканчивая первый учебный год и прощаясь до осени с учениками, Торцов говорит, что процессу воплощения "посвящена будет большая часть будущего года" (Собр. соч., т. 2, стр. 374), практические же занятия по голосу начались с первых дней пребывания учеников в школе (там же, стр. 44).

² То есть середины звукового регистра певческого голоса.

³ Здесь приписка Станиславского карандашом: "в характерной роли"; то есть, повидимому, подобного артиста можно использовать в характерной роли.

⁴ На полях рукописи пометка Станиславского: "Выправление гаммы. Кантилена".

⁵ В юности Станиславский учился пению у известного *оперного* певца и педагога Ф. П. Комиссаржевского. Станиславский пробовал свои силы в оперных партиях, успешно справлялся с опереточными ролями. В 1918 году Станиславский возглавил Оперную студию при Большом театре, реорганизованную впоследствии в Оперный театр его имени.

⁶ В книге С. М. Волконского "Выразительное слово. Опыт исследования и руководства в области механики, психологии, философии и эстетики речи в жизни и на сцене" (Спб., 1913, стр. 57) говорится: "Согласные звуки... это берега, в которых сдерживается текучая сущность гласных".

⁷ В рукопись вложен лист, на котором записано следующее: "Все живое дышит. Человек тоже дышит, это первое, что он делает, вступая в мир. Но не это о нем знают окружающие, те, кто "принимают" его. Им он заявляет о своем существовании не дыханием, а криком. Что же такое крик? -- Громкое, со звуком соединенное, выдыхание... Значит, в смысле выразительного средства второй момент дыхания важнее первого. Вдыхание (в процессе речи) есть приготовление, а исполнение -- в выдыхании. Третий момент -- остановка..."

Текст обведен (взят в рамку), что обычно свидетельствует о намерении Станиславского вернуться к данному вопросу в другом месте книги.

В литературном архиве Станиславского сохранился рукописный текст, озаглавленный "Пение", в котором также затронуты вопросы развития дыхания (№ 387). Приводим этот текст целиком:

"Есть еще важные приемы в области дыхания, которые я пока лишь ощупываю, не успев овладеть ими, важность которых не только для пения, но и для речи я лишь предвкушаю. Я говорю о поясном и грудном дыхании и его опорах, так точно и о зажиме в гортани. О диафрагме, исполняющей роль мехов при вбирании в себя воздуха, я пока не говорю, так как ее роль всем, и мне в том числе, хорошо известна.

Я понимаю опоры и упоры дыхания при пении, хоть и не владею ими. Иногда, правда, пока еще случайно, мне удастся ощутить их правильную работу в себе. Когда это случается, то все области дыхания, опоры дыхания, резонаторы работают в дружном единении и контакте. В эти минуты пение становится необыкновенно легким и приятным для меня. Я верю, что со временем мне удастся овладеть техникой такого дыхания и пользоваться им по произволу.

Но вот вопрос, который для меня еще не вполне понятен, а именно: насколько указанные выше опоры необходимы в области речи?

Правда, на днях, декламируя у себя дома монолог из "Гамлета", ощущая в речи бесконечную звуковую линию, я почувствовал те самые опоры дыхания, которые я случайно несколько раз ощутил в пении. С их помощью мне было очень легко говорить, звучно и содержательно, с хорошей, естественно создавшейся музыкальной кантиленой.

Этот случай дал мне понять, что если в комедии и в простой интимной драме такое дыхание и не всегда бывает. необходимо, то в трагедии, при декламации с большой кантиленой высокого стиля, такое сложное дыхание с многими опорами и упорами может быть очень полезно и потому надо его хорошо изучать".

⁸ Перед началом этого текста сделана надпись карандашом: "о плохом искусстве говорить сказать здесь или в начале отдела "Речь".

⁹ В подлиннике слово "буква" отмечено карандашом, и отметка вынесена на поля рукописи. Сбоку имеется приписка карандашом: "не смешивать слова буква и звук (живая речь и писанное слово очень различны). Есть особая фонетическая запись (условная). Фонетический метод изучает не буквы, а звуки. Звуковой аппарат уловил записи гласных (есть тридцать шесть гласных)". В архиве Станиславского (№ 542) сохранилась и таблица тридцати шести гласных, переписанная им из труда Д. Н. Ушакова "Краткое введение в науку о языке", М., 1913, § 29.

На основании этого замечания Станиславского в ряде случаев слово "буква" заменено нами словом "звук", взятым в квадратные скобки.

¹⁰ Пляска святого Витта -- нервная болезнь, проявляющаяся в судорожном расстройстве движений.

¹¹ Здесь на полях рукописи пометка, сделанная рукой Станиславского: "Ушаков. § 27--31". В книге Д. Н. Ушакова "Краткое введение в науку о языке" (М., 1929) § 27--31 посвящены анализу гласных звуков. Делая выписки из книги Ушакова, Станиславский оспаривает ряд его положений об образовании гласных звуков и высказывает собственные соображения. Так, например, по поводу § 28, где говорится о том, что при произнесении гласных звуков проход в носовую полость закрыт, Станиславский записывает: "NB. Протестую. Не закрыт, а резонирует и -- проходят в носовую полость" (№ 542).

¹² Повидимому, здесь имеется в виду М. Баттистини (1856--1928), с которым Станиславский встречался. О красоте и отчетливости его дикции Станиславский не раз говорил в беседах с учениками. Образцом соединения звука и произношения Станиславский считал певческое искусство Ф. И. Шаляпина, с которым он нередко консультировался по вопросам голоса и дикции.

¹³ На полях рукописи имеется пометка Станиславского: "Ушаков. § 18--25". В книге Ушакова эти параграфы составляют содержание раздела "Органы речи и их функции".

¹⁴ Против этого текста к рукописи прикреплен листок, на котором Станиславским написано: "Буква *Б* -- из *П*. Во время смыкания губ призовите к участию гортань, иными словами, дайте звучность вашему *П*, "вокализируйте" его -- получите *Б*".

¹⁵ На полях рукописи имеется пометка Станиславского "Ушаков. § 36--39". В книге Ушакова "Краткое введение в науку о языке" эти параграфы посвящены согласным звукам.

¹⁶ На занятиях с учениками Станиславский приводил мнение Ф. И. Шаляпина: "надо петь, как говоришь, и говорить, как поешь" (в смысле постановки звука и произношения).

¹⁷ Станиславский до конца жизни обладал звучным, сильным и гибким голосом басового тембра. Он никогда не переставал тренироваться в области звука и дикции. Новых успехов в этой области он добился в период работы в Оперной студии Большого театра (1918--1922) и заграничной гастрольной поездки (1922--1924).

2. РЕЧЬ И ЕЕ ЗАКОНЫ

Печатается по машинописному тексту, в который Станиславский вносил исправления в марте 1937 года (№ 401). На заглавном листе рукописи даются два названия этой главы: "Речь и ее законы" и "Искусство говорить". Там же указано, что машинописный текст перепечатан с "нищевской" редакции № 2 (1934), и сделана приписка рукой Станиславского "проверял -- март 37 (после Барвихи)". Таким образом, публикуемый текст является позднейшим вариантом главы "Речь и ее законы". Он представляет собой переработку более ранних редакций той же главы (№ 399 и 398), относящихся к 1934 году. Кроме того, в литературном архиве Станиславского сохранились и другие, более ранние по времени рукописи, в которых рассматриваются вопросы сценической речи (№ 392, 409, 393/1, 408 и др.). Сохранились также выписки Станиславского из различных трудов по языкознанию и выразительности речи следующих авторов: Д. Н. Ушакова, И. Л. Смоленского, С. М. Волконского, Ю. Э. Озаровского, Д. Д. Коровикова и других.

Публикуемый текст рукописи "Речь и ее законы" не был окончательно доработан автором. Многочисленные заметки и надписи на полях рукописи свидетельствуют о намерении Станиславского продолжить работу над этой главой. Некоторые из них выражают его неудовлетворенность написанным ("неясно", "повтор", "топчусь на одном месте", "лишнее, тормозит", "есть повторения", "тяжело, непонятно", "легче, короче", "путаница", "повторение" и т. п.), другие замечания указывают на то, что следует изменить или добавить в тексте. Наиболее существенные записи на полях приводятся в примечаниях.

Последние три страницы рукописи "Речь и ее законы" (№ 401) представляют собой начало новой главы "Перспектива артиста и роли", что выясняется из самого текста, и поэтому они переносятся в начало следующей главы.

¹ В предисловии к книге "Выразительное слово" Волконский указывает, что при ее составлении он опирался на следующие труды: Dr. Rush, *Philosophy of the human Voice*; Oscar Guttman *Gymnastics of the Voice*; G. Stebbins, *Dinamic Breathing and harmonie Gymnastics*.

Волконский был горячим сторонником педагогической системы сценического движения и декламации Ф. Дельсарта (1811--1871).

Отношение Станиславского к Волконскому и его эстетическим трудам претерпевало известную эволюцию, о чем говорится во вступительной статье к тому.

² Против этого текста, на обратной стороне листа, опираясь на мнение В. С. А. (то есть Владимира Сергеевича Алексеева, работавшего в области речи и произношения), Станиславский записал: "Это уже не законы речи, а актерское искусство. Я думаю, что к законам речи относится и орфоэпия, которая может быть сохранена только в театрах. Московский язык в жизни пропадает (французский язык в Михайловском театре, Comédie Française).

В законах речи две стороны: 1) внешняя, то есть правильное механическое произношение слов, фразы; 2) внутренняя.

В музыке надо, чтоб музыкант умел владеть своим инструментом так, чтобы ноты звучали верно (на должной высоте, не фальшиво). Затем он должен знать все приемы игры, то есть что такое стаккато, легато, forte, piano, crescendo, что такое паузы, фермато. Все это надо знать и уметь, прежде чем творить, передавать душу произведения.

В речи то же самое. Надо уметь правильно произносить звуки, слова, фразы. Научившись этому так, чтоб все это вошло в привычку, -- можно творить".

³ Отсюда и до слов "Если б вы проделывали всегда на сцене" восстановлен текст, зачеркнутый в последней редакции карандашом, так как в противном случае теряется логическая связь изложения.

⁴ Здесь подстрочное примечание Станиславского: "выражение М. С. Щепкина" (см. письмо М. С. Щепкина к С. В. Шуйскому от 27 марта 1848 года в кн. М. С. Щепкин, Записки. Письма, "Искусство", М., 1952, стр. 250).

⁵ Против этого текста записано: "физические действия фиксируют тоже внимание".

⁶ Здесь и в ряде других мест, где говорится о видениях, встречаются замечания на полях, которые свидетельствуют о том, что термин *видения* не вполне удовлетворял Станиславского. Он записывает ряд пожеланий В. С. Алексеева, который предлагает всюду, где говорится о видениях, добавлять: "и прочие ощущения" (то есть слуховые, осязательные и проч.). Представляет интерес запись Станиславского на обороте стр. 16 черновой рукописи (№ 399). Против слова *видения* в тексте записано: "зрительные представления" и ниже: "однажды и навсегда сказать... с видениями сочетаются и другие -- слуховые, осязательные представления".

К этой же странице относится и другая запись: "Ничего не говорится в книге о слуховом общении при речи".

В своей практической творческой работе Станиславский подразумевал под термином *видения* комплекс всех наших представлений о предмете и ощущений, запечатленных всеми органами чувств.

⁷ Текст монолога Отелло из III акта трагедии Шекспира дается здесь в переводе П. Вейнберга, исправленном самим Станиславским. Этот монолог нередко исполнялся Станиславским на уроках и репетициях с педагогическими целями.

⁸ Повидимому, Станиславский не был удовлетворен этим примером, так как на полях первоначальной редакции рукописи сделана пометка: "слова сами пугают".

⁹ В музыке диезы и бемоли являются знаками повышения и понижения звука на полтона.

¹⁰ Против этого текста в рукописи имеется следующая запись Станилавского, опирающаяся на мнение В. С. Алексеева: "Верно ли все это? Ведь если есть обязательные фонетические рисунки фразы, то они одинаково обязательны как для французского, так и для русского автора, и для Мольера, и для Гольдони; но только повышения и понижения диапазона разные, то есть, например, так:



Рисунок тот же, но в увеличенном виде... В этих случаях, если артисту не поможет подсознание, следует вспомнить фигуру, хранящуюся в его звуковой или зрительной памяти, и смело расширить диапазон этого рисунка. Это поможет ему развить (найти) требуемый темперамент и заучить так, как это требуется для данной роли".

¹¹ Под этим текстом Станиславским написано карандашом: "Как будто в этой главе много повторений уже сказанного. Показалось, что произошел застой, что я топчусь на одном месте".

¹² Против этого текста имеется любопытная пометка Станиславского: "В. С. А. предлагает все это выпустить, так как оно неясно. А мне жалко".

В рукопись вложена страница текста, представляющая вариант изложенного в основном тексте рукописи. Приводим его целиком.

"В речи так же, как и в музыке, forte и piano понятия относительные. Для них нет определенной, установленной меры, подобной метру или грамму. Forte -- piano имеют разные градации, в зависимости от степени силы звука в предшествующей или последующей части исполняемого произведения. Все дело в контрасте. То, что было piano в одном произведении, может оказаться forte для другого, если это произведение потребует слабой звучности. Переходы от piano к forte и обратно как в речи, так и в музыке могут быть быстры, мгновенны или же постепенны. Приступая к исполнению музыкального или литературного произведения, исполнитель должен иметь перед собой перспективу того, что ему предстоит исполнить, и быть очень расчетливым по отношению к силе звука. Начав слишком piano, он может лишиться себя возможности дойти до pianissimo и, наоборот, начав слишком forte, он лишает себя возможности довести звучность до fortissimo, если этого требует данное произведение... Как же поступать, чтоб не впасть в ту или другую крайность? Я полагаю, что исполнителю надо хорошо знать степень той звучности своего голоса, которую он может дать в piano и forte, и в большинстве случаев держаться, особенно в начале исполнения, золотой середины, дабы было из чего создать в дальнейшем исполнении разные степени звучности (кажется, Волконский советует это -- он прав), то есть и forte и piano... Исполнителю надо знать, как идет в данном произведении линия звучности, где и насколько она подымается и опускается. Таких подъемов и спусков может быть несколько, но большей частью где-то есть вершина, подъем. Надо помнить об этой вершине и спуске, распределять звучность так, чтоб было из чего сделать то и другое".

¹³ После этого текста Станиславский предполагал вставить фразу, которая вчерне записана им карандашом: "В. В. Самойлов сказал Мичуриной-Самойловой: [нужен] не крик, а членораздельная речь".

¹⁴ Против этого текста имеется запись Станиславского, опирающаяся на замечания В. С. Алексеева. Вначале помечено, что запись относится "почти ко всей главе". Приводим выдержку из этой записи: "Вообще я не знаю, правильно ли говорить "ударение слов или на словах". Тут дело не в ударении, а в выделении слов, в их подчеркивании, подаче. Ударения должны быть на каждом слове (конечно, кроме слов, не принимающих ударений и присоединяющихся к предыдущему или последующему слову, например: "ты, брат, трус"; "он де не знает", "по-твоему", "по-моему". Но может быть, что и существительное теряет ударение: "по-морю", "за руки", "во поле", "из лесу"...)".

В своей практической работе Станиславский избегал термина ударение, который, по его словам, следовало бы выкинуть из актерского лексикона. Термин ударение, говорил он, толкает на звуковой удар, напор, между тем как главное слово в предложении выделяется не столько усилением звука, сколько изменением интонации, ритма и постановкой пауз. Оно не ударяется, а выделяется и любовно подается слушателю, "точно на подносе".

¹⁵ Здесь Станиславский цитирует отрывок из книги И. Л. Смоленского "Пособие к изучению декламации. О логическом ударении" (Одесса, 1907, стр. 76). Смоленский же использует пример, приведенный английским буржуазным философом и экономистом У. С. Джевонсом в его книге "Учебник логики" (русский перевод, Спб., 1881, стр. 97). Фраза, объединяющая тридцать шесть предложений, взята из трагедии В. Шекспира "Антоний и Клеопатра" (действие третье, сцена вторая).

¹⁶ Сбоку сделана приписка рукой Станиславского: "Неудовлетворенное чувство по поводу интонаций. Мало о них сказано".

¹⁷ Сбоку имеется приписка, выражающая неудовлетворенность Станиславского написанным: "Координация, перспектива, планы -- путанно".

¹⁸ Запись Станиславского против этого абзаца: "отговорка для ленивых: не заниматься речью".

IV. ПЕРСПЕКТИВА АРТИСТА И РОЛИ

Мысль о включении главы "Перспектива артиста и роли" в состав книги "Работа актера над собой" возникла у Станиславского, повидимому, на заключительном этапе его работы.

Ни в одном из сохранившихся планов первой и второй частей "Работы актера над собой" самостоятельной главы о перспективе нет. Глава "Перспектива артиста и роли" не была окончательно сформирована Станиславским, сохранилось лишь несколько рукописей, которые должны были войти в задуманную им дополнительную главу, излагающую вопросы о перспективе речи и перспективе актера и роли.

Ни одна из этих рукописей не датирована Станиславским. Начало работы над главой "Перспектива артиста и роли" относится, повидимому, к лету 1934 года, так как уже в августе этого года он зачитывал выдержки из нее артистам МХ АТ на репетиции спектакля "Страх" (см. К. С. Станиславский, Статьи, речи, беседы, письма, "Искусство", М., 1953, стр. 514).

Первая часть главы "Перспектива артиста и роли" (кончая словами "умолчать до поры до времени") представляет собой окончание рукописи "Речь и ее законы" (№ 401). Очевидно, Станиславский был намерен установить между этими двумя главами прямую сюжетную связь. В черновике рукописи "Речь и ее законы" (№ 399) против текста, перенесенного нами в начало главы "Перспектива", имеется пометка Станиславского: "Про перспективу -- рано, дальше целая глава". На основании этой заметки и самого содержания окончания, рукописи "Речь и ее законы" перенесено в начало новой главы -- "Перспектива артиста и роли".

Основная часть текста главы от слов "На днях я был в театре" и до конца главы печатается по рукописи "Перспектива артиста и роли" (№ 422). Судя по пометкам "СД" на каждой странице рукописи, текст ее первоначально предназначался Станиславским для главы "Сквозное действие и сверхзадача", но впоследствии был выделен им как материал для главы "Перспектива артиста и роли".

¹ Здесь нами опускается фраза, повторяющая дословно текст заключительной части раздела "Речь и ее законы".

² В квадратные скобки заключены слова выдающегося итальянского трагического актера Томазо Сальвини (1829--1916), на которые часто ссылался Станиславский. В рукописи здесь оставлено место для цитаты (см. Т. Сальвини, Несколько мыслей о сценическом искусстве, журн. "Артист", М., 1891, № 14, стр. 60).

³ На полях рукописи против этих слов пометка Станиславского: "еще не говорил" (№ 401).

⁴ Текст, заключенный в квадратные скобки, введен нами из рукописи "Перспектива" (№ 408), представляющей собой один из вариантов публикуемой главы.

V. ТЕМПО-РИТМ

Печатается по машинописному тексту с исправлениями и пометками, сделанными рукой Станиславского (№ 438). На заглавном листе рукописи имеется надпись: "Ницца, май, 1934" и приписка Станиславского: "Перечитывал 1937, март (после Барвихи)". Среди ряда подготовительных материалов и рукописей по вопросам темпо-ритма данная рукопись является позднейшей по времени и наиболее полной, но, судя по пометкам на полях рукописи, Станиславский не считал работу над этой главой завершенной.

¹ Против этого текста Станиславским записано: "Вся глава показалась путанной".

² На полях рукописи имеется запись Станиславского: "Это упражнение начинается и ничем не кончается. Кончить его или перенести дальше".

³ Запись Станиславского на полях рукописи: "два разных упражнения".

⁴ На полях рукописи имеется пометка Станиславского: "они могут проделывать это -- беспредметно".

⁵ Запись Станиславского на полях рукописи: "не рано ли об образе?"

⁶ Фраза недописана. На полях имеется запись Станиславского: "сказать, что такие соединения разных ритмов нужны в народных сценах".

⁷ Запись Станиславского на полях рукописи: "этот и предыдущий -- разные предметы".

В самом деле, пример с Гамлетом, преодолевающим сомнения, плохо связывается с дальнейшим примером (пьяный аптекарь), представляющим собой упражнение на механическое сочетание двух разных ритмов.

⁸ На полях рукописи имеется запись Станиславского: "Вельяминова не сделает. Не Малолеткова ли?"

⁹ На полях рукописи имеется запись Станиславского: "сказать, что это выдавание себя хорошо для сцены".

¹⁰ Против этого абзаца на полях рукописи запись Станиславского: "Лишнее. Дальше повторение того же, то есть необходимости понижать ритм". Однако при редактировании рукописи этот абзац сохранен, так как без него пропадает смысловая связь с последующим текстом.

¹¹ Повидимому, Станиславский говорит здесь о постановке сцены бала у Лариных в опере "Евгений Онегин" Чайковского в Оперной студии Большого театра (1922). Постановку этой картины он относил к числу своих лучших режиссерских достижений в области массовых сцен.

¹² Этот аппарат был изготовлен в мастерских МХАТ по заданию Станиславского, который проделывал с группой ассистентов Оперно-драматической студии в 1935--1936 годах упражнения, подобные описанным ниже. Упражнения с мигающим метрономом были также включены им в инсценировку программы студии (см. стр. 421 настоящего тома).

¹³ На полях имеется пометка Станиславского: "непонятно".

¹⁴ Под этим текстом приписка Станиславского: "...досказать, какие упражнения нужно делать перед спектаклем".

¹⁵ Станиславский отмечает на полях: "Сделать более удачный переход к речи". Первоначально темпо-ритм речи рассматривался им как часть главы "Речь" или как самостоятельная глава. В последнем, публикуемом нами варианте темпо-ритм действия и темпо-ритм речи были соединены Станиславским в одну главу "Темпо-ритм".

¹⁶ Люфт-пауза -- воздушная пауза, кратчайший перерыв в звуке, на котором добирается дыхание при пении или в речи.

¹⁷ В кавычки заключен текст из "Ревизора" Гоголя (действие первое, явление второе).

¹⁸ Здесь и далее в ритмическом разборе начальной фразы из "Ревизора" внесены исправления на основании первой редакции того же текста ("Темпо-ритм речи", No 429, стр. 24--26), где точнее цитируется текст Гоголя.

¹⁹ Станиславский вспоминает исполнение Т. Сальвики монолога из второго акта пьесы П. Джакометти "La morte civile" ("Гражданская смерть"), которая была переведена на русский язык А. Н. Островским и названа им "Семья преступника".

²⁰ Начальные строки стихотворения "Лесной царь" Гёте. В переводе В. А. Жуковского:

Кто скачет, кто мчится под хладною мглой?
Ездок запоздалый, с ним сын молодой...

²¹ На полях пометка Станиславского: "Какая игра под музыку?" Музыкальные упражнения и этюды, к которым Станиславский постоянно обращался в своей педагогической практике, к сожалению, не получили в главе "Темпо-ритм" достаточного освещения.

²² Артур Никиш (1855--1922) -- выдающийся венгерский дирижер. Гастролировал в России. О дирижерском искусстве Никита Станиславский говорит подробнее в главе "Выдержка и законченность".

VI. ЛОГИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ

В архиве Станиславского сохранились три взаимосвязанные по содержанию рукописи, представляющие собой наброски главы "Логика и последовательность".

Первая из них -- черновая рукопись, озаглавленная Станиславским "Логика и последовательность", была отложена им для летней работы в 1938 году вместе с другими материалами третьего тома (№ 445). Большая часть листов рукописи, соединенных в одну тетрадь, не имеет нумерации и. представляет собой разрозненные фрагменты текста задуманной главы. Текст рукописи печатается впервые, в выдержках, чтобы не дублировать мыслей, изложенных Станиславским более обстоятельно и развернуто в следующей публикуемой рукописи.

Вторая рукопись -- машинописный текст с исправлениями Станиславского (№ 447) -- озаглавлена им "Логика чувств" и имеет дату на титульном листе "Ноябрь 1937 г.". Так же как и в первой рукописи, текст не представляет собой последовательного изложения. В нем также имеются повторы, устраненные нами в публикации. Печатается впервые.

Третья рукопись, посвященная также логике чувств, является составной частью тетради, озаглавленной "Остальные элементы" (логика и последовательность, по первоначальному замыслу Станиславского, должны были войти в число "остальных элементов"). Ввиду того, что в третьей рукописи (№ 489) разработан пример, отсутствующий во второй рукописи (№ 447), где есть разрыв в тексте, предполагающий вставку, мы вводим полностью рукопись № 489 в текст второй рукописи -- № 447. При этом мы исходим из предположения, что третья рукопись написана Станиславским как прямое добавление ко второй.

Текст рукописи № 489 был опубликован впервые в книге "Работа над собой в творческом процессе воплощения", в главе "Схема пройденного" (изд. 1948 г., стр. 279--282).

Первая и вторая рукописи печатаются последовательно одна за другой. Третья рукопись, введенная нами в текст второй, заключена в квадратные скобки.

В перечне глав книги "Работа актера над собой", относящемся к 1935 году, глава "Логика и последовательность" не обозначена, так как она была написана Станиславским позже. Станиславский придавал этим элементам "системы" первостепенное значение (особенно в заключительный период своей деятельности).

¹ Дальнейший текст не имеет начала, так как верх страницы в рукописи отрезан. Предполагаемый текст заключен нами в квадратные скобки.

² См. Собр. соч., т. 2, стр. 175--176.

³ Здесь на полях рукописи имеется пометка Станиславского: "объяснить", и поставлен знак вопроса.

⁴ Далее в рукописи следует текст, использованный Станиславским в книге "Работа актера над собой", часть первая (Собр. соч., т. 2, стр. 294--295).

Этот текст, не имеющий связи с предыдущим изложением, опускается. В рукописи No 446 в этом месте есть отметка Станиславского, указывающая на то, что материал уже использован.

VII. ХАРАКТЕРНОСТЬ

Печатается по машинописному тексту, в который Станиславским внесены исправления и сделаны отметки, свидетельствующие о том, что он предполагал дорабатывать рукопись (No 251). На заглавном листе этой наиболее отработанной Станиславским рукописи о характерности помечено: "1933 г., весна", и поставлена цифра XV, что соответствует порядковому номеру главы "Характерность" в плане, составленном весной 1933 года (No 68), и другим планам расположения глав (No 73/1 и 663).

Сохранился и другой машинописный текст главы "Характерность", в который Станиславским также внесены некоторые исправления (No 485). При подготовке текста главы в отдельных спорных случаях принималась во внимание и эта вторая рукопись, на заглавном листе которой Станиславским поставлена цифра XX, что соответствует порядковому номеру главы "Характерность" в плане 1935 года.

¹ Работа Станиславского над ролью доктора Штокмана в одноименной пьесе Г. Ибсена описана им в книге "Моя жизнь в искусстве" (Собр. соч., т. 1, стр. 247).

² Здесь имеется пропуск в тексте и пометка Станиславского, определяющая содержание недописанной им мысли: "внешнее действует на внутреннее" (No 485).

В архиве Станиславского сохранился текст, являющийся интересным дополнением к вопросу о характерности и представляющий собой как бы продолжение этюда с англичанином.

Приводим этот текст (No 253, стр. 257--258):

"Сегодня при входе Торцова в класс нам бросились в глаза его необычайные походка, манеры, лицо. Он как-то странно с нами поздоровался, точно с незнакомыми, пристально на нас смотрел. Не то Аркадий Николаевич сердился, не то с ним произошло что-то недоброе?!"

Наконец, он обратился к Малолетковой и стал спрашивать ее о какой-то "форме", потом говорил о "карнизе" (?), о тяготении предметов к земле, а людей -- друг к другу. Он говорил еще о "гиперболе" и называл ее лупой слова. Подобно тому как гипербола преувеличивает слово, лупа увеличивает предметы. Речь Торцова была путанна. Ни Малолеткова, ни мы ничего не понимали...

Не получив ответа от Малолетковой, Аркадий Николаевич обратился к Шустову, к Говоркову, к Веселовскому, ко мне.

Серьезность и деловитость его тона, напряженность его внимания, внутренняя устремленность его на нас свидетельствовали о том, что дело, о котором шла речь, было для него весьма важно. Все заставляло нас верить в серьезность обращения к нам Аркадия Николаевича. С тем большим усилием мы старались вникнуть в сущность того, что он нам говорил; с тем большим вниманием мы старались разобрать смысл его слов, тем пытливей мы ощупывали его душу, тем старательнее применялись, приглядывались и прицеливались к нему и влучали в себя излучения его воли.

Вдруг Торцов резко изменился, он сбросил с себя надетую маску, принятую личину, то есть снова сделался самим собой.

-- Не напомнила ли вам чем-нибудь только что происшедшая между нами сцена вашу знаменитую встречу с подлинным англичанином? -- спросил нас Торцов.

-- Действительно, я подумал о ней,-- признался я.

-- В чем же вы нашли сходство? -- допрашивал меня дальше Аркадий Николаевич.

-- Очевидно, в недоразумении, во взаимном непонимании,-- анализировал я свои ощущения.

-- Какая сцена, по-вашему, больше отражает встречу с подлинным англичанином: та ли, которая произошла между нами сейчас, или этюд с Вьонцовым -- Бирмингамом на последнем уроке? -- продолжал допытываться Аркадий Николаевич.

Я нашел, что в сегодняшней сцене с ее недоразумением и приспособлениями было больше сходных элементов с оригиналом, то есть с той быльё, которую мы пережили несколько дней назад, при знакомстве с чудаком англичанином.

-- Значит,-- подхватил Торцов,-- дело не в точной копии, не в фотографировании оригинала, а в чем-то другом. В чем же? В передаче самой внутренней изюминки повторяемого, а не только внешних сходных обстоятельств. Вот ее-то, эту изюминку, вам и следовало создать в первую очередь при повторении этюда встречи Бирмингама. Совершенно так же, как вы сегодня, сейчас относились ко мне, вам бы следовало приспособляться к Бирмингему -- Вьонцову в этюде встречи, на последнем уроке. Я заставил вас сегодня, помимо вашей воли, применяться ко мне, прицеливаться и испытать те знакомые вам чувствования, которые вы не смогли вызвать в себе по отношению к Бирмингаму, на последнем уроке. А между тем я не ломался, как Вьонцов, не корчил из себя иностранца. Да и не в этом суть, а в самом недоразумении, которое мне удалось создать сегодня.

Подобно тому как в катастрофе на Воздвиженке весь смысл был в трагической неожиданности, неотвратимости смерти,-- сущность сцены встречи англичанина в комическом недоразумении. Его-то в первую очередь и надо было передать".

³ Тит Титыч Брусов -- персонаж из комедий А. Н. Островского "В чужом пиру похмелье" и "Тяжелые дни".

⁴ Против этого текста на полях рукописи Станиславским написано: "Большая разница искать в себе и выбирать из себя аналогичные с ролью чувствования [или] оставлять себя таким, как есть, и изменять роль, подделывая ее под себя".

⁵ Далее в рукописи следует текст, помещенный в конце главы, начиная со слов: "Сегодня Аркадий Николаевич продолжал критику "маскарада". Перемена местами двух заключительных подразделов главы "Характерность" вызвана соответствующими указаниями Станиславского, сделанными им на полях рукописи (№ 485). После слов "Нехарактерных ролей не существует" имеется приписка Станиславского: "Этим окончить главу". Перед словами "Торцов вошел сегодня в "малолетковскую квартиру" вместе с Вьюнцовым" сделаны следующие записи: "Кончить главу Критиканом", "Связать с маскарадом".

⁶ В заключительном пункте плана главы "Характерность" (№ 485) говорится: "Добавить: говорили о ролях, которые сами создавали, а как быть, когда не вы сами их создаете, а они вам заказаны автором?"

Пока могу сказать об этом лишь в самых общих чертах.

Подробнее узнаете при изучении работы над ролью".

Кроме того, в архиве Станиславского сохранился рукописный листок (№ 467), который, повидимому, должен был послужить материалом при дальнейшей доработке главы. Приводим эту запись полностью.

"Одни актеры, как известно, создают себе в воображении предлагаемые обстоятельства и доводят их до мельчайших подробностей. Они видят мысленно все то, что происходит в их воображаемой жизни.

Но есть и другие творческие типы актеров, которые видят не то, что вне их, не обстановку и предлагаемые обстоятельства, а тот образ, который они изображают, в соответствующей обстановке и предлагаемых обстоятельствах. Они видят его вне себя, смотрят на него и внешне копируют то, что делает воображаемый образ.

Но бывают актеры, для которых созданный ими воображаемый образ становится их *alter ego*, их двойником, их вторым "я". Он неустанно живет с ними, они [с ним] не расстаются. Актер постоянно смотрит на него, но не для того, чтобы внешне копировать, а потому, что находится под его гипнозом, властью и действует так или иначе потому, что живет одной жизнью с образом, созданным вне себя. Некоторые артисты относятся мистически к такому творческому состоянию и готовы видеть в создаваемом якобы вне себя образе подобие своего эфирного или астрального тела.

Если копирование внешнего, вне себя созданного образа является простой имитацией, передразниванием, представлением, то общая, взаимно и тесно связанная жизнь актера с образом представляет собой особый вид процесса переживания, свойственный некоторым творческим артистическим индивидуальностям..." (Текст обрывается.)

VIII. ВЫДЕРЖКА И ЗАКОНЧЕННОСТЬ

В этом разделе печатаются последовательно:

а) Машинописный текст, озаглавленный "Выдержка и законченность", с исправлениями, внесенными Станиславским. Текст объединен в одной тетради с другими материалами. Тетрадь озаглавлена "Остальные элементы" (№ 489).

б) Заключительная часть главы (начиная со слов "Теперь я вас спрошу"), написанная чернилами на отдельных листах, соединенных в виде блокнота (№ 463, со стр. 6). Весь текст, написанный в блокноте, представляет собой дополнительный материал или варианты текста основной рукописи "Выдержка и законченность".

В литературном архиве Станиславского хранится и первоначальная рукопись главы (№ 488/1), на которой имеются пометки Станиславского, помогающие установить последовательность текста рукописи, что и учтено при подготовке текста к печати.

Заголовок "Остальные элементы" и цифра XII на заглавном листе тетради свидетельствуют о том, что он первоначально рассматривал "Остальные элементы" как двенадцатую главу первой части "Работы актера над собой"; это подтверждается и планом 1935 года (№ 274). Но в процессе работы над книгой Станиславский отказался от своего намерения, используя лишь малую часть рукописи "Остальные элементы" в XI главе первой части "Работы актера над собой". Причину подобного решения Станиславский объясняет так: "Могу ли я теперь говорить о выдержке, когда у нас нет еще ни пьесы, ни роли, которые потребовали бы такой выдержки при сценической передаче? Могу ли я говорить сейчас о законченности, когда нам нечего заканчивать?"

Со временем, когда само дело подведет нас ко всем недосказанным вопросам, мы сначала практически испытаем и почувствуем, а потом и теоретически познаем каждый из пропущенных пока элементов" (т. 2, стр. 455--456).

Место главы "Выдержка и законченность" во второй части "Работы актера над собой" определено самим Станиславским в плане 1935 года. "Выдержка и законченность" фигурирует в этом плане как самостоятельная глава и стоит на последнем месте среди элементов самочувствия актера.

¹ Здесь на полях рукописи пометка Станиславского: "Искусство представления". Повидимому, он выражает опасение, что читатель может сделать ошибочный вывод, будто бы подлинность переживания не должна иметь места в искусстве актера. Но если искусство представления в лице своих крупнейших теоретиков Дидро и Коклена-старшего отрицает процесс переживания в момент сценической игры, то Станиславский, как и Т. Сальвини, говорил лишь о контроле над своими эмоциями в момент творчества, утверждая при этом необходимость переживания. Актер, придя на сцену, должен, по мнению Станиславского, рассказать зрителям о пережитом "своим собственным чувством". Значит, речь здесь идет не об отрицании подлинного, искреннего переживания актера на сцене, а лишь о художественном отборе типических черт в отсеке случайных, натуралистических подробностей. Такое требование является неперемennым условием создания полноценного реалистического образа.

² После этого текста в рукописи страница осталась недописанной. Сбоку, на полях рукописи, имеется надпись Станиславского: "О безжестии". Повидимому, дальше должен был следовать текст о безжестии, написанный Станиславским на пяти листах, подшитых в начале тетради "Остальные элементы".

На этом основании дополнительный текст, начиная со слов: "Представьте себе белый лист бумаги..." до слов: "Если слишком часто повторять одни и те же характерные жесты, то они скоро потеряют силу и надоедят" -- включен в состав главы и печатается ниже.

³ В подлиннике здесь пропущены слова Брюллова, воспроизведенные в квадратных скобках на основании записи в блокноте (№ 463). Этот рассказ о Брюллове встречается в мемуарной и критической литературе в различных вариантах. Так, например, Л. Н. Толстой приводит слова Брюллова в следующей редакции: "Искусство начинается там, где начинается *чуть-чуть*" (Л. Н. Толстой, Поли. собр. соч., т. 30, М., 1951, стр. 127).

⁴ На полях рукописи запись Станиславского: "Пример Рахманинова на капустнике". В блокноте (№ 463) имеется текст, разъясняющий эту запись: "Мне вспоминается дирижер с "палочкой-махалочкой" на одном шуточном вечере или так называемом "кабарэ". Он очень добросовестно отмахивал все номера. Один из этих номеров удостоился настолько большого успеха, что присутствующая публика, заметившая в числе зрителей С. В. Рахманинова, стала просить его самого продирижировать оркестром для аккомпанемента полюбившегося номера.

Гений любезно согласился и без репетиции, не зная толком мелодии того, что ему пришлось экспромтом дирижировать, провел номер и, сам не сознавая, дал в нем свое замечательное "чуть", и обычный кафешантаный номер превратил в музыкальное произведение.

У нас на сцене есть много артистов, которые отмахивают одним махом целые роли и целые пьесы, не заботясь о необходимом "чуть", дающем законченность".

В блокноте этот текст перечеркнул Станиславским, что не позволяет включить его в состав главы. Повидимому, он должен был подвергнуться переработке.

⁵ Эта страница рукописи осталась недописанной. Приводим заключительный абзац об исполнительском искусстве Никиша, повидимому, пропущенный машинисткой при перепечатке рукописи (№ 488/1) или вложенный Станиславским в рукопись уже после ее перепечатки:

"Если вы поняли из моих слов, что такое Никиш,-- вы узнали, что такое речь в устах великого артиста сцены или чтеца. И у него такое же великолепное *lento*, как у Никиша. Такая же густота и *piano* звука, такая же бесконечность, такая же неторопливость и договаривание слов до самого конца с совершенной четкостью, со всеми восьмыми, с точками, со всеми математическими равными триолями, а также с выдержкой, смакованием и без малейшей лишней затяжки [или] торопливости. Вот что такое выдержка и законченность".

⁶ Здесь нами опущена недописанная в рукописи фраза.

⁷ Дальнейший текст, имеющий самостоятельное заглавие "Томазо Сальвини-старший", частично совпадает с описанием игры Сальвини в роли Отелло,

которое Станиславский предполагал включить в "Мою жизнь в искусстве" (см. приложения к первому тому Собрания сочинений).

⁸ В конце тетради "Остальные элементы" находится вариант начала главы "Выдержка и законченность", который не может быть включен в основной текст главы ввиду возникающих многочисленных текстовых повторов и отсутствия на этот счет точных указаний автора. Поэтому приводим его здесь как вариант, в котором уже знакомый читателю материал излагается в другой форме:

"... .. 19 . . 2.

Сегодня урок был не простой, а с плакатом, на котором значилось "Выдержка и законченность".

Аркадий Николаевич заставил нас прежде всего повторить этюд с сумасшедшим. Ученики были в восторге, так как соскучились по игре, и старались изо всех сил. Торцов хоть и похвалил нас, но без энтузиазма, сдержанно. Казалось, что он чем-то неудовлетворен. И действительно, Аркадий Николаевич ждал от нас большей выдержки и законченности в исполнении. Мы оправдывались тем, что давно не играли этюда и забыли его. Но при повторении результат оказался тот же.

-- В чем же дело и чего от нас требуют? -- старались мы понять.

По своему обыкновению, Торцов ответил нам на вопрос образным примером. Он говорил:

-- Представьте себе, что вам приходится делать карандашный рисунок на испачканной и замаранной бумаге. Если не стереть всех лишних черточек и пятен, то они будут сливаться с самим рисунком и испортят его. Нужна чистая бумага, и потому, прежде чем начать работу, необходимо уничтожить все лишние черточки и пятна на листе, [все,] что пачкает бумагу.

Совершенно то же должен сделать и актер на сцене. Лишними черточками, которые портят рисунок, являются в нашем деле Мелкие, ненужные роли наши собственные движения, которые пестрят и засоряют игру. Часто случается, что актер с хорошей мимикой не дает возможности зрителям разглядеть лица, так как все время закрывает его мелкими жестами рук. В других случаях актеры с хорошей пластикой мельчат и портят ее лишними своими собственными движениями, не относящимися к изображаемому лицу. Откуда они приходят к нам? Чаще всего ненужные на сцене движения -- механические, произвольные. Они против желания актера сами приходят в трудные моменты игры. Нелегко воплощать несуществующее чувство с помощью внешней "актерской эмоции". Наподобие "услужливых глупцов", руки и другие части тела пытаются помогать нам в этой трудной и непосильной работе.

Этим грешат многие из вас и больше всех Вьонцов".

⁹ Приводим вариант этого заключительного текста из блокнота (№ 463):

"Установим, что вы называете вдохновением. То ли, о чем приторно и сладко пишут в плохих романах, или какое-то более крепкое и менее истеричное состояние.

При рассмотрении чувства правды я говорил вам уже об этом и приводил в пример проделанную со мной шутку с операцией. Она иллюстрировала вам то состояние артиста на сцене, при котором легче всего создается "вдохновение".

Говоря о правильном внутреннем самочувствии, я старался снова намекнуть вам, как око ощущается артистом.

Теперь, при выдержке и законченности, повторяется то же, и вы опять создаете неправильное представление об его ощущении в себе самом.

Вы принимаете за вдохновение лишь моменты крайнего экстаза. Не отрицая их, я настаиваю на том, что виды вдохновения многообразны. И спокойное проникновение вглубь может быть вдохновением. И легкая свободная игра со своим чувством тоже может стать вдохновенной. И мрачное, тяжелое осознание тайны бытия тоже может быть вдохновением.

Могу ли я перечислить все виды его, раз что его происхождение таится в подсознании и недоступно человеческому разуму?

Мы можем говорить лишь о том состоянии артиста, которое является хорошей почвой для вдохновения. Вот для такого состояния выдержка и законченность в творчестве имеют значение. Это важно понять и полюбить новые элементы не как прямые проводники к вдохновению, а лишь как один из подготовительных [моментов] для его развития.

И нам необходимы такие "чуть", чтобы закончить отдельные части и целые роли. Без них они не заблестят.

Как много созданий, лишенных этого "чуть", мы видим на сцене. Все хорошо, все сделано, но чего-то самого важного нехватает. Придет талантливый режиссер, скажет одно только слово, актер загорится, а роль его засияет всеми красками душевной палитры".

В литературном архиве Станиславского хранится также материал для главы "Выдержка и законченность" из творческой биографии Щепкина, который, прислушиваясь к указаниям Гоголя, сумел преодолеть в своем исполнительском искусстве излишнюю торопливость, чрезмерную чувствительность и добиться "высокого спокойствия" и выдержки.

IX. СЦЕНИЧЕСКОЕ ОБАЯНИЕ И МАНКОСТЬ

Печатается по машинописному тексту, имеющему исправления рукой Станиславского и представляющему собой часть рукописи "Остальные элементы" (№ 489).

В ряде случаев Станиславский говорит о сценическом обаянии и манкости, как об элементах самочувствия актера, требующих особого рассмотрения (Собр. соч., т. 2, стр. 293, а также № 263), но в сохранившихся планах третьего тома специальной главы, посвященной этим элементам, нет.

Однако в рукописи "Остальные элементы" трижды встречается перечень элементов, которые Станиславский включает в число этих "остальных" или "других" элементов самочувствия актера. Во всех трех случаях после "выдержки и законченности" следует "сценическое обаяние и манкость", что позволяет нам определить место этой главы в томе.

Х. ЭТИКА И ДИСЦИПЛИНА

Печатаются последовательно две незавершенные Станиславским рукописи. Первая из них, начинающаяся словами "Сегодня я получил повестку" (№ 453), была напечатана в "Ежегоднике МХТ" за 1947 год как составная часть публикации "Первые шаги на сцене". Время ее написания -- предположительно 1937 год (по связи с главой "Проверка сценического самочувствия").

Вторая, озаглавленная "Этика" и представляющая собой целый ряд отдельных набросков по вопросам этики и дисциплины, соединенных в одной тетради (№ 452), была опубликована впервые в "Ежегоднике МХТ" за 1944 год.

Эти две рукописи выделены нами из многих других материалов и заметок по этике и дисциплине и публикуются в данном томе на основании того, что они по форме изложения связаны со всеми сочинениями Станиславского о работе актера над собой и над ролью.

С самого зарождения "системы" этика и дисциплина рассматривались Станиславским как важнейшие элементы и необходимые условия творчества актера. Он предполагал посвятить этим вопросам особую главу в книге о работе актера над собой, а в заключительный период своей деятельности -- целую книгу, которая должна была стать частью его многотомного труда об искусстве актера (см. составленный Станиславским перечень томов его сочинений, № 75).

Не располагая достаточным материалом для издания особого тома по вопросам этики и дисциплины, мы вернулись к первоначальному замыслу Станиславского и выделили названный выше материал в самостоятельную главу данного тома.

В первой части "Работы актера над собой", в главе "Приспособление и другие элементы", Станиславский, говоря о последовательности изучения элементов "системы", поместил "этику и дисциплину" между элементами "выдержка и законченность" и "сценическое обаяние и манкость". В соответствии с этим в рукописи "Остальные элементы" после раздела "Выдержка и законченность" идет начало раздела "Этика и дисциплина". Станиславский пишет здесь:

"Перехожу к этике и дисциплине.

Представьте себе, что вы приходите в театр, чтоб играть спектакль, снимаете пальто и не знаете, куда его повесить, так как служащего при артистической вешалке нет на месте.

Через несколько минут вам приходится искать затерявшееся пальто, чтобы надеть его, так как в театре ужасный холод, потому что истопник не умеет топить. Все артисты и прислуга злы и раздражены беспорядками. Пора гримироваться, а света нет. Парики и краски тоже не готовы из-за задержки освещения. А между тем уже дан первый звонок, потому что помощник режиссера человек строгий и ни с чем не считается, кроме своих обязанностей. За кулисами суматоха, все спешат и ругаются.

Как вы думаете, такое настроение полезно для артистического самочувствия перед началом спектакля и творчества?"

На этом текст обрывается. Дальше следует текст, относящийся к элементам "сценическое обаяние и манкость". Это дает повод предполагать, что

Станиславский был намерен поместить главу "Этика и дисциплина" между главами "Выдержка и законченность" и "Сценическое обаяние и манкость". Однако трижды повторяющийся в тетради "Остальные элементы" перечень этих элементов, написанный рукой Станиславского, и, повидимому, позднее текста, перепечатанного на машинке, определяет иной порядок глав. Во всех трех случаях "Выдержка и законченность" и "Сценическое обаяние и манкость" следуют друг за другом. Кроме того, раздел "Этика и дисциплина" сюжетно связан с разделом "Сценическое самочувствие", где также говорится о первом выступлении учеников театральной школы на сцене театра в спектакле "Горячее сердце". Эти два обстоятельства и определили место главы в томе.

Станиславский делал записи по вопросам артистической этики и дисциплины на протяжении многих лет. Поэтому большинство примеров взято им из дореволюционного театрального быта. К тексту главы "Этика в дисциплина" в полной мере относится замечание Станиславского, сделанное им в предисловии к первой части "Работы актера над собой". И здесь характеристики, примеры и выражения часто почерпнуты из прошлого и не могут быть механически перенесены на современный театр и новых, советских людей. Однако многие наблюдения и выводы Станиславского имеют прямое отношение и к современному нам театральному быту.

Рукопись "Этика" не датирована. По ряду признаков (фамилии действующих лиц повествования, почерк, орфография и т. п.) можно предполагать, что, основываясь на ранее накопленных материалах и фактах, Станиславский написал ее около 1930 года и просматривал в 1933 году. Заключительный фрагмент о задачах театра написан, повидимому, позднее всего остального материала.

Станиславский предполагал значительно расширить и доработать главу об этике, о чем можно судить, в частности, по наброску плана, находившемуся среди других материалов по этике. Приводим его полностью:

"План (этики). Чтоб было всем хорошо в театре, надо:

1. Поддерживать, а не разрушать авторитет начальства, администрации, режиссеров, их помощников. Чем они слабее, тем большей поддержки они требуют. А у нас в театре -- наоборот.

2. От каждого опытного театрального человека ученик или молодой артист может многому научиться, а у нас ученики и молодежь больше, чем кто-нибудь, привередничают. Надо уметь брать полезное. Недостатки перенимать легко, а полезное трудно.

3. Почему нельзя в коллективном деле опаздывать и нарушать общий строй. То же и с опаздыванием на выход или в антрактах репетиций, а тем более спектакля. Сжальтесь хотя бы над бедным помощником режиссера. Актер запрячется в уборную и уверяет, что он давно здесь. Поди ищи его!

4. Для коллективного дела приходится исправлять свой характер, применять его к общей работе. Так сказать, создавать себе корпоративный характер.

5. Истерия в театре... Глупость и самоуверенность. Самовлюбленность... Себе на уме. Игра в искренность. Дурной характер... Каботинство.

6. Важность домашней работы. На репетиции узнавать, что делать дома.

7. Актер следит, слушает и записывает замечания только о своей роли. А вся пьеса [как будто] к нему не относится.

8. Непременно записывать замечания. Во-первых, получается история всей роли, по которой легче ее реставрировать или возобновлять пьесу. Во-вторых, мало записать -- надо дома обдумать и сделать замечание своим.

9. Незнание общих принципов своего искусства заставляет репетицию превращать в урок -- потеря времени.

10. Народная репетиция -- военное положение, так как режиссер один, а сотрудников сотня. При военном положении каждое нарушение порядка взыскивается строже. Девяносто девять не ждут [одного].

11. Режиссер должен понимать положение участвующих в толпе и затруднения артистов, а артисты -- режиссера. Друг друга щадить.

12. Как недопустимо отпрашиваться раньше окончания репетиции. Разве может режиссер рассчитать и знать заранее, как покатится репетиция. Дезорганизует репетицию и треплет нервы режиссеру.

13. Недопустимо, чтоб режиссер показывал себя, муштруя актера. Недопустимо, чтоб и актер показывал себя, выматывая нервы режиссера.

14. Контора требует к сроку дать пьесу, не понимая, что этим она ставит в безвыходное положение актера, толкает его на ремесленные рельсы, портит спектакль и только затягивает или совершенно обрывает правильную работу. Всегда, когда контора вмешивается по сцене, получается ерунда. Однако контора должна вмешиваться по кассовым и другим причинам.

Чтоб избежать этого, надо, чтоб сам актер думал и заботился о судьбе и необходимости самого театра.

15. Актер обязан для других играть во весь тон. Однако партнеры должны понимать, что если актер будет изнашивать роль, чтоб тянуть за собой ленивого, плохо работающего, тупого актера, это тоже не дело.

16. Учить[ся] работать над ролью [не] только на репетициях, при подталкивании другими (за чужой счет). Зубрить текст на общих репетициях -- преступление.

17. Интриги и самолюбие. Лучшее средство против них -- понять, что как чистые отношения, так и дурные на сцене тотчас же передаются зрителям. Кроме того, объяснить им бренность актерской славы. Единственно^ что интересно в искусстве -- его изучение и самая работа.

18. С третьего спектакля переходить на ремесло -- преступление в коллективном творчестве. Это портит спектакль.

19. Подлизывание к прессе -- не товарищеское дело.

20. Кокоты и кокотки в театре.

21. Какой смысл на сцене творить иллюзию, а в жизни ее разрушать,

22. Актер и в жизни носит кличку своего театра и создает его доброе имя. И в жизни -- беречь театр.

23. Обязанности актера [по отношению] к поэту и режиссеру.

24. Болезнь и поздние извещения -- режиссеру, конторе.

25. Погоня за ролями -- не плохо. Человек хочет работать в любимом деле. Укажите в другой отрасли такую жажду к работе. Плохо то, что актер хочет делать то, чего он не может или что другой в труппе делает лучше его. Нужна правильная самооценка.

26. Актеры говорят: нет времени работать над "системой". Пусть рассчитают, сколько у них свободного времени пропадает зря в антракте (или акте) (занят в

первом и в четвертом). Какое настроение за кулисами получится? Скажут -- отвлекает от роли, которую изображаешь в спектакле. Делайте упражнения для роли, на роли, которые играете. От этого будете лучше играть.

27. Для того чтоб слиться, надо на чем-нибудь слиться.

28. Борьба с самомнением (много причин для его развития на сцене). Не давать расти самолюбию. Пусть то и другое не обгоняет действительной ценности и значения актера. [Преодолевать] свое самомнение и самолюбие. Делать упражнения и заставлять себя нарочно испытывать уколы самолюбия и переносить их мужественно и благоразумно. Самооценка правильная. На таком-то диспуте меня будут ругать -- пойти и не только выслушать, но и довести себя до признания правоты ругани.

29. Уныние. Пусть унывают дома, а в театре пусть улыбаются. Более твердые пусть помогают в этом.

30. Уметь уступать. Спрашивать, что нужно для дела, и на собраниях не спорить. Ругайтесь дома.

31. Стоит ради общего дела и цели пожертвовать и самомнением, и капризами, и избалованностью, и упрямством, и обидчивостью, и мещанскими привычками, и распушенностью".

Настоящий план не определяет последовательности расположения материала и композиции главы. Он дает лишь представление о круге вопросов, которые Станиславский предполагал осветить в своем труде.

¹ Спектакль "Горячее сердце" был поставлен Станиславским на сцене МХАТ в 1926 году. Некоторые характеристики и мизансцены, о которых говорится в публикуемой рукописи, перекликаются с режиссерским замыслом Станиславского, осуществленным в спектакле МХАТ.

² В тексте, следующем за этими словами, на основании отметок, сделанных Станиславским, произведена перестановка нескольких кусков, что облегчает восприятие текста в целом.

³ Далее опускается текст, в значительной мере дублирующий последующее изложение.

Весь дальнейший текст главы печатается по рукописи "Этика" (№ 452), но в последовательности, отличающейся от прежних публикаций. Обнаруженный набросок конспекта главы на листах 72 и 73 рукописи № 452 дает основание печатать отдельные фрагменты рукописи не в том случайном порядке, в котором они хранились, соединенные в одну тетрадь, а в последовательности, указанной автором. Необходимо напомнить, что глава "Этика и дисциплина", подобно ряду других глав третьего тома, была далека от завершения.

⁴ После этих слов в рукописи имеется следующий незавершенный набросок текста:

"Всякий коллективный творец может исказить идею, сущность произведения. Артист, режиссер, художник и прочие могут преподнести, дополнить, изменить главную сущность, ради которой писалось произведение поэта.

Творческая работа артиста и режиссера несколько особенная. Поэт свободен и в выборе темы творчества, и в самом творчестве, и в ее словесной и литературной форме. Актер, режиссер и другие творцы спектакля в ином положении. Они получают готовую тему, внутреннюю сущность, словесную

форму и даже некоторые указания от поэта на то, каким должен быть создаваемый артистом образ.

Казалось бы, что артист целиком связан этим заранее порученным ему заказом..."

Повидимому, Станиславский был намерен изложить здесь вопрос об ответственности театра перед драматургом, чей идейный замысел должен быть бережно сохранен и воплощен в спектакле. Ввиду явной незавершенности этого фрагмента он исключен нами из основного текста главы.

⁵ Отсюда и до конца абзаца в рукописи текст перечеркнут карандашом. Мы вынуждены восстановить его для сохранения логической связи с последующим текстом.

⁶ После этих слов нами восстанавливается перечеркнутый в рукописи абзац, необходимый для смысловой связи с дальнейшим изложением.

⁷ Следующий абзац в рукописи перечеркнут. Восстанавливаем его для сохранения смысловой связи с последующим текстом.

⁸ У некоторых древних народов -- бог богатства.

⁹ Имеется в виду мелодрама А. Дюма-отца "Кин, или Гений и беспутство", написанная в 1836 году.

¹⁰ Фраза осталась недописанной.

¹¹ В этом фрагменте произведена перестановка нескольких абзацев на основании разметок Станиславского, сделанных в рукописи карандашом.

¹² Амбушюр -- мундштук, через который вдувается воздух при игре на духовых инструментах. Так же называется и способ прикладывания губ для извлечения звука из инструмента.

¹³ Текст этого раздела сохранился в литературном архиве Станиславского и в иной, повидимому, более поздней редакции (№ 543). Приводим это различие полностью.

"Основная цель нашего искусства заключается в создании внутренней человеческой жизни действующих в пьесе лиц и в художественном воплощении этой жизни на сцене.

Каждый без исключения работник театра в той или другой мере обязан помогать этой основной цели искусства и спектакля.

Однако без подходящих условий на сцене, в артистических уборных, за кулисами, в зрительном зале и во всем остальном помещении театра коллективные творцы спектакля не смогут выполнить своей миссии.

Если по нашу сторону рампы царит беспорядок, если актеры ведут себя нехорошо, опаздывают, небрежно готовятся к спектаклю, играют не по традициям своего искусства, если лица, правящие спектаклем, гримеры, костюмеры, сценический штат и прочие без любви и понимания относятся к делу, -- настроение за кулисами падает, и участвующие не могут творить с должным воодушевлением. А без него нельзя выполнить основных задач искусства. В то же время, если по другую сторону рампы не будет необходимых для спектакля условий и порядка, настроение зала понизится, и зритель не сможет должным образом воспринимать получаемых от сцены впечатлений. А ведь смотрящий является тоже одним из творцов спектакля, создающих необходимую для него атмосферу по ту сторону рампы.

Представьте себе для примера, что швейцар, гардеробщик, билетеры, кассиры, которые первыми встречаются со зрителем, обойдутся с ним грубо, негостеприимно. В результате пришедшие в театр рассердятся, их настроение испортится и они не будут в состоянии как следует воспринимать впечатления от спектакля. То же случится с посетителями, если в театре будет царить беспорядок, если там будет грязно, сыро, холодно, если начало представления долго задержится. И в этом случае зритель будет плохо подготовлен к созданию в зале необходимой для спектакля атмосферы.

При всех этих условиях творцы спектакля не смогут осуществить должным образом своей работы, искусство не выполнит своей миссии, и театр потеряет свое общественное и культурно-художественное воспитательное значение. Творить и проводить наши основные задачи можно только при соответствующей обстановке, и тот, кто мешает ее созданию, совершает преступление перед искусством, перед обществом, перед правительством и перед всеми коллективными работниками театра.

Вот почему строжайшая этика и дисциплина до последней степени необходимы в нашем деле".

¹⁴ На этом текст обрывается, страница осталась недописанной. В скобках указано: "Климентовский спектакль", что говорит о намерении Станиславского привести здесь в качестве примера свой конфликт с Конторой императорских театров в 1898 году при постановке оперных отрывков на сцене Большого театра с учениками М. Н. Климентовой-Муромцевой (см.. приложения к первому тому Собр. соч., стр. 423).

XI. СЦЕНИЧЕСКОЕ САМОЧУВСТВИЕ

В этом разделе сгруппированы материалы, написанные Станиславским для глав "Внешнее сценическое самочувствие" и "Общее сценическое самочувствие" (обозначенных в плане 1935 года порядковыми номерами 22 и 23), а также рукописи, в которых излагается вопрос о проверке и укреплении сценического самочувствия на самой сцене, в условиях публичного творчества. Рукописи, озаглавленные Станиславским "Внешнее сценическое самочувствие" и "Общее сценическое самочувствие", представляют собой лишь незавершенные фрагменты задуманных им глав. Более отработанными и завершенными -являются три взаимосвязанные по содержанию рукописи, посвященные проверке и утверждению сценического самочувствия, объединенные нами под условным заглавием "Проверка сценического самочувствия".

1. ВНЕШНЕЕ СЦЕНИЧЕСКОЕ САМОЧУВСТВИЕ

Печатается по машинописному тексту на трех страницах, имеющему исправления Станиславского (№ 475). На заглавном листе стоит цифра XXII, определяющая место этой главы в томе. Под заглавием в скобках написано: "Последняя, заключительная часть всего отдела воплощения", и несколько ниже: "После этого следует глава о триумvirате двигателей психической жизни".

2. ОБЩЕЕ СЦЕНИЧЕСКОЕ САМОЧУВСТВИЕ

Печатается по машинописному тексту, имеющему исправления Станиславского (№ 274). На заглавном листе есть цифра XXIII, определяющая место главы в томе, и надпись: "Последняя, заключительная часть главы "Триумвират двигателей психической жизни" и конец книги".

Как видно из надписей, сделанных на заглавных листах рукописей № 475 и 274, между текстом о внешнем и общем сценическом самочувствии должен был идти текст о триумвирате двигателей психической жизни (ум, воля и чувство). Но этому вопросу посвящена особая глава в первой части "Работы актера над собой". Следует отметить, что в литературном архиве Станиславского сохранились также наброски нового варианта главы о "триумвирате" (№ 459), однако вследствие сугубо чернового характера этих набросков мы воздерживаемся от их публикации в томе, тем более что в плане 1935 года глава "Общее сценическое самочувствие" следует непосредственно за главой "Внешнее сценическое самочувствие".

Рукопись, представляющая собой текст главы "Общее сценическое самочувствие", была выделена Станиславским из состава другой, более обширной рукописи, в которой рассматривалась схема взаимодействия элементов "системы" (см. в разделе приложений "Схема "системы").

¹ Сохранился набросок схемы, в которой Станиславский изобразил элементы "системы" в виде вертикальных столбцов, напомнивших ему трубы органа. Три музыканта, сидящие перед двумя органами -- внутреннего и внешнего самочувствия, олицетворяют собой ум, волю и чувство актера.

² Описанная здесь схема изображена Станиславским на заглавном листе одного из вариантов рукописи "Общее сценическое самочувствие" (см. автограф, помещенный перед 273 стр. данного тома).

³ После этих слов опускается текст, перенесенный Станиславским в заключительную главу, в раздел "Как пользоваться "системой", а также текст, в значительной степени дублирующий беседу Торцова в главе "Проверка сценического самочувствия".

3. [ПРОВЕРКА СЦЕНИЧЕСКОГО САМОЧУВСТВИЯ]

Печатаются последовательно три рукописи, посвященные этому вопросу. Первая хранится в литературном архиве К. С. Станиславского в двух экземплярах -- машинописный текст, на заглавном листе которого написано: "Том III. Общее сценическое самочувствие" (№ 498/1) и второй экземпляр того же машинописного текста, имеющий исправления, сделанные Станиславским, и озаглавленный им "Недописанный урок" (№ 437). В этих двух экземплярах текст расположен в различной последовательности.

Печатается по первому экземпляру текста с учетом исправлений, сделанных Станиславским во втором экземпляре, где, в частности, фамилии Творцов и Рассудов переделаны на Торцов и Рахманов, что позволяет отнести эту рукопись к периоду после 1932 года.

Надпись "Том III. Общее сценическое самочувствие" свидетельствует о намерении Станиславского перенести этот текст, первоначально написанный

для главы "Внутреннее сценическое, самочувствие" второго тома Собрания сочинений, в соответствующий раздел третьего тома.

Впервые этот отрывок был напечатан (в несколько иной редакции) в приложениях ко второй части книги "Работа актера над собой" (изд. 1948 года).

Второй текст, начинающийся словами "На доске вывешено объявление, призывающее нас, учеников школы, на репетицию пьесы", печатается по рукописи, состоящей из листов малого формата, соединенных между собой наподобие блокнота (№ 476). Публикуется впервые.

Третий текст, сюжетно связанный со вторым, начинается со слов: "Я не понял, какая репетиция была сегодня". Рукопись представляет собой ряд сшитых листов обычного формата (№ 478). Впервые рукопись была опубликована в "Ежегоднике МХТ" за 1947 год вместе с другими материалами под общим заглавием "Первые шаги на сцене".

Вторая и третья рукописи находились среди материалов, предназначенных Станиславским для третьего тома. По их содержанию можно предполагать, что они относятся к заключительному периоду литературной деятельности Станиславского. (Мысль о возможности воспитания артистической молодежи в условиях театральной работы неоднократно высказывалась им в последние годы и получила отражение в статье "Путь мастерства", опубликованной в газете "Известия" 8 мая 1937 года. Одна из машинописных копий рукописи № 478 имеет датировку 27 ноября 1937 года.)

В известных нам планах расположения глав третьего тома публикуемый, текст не выделен автором в самостоятельную главу, однако в числе заключительных глав тома значится глава "Общее сценическое самочувствие" (№ 274), что соответствует заглавию первой из трех публикуемых в этом разделе рукописей.

В публикуемых материалах, как утверждает Торцов в беседе с учениками, подводится итог всему пройденному курсу "работа актера над собой" и устанавливается связь с последующим курсом -- "работа актера над ролью".

¹ Подобные пятнадцатиминутные тренировки, готовящие актеров к началу репетиций и спектаклей, проводились самим Станиславским или его помощниками в Оперно-драматической студии его имени (1935--1938 годы).

Станиславский стремился к внедрению этого "туалета-настройки" в практику работы театра.

² В рукописи название пьесы -- "Горячее сердце" -- отсутствует и заменено многоточием. Оно вписано нами предположительно, на основании сюжетной связи с главой "Этика и дисциплина" и заключительной частью данной рукописи.

³ Здесь и в дальнейшем говорится о третьем акте комедии А. Н. Островского "Горячее сердце", поставленной Станиславским на сцене Художественного театра в 1926 году в декорациях художника Н. П. Крымова.

В тексте пьесы автором дается следующая ремарка: "Площадь на выезде из города. Налево от зрителя городнический дом с крыльцом; направо арестантская, окна с железными решетками, у ворот инвалидный солдат; прямо река и небольшая пристань для лодок; за рекой сельский вид".

⁴ Просматривая машинописную копию этой рукописи, Станиславский сделал здесь характерную пометку на полях: "Как, с одной репетиции уже на спектакль?.. -- Халтура".

ХII. [ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЕ БЕСЕДЫ]

В этом разделе напечатаны материалы, предназначенные Станиславским для заключительной части третьего тома Собрания сочинений. Основное содержание раздела составляет рукопись, озаглавленная "Как пользоваться "системой" (№ 482). В текст этой рукописи в соответствии с указанием Станиславского вводится несколько страниц из материала, первоначально предназначавшегося для главы "Перспектива" (№ 410. Машинописный текст, имеющий исправления Станиславского). В раздел включены также четыре наброска, написанные на отдельных листках различного формата, скрепленных вместе и имеющих общее, объединяющее их заглавие "Дифирамбы природе" (№ 483).

В плане расположения глав третьего тома, датированном 1935 годом (№ 274), заключительная глава третьего тома озаглавлена "Как пользоваться "системой". Первые две рукописи представляют собой материал, заготовленный для этой заключительной главы.

Третья рукопись -- "Дифирамбы природе", -- написанная позже всех остальных (повидимому, в 1938 году), по своему содержанию также относится к заключительному разделу книги, подводящему итог всему пройденному курсу "работа актера над собой". Возможно, что Станиславский предполагал посвятить этой теме, то есть "дифирамбам природе", особую главу, не обозначенную в плане. Однако отсутствие на этот счет прямых указаний Станиславского и черновой характер материала не дают оснований для выделения этого материала в самостоятельную главу.

Тексты этих трех рукописей печатаются в той последовательности, в какой они хранились в литературном архиве Станиславского. Условное заглавие раздела "Заключительные беседы" принадлежит составителю и редактору.

¹ Многоточие в начале фразы указывает, что начало этого отрывка осталось недописанным. В рукописи зачеркнута следующая фраза: "Аркадий Николаевич очень смеялся на мой рассказ. Но мне было не до смеха". Повидимому, этому отрывку, посвященному технике речи, должен был, по замыслу автора, предшествовать текст, из которого выясняется, что технические правила ударений в речи на первых порах сковывают учеников, мешают им свободно проявлять свои творческие намерения.

² Воляпюк -- название искусственного международного языка, изобретенного в 1880-х годах Шлейером (Германия).

³ Следующий за этим текст до слов: "Вот о каком глубоком понимании, о каком чтении, о какой речи мы говорим в нашем искусстве", взят из рукописи "Перспектива" (№ 408) на основании следующей записи Станиславского: "Далее смотри главу о перспективе. Там есть якобы статья Станиславского, которая читается. -- Выбрать нужное и поместить отдельно, так как это чтение (в главе о перспективах) вымарывается" (№ 482).

Статья, которую читает ученик Названов, текстуально не совпадает ни с одной из известных статей Станиславского, но по содержанию напоминает многие из них.

Из этого фрагмента выясняется подлинное отношение Станиславского к модным "измам", которых он по существу не признавал. Но из тактических соображений Станиславский говорит, что готов признать любое направление в искусстве при условии вытеснения сценической лжи подлинной правдой жизни. Иными словами, Станиславский предъявляет к каждому направлению те требования, которые являются основными признаками реалистического искусства.

⁴ Здесь и далее, где говорится о дальнейшем чтении статьи, Станиславский сделал на полях рукописи пометку, указывающую, что текст статьи "С....." должен быть дописан.

⁵ Далее снова следует текст первой рукописи (№ 482). Перед началом этого текста имеется пометка Станиславского: "Как пользоваться "системой".

⁶ Дальнейший текст представляет собой машинопись, имеющую правку Станиславского. Первоначально этот материал предназначался для включения в другие главы ("Сценическое самочувствие", "Эмоциональная память"), но был выделен Станиславским из состава этих глав и подшит к комплексу рукописных листов, имеющих общее заглавие "Как пользоваться "системой".

⁷ В черновых набросках есть продолжение этого эпизода: "В конце урока Аркадий Николаевич простился с нами и уже повернулся, чтобы уходить, но в это время дверь зрительного зала раскрылась, и торжественной поступью вошел трогательный в своей наивности Иван Платонович. Он держал в руках узкую длинную ленту без надписи, очевидно, предназначенную для нового флажка-элемента -- внутренние привычки и приученности, о которых только что говорил Торцов" (№ 495/1, стр. 475--475а).

⁸ Отсюда и до конца главы печатаются четыре рукописных текста, озаглавленных "Дифирамбы природе" (№ 483). Рукописи сколоты вместе, но представляют собой самостоятельные фрагменты. Их последовательность не определена Станиславским, поэтому они печатаются в том порядке, который определяется их содержанием и взаимной смысловой связью.

⁹ Далее опускается часть текста, представляющая собой первоначальный черновой набросок мыслей автора, более точно изложенных в первом из четырех набросков, посвященных "Дифирамбам природе". Однако в этом опущенном тексте имеется ряд интересных формулировок, заслуживающих внимания. Приводим его целиком.

"В оправдание отделяются фразами: вдохновение, интуиция, подсознание, сверхсознание приходят к нам "свыше". Но что это значит "свыше", никто не знает и не задумывается над этим вопросом.

Другие, напротив, все знают и все объясняют. Но когда надо действовать, пустить в ход подсознание, то все их ученые слова на практике кончаются жесточайшим и древнейшим штампом.

Те, которым все так ясно и просто, говорят: сознание -- это фонарь, который освещает ту мысль, на которую направлено внимание, остальное -- в темноте. В минуту вдохновения фонарь освещает всю корку мозга, и тогда мы видим все.

Вот и прекрасно. Так и освещайте почаще, если это так просто. Но беда в том, что нет такого электротехника, который бы умел пользоваться этим фонарем, и потому он продолжает бездействовать, когда нужно, и вспыхивает на мгновение, когда ему вздумается. Я готов верить, что этот пример удачен, что именно так и происходит в действительности, как о том говорит пример. Но разве это двигает вперед практическую сторону дела, разве кто-нибудь овладел этим фонарем подсознания, или вдохновения, или интуиции? Я иду дальше. Скоро наступит момент, когда наука докажет, что все эти кажущиеся нам таинственными процессы объясняются простыми материалистическими и рационалистическими причинами.

Думаете ли вы, что это научит нас владеть вдохновением, как мы владеем... [фраза не дописана].

Нет. Это не даст еще нам в руки простого доступного актеру практического приема. Это не научит его чувствовать и владеть наиболее важным центром физической природы, на который можно было бы при надобности нажимать, как на кнопки механизма, для того чтобы пускать их в действие.

Анатомия знает много... Психология тоже кое-что открыла. Но разве они научили нас владеть или пользоваться рефлексамми хотя бы в той же мере, как мы умеем пользоваться сознанием, вниманием, волей, ритмом (...электричеством вызывают мышечные рефлексy)".

¹⁰ Строки из трагедии А. С. Пушкина "Скупой рыцарь".

ПРИЛОЖЕНИЯ

I. ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ К ТРЕТЬЕМУ ТОМУ

В этот раздел приложений включены тексты, относящиеся по своему содержанию к главам третьего тома, но не вошедшие в состав соответствующих глав ввиду отсутствия на этот счет точных указаний автора. Некоторые дополнительные тексты по-новому освещают материал, изложенный в главах.

1. [О МУЗЫКАЛЬНОСТИ РЕЧИ]

Печатается по рукописи, находящейся в одной тетради с материалами главы "Темпо-ритм" (№ 427, стр. 94).

Публикуемый текст не был включен Станиславским в главу "Темпо-ритм". В одном из ранних вариантов книги "Работа актера над собой" (№ 514) он помещен рядом с главой "Пение и дикция". По содержанию этот текст тяготеет к главе "Пение и дикция", что послужило основанием для включения его в данную главу при первом издании материалов второй части книги "Работа актера над собой".

Однако прямых указаний Станиславского относительно места данного материала в его книге не сохранилось.

¹ Подразумевается, что ученики театральной школы привлекаются для закулисной работы по шумовому и звуковому оформлению спектаклей театра.

² Viola d'amore (итал.) -- старинный смычковый инструмент альтового тембра.

2. ИЗ РУКОПИСИ "ЗАКОНЫ РЕЧИ"

Выдержки из рукописи "Законы речи", первоначально предназначавшейся Станиславским для включения в текст книги в виде самостоятельной главы, печатаются впервые.

Станиславский предполагал со временем вернуться к этому труду к создать специальный учебник по технике речи. Он придавал большое значение законам речи как подсобной дисциплине, помогающей актеру овладеть словесным действием.

Станиславский внес много нового в теорию и методику преподавания законов речи. Это нашло отражение и в публикуемых выдержках из его незавершенного труда "Законы речи" (№ 391 и 406).

¹ Станиславский цитирует здесь и в дальнейшем программу, составленную по книге Волконского, "Законы живой речи и правила чтения" (изд. драматических курсов городского района МЦРК). Экземпляр этой программы вклеен в один из ранних вариантов рукописи Станиславского "Законы речи" (№ 388).

² Далее и до конца данного приложения печатаются выдержки из рукописи № 406, посвященные вопросу об остановках (паузах) в речи. Эта рукопись является прямым продолжением рукописи № 391.

³ В характеристиках действующих лиц "Ревизора" Гоголь пишет о судье Ляпкине-Тяпкине: "Говорит басом с продолговатой растяжкой, хрипом и сапом, как старинные часы, которые прежде шипят, а потом уже бьют".

⁴ Фраза из письма М. С. Щепкина к С. В. Шумскому от 27 марта 1848 года (см. М. С. Щепкин, Записки. Письма, 1952, стр. 250).

3. [О ПЕРСПЕКТИВЕ РЕЧИ]

Печатается по машинописному тексту, имеющему исправления Станиславского (№ 410). На первой странице рукописи имеются надписи, сделанные Станиславским: "Речь" и "Перспектива".

Этот текст Станиславский, повидимому, рассматривал как составную часть задуманной им самостоятельной главы "Перспектива артиста и роли". Однако публикуемый отрывок не имеет прямой связи с основным текстом главы и в некоторых формулировках не совпадает с тем, что сказано в главе.

¹ И. Л. Смоленский, Пособие к изучению декламации, Одесса, 1907, стр. 85.

Дистрибутивные ударения -- термин, употребляемый Смоленским "для обозначения дополнительных ударений в фразе, определяющих количество входящих в ее состав предложений (от латинского *distributio* -- (распределение).

² Пример заимствован из той же книги Смоленского, стр. 86.

Это заключительная фраза монолога Бориса Годунова из второй картины пролога оперы Мусоргского "Борис Годунов".



4. [ОБ АРТИСТИЧЕСКОЙ ЭТИКЕ]

Печатаются выдержки из рукописи, которая является первоначальным (вариантом вступления к книге "Работа актера над собой" (№ 245). Эта - первая беседа Торцова с учениками, напоминающая беседы самого Станиславского (см., например, его беседы в Оперно-драматической студии, помещенные в книге К. С. Станиславский, Статьи, речи, беседы, письма, стр. 326), не была включена им в состав материалов по этике, опубликованных нами в главе "Этика и дисциплина" в настоящем томе; поэтому мы печатаем ее в приложениях. Впервые этот текст был частично опубликован в первом издании материалов второй части "Работы актера над собой" (1948) в главе "Схема пройденного".

5. [СХЕМА "СИСТЕМЫ"]

Печатаются последовательно тексты двух рукописей:

1. Текст, напечатанный на машинке, с правкой Станиславского, озаглавленный им первоначально "Внутреннее сценическое самочувствие" (впоследствии возникает заглавие "Схема переживания". См. машинопись № 659).

Это материал, не использованный Станиславским в главе "Внутреннее сценическое самочувствие" ("Работа актера над собой", часть первая) и отложенный им для дальнейшей доработки с учетом содержания второй части книги "Работа актера над собой" (№ 495).

2. Рукопись и правленный Станиславским машинописный текст заключительной части тетради, озаглавленной "Внутренние линии", "Сверхзадача", "Сквозное действие" и "Перспектива" (№ 370). На заглавном листе дата: "Январь 1935 года" и приписка Станиславского: "Прочитывал 20 июля 1935 года". Там же пометка, указывающая, что данный вариант текста является окончательным, и подпись Станиславского. Однако при последующей доработке первой части книги "Работа актера над собой" Станиславский использовал лишь часть текста указанной рукописи. Ее окончание, связанное с описанием схемы "системы", было отложено им для переработки и, повидимому, для включения в особую главу третьего тома.

В плане 1935 года после главы 23 "Общее сценическое самочувствие" следует глава 24 "Основы "системы". Публикуемый материал и рассматривался Станиславским, повидимому, как материал заключительной главы третьего тома -- "Основы "системы".

Это предположение опирается на следующие данные:

Рукописи № 495 и 370 находились в материалах третьего тома и были отобраны Станиславским для работы в Барвихе, незадолго до смерти.

Составителю данного тома было известно о намерении Станиславского поместить в конце третьего тома схему-чертеж, подводящую итог всему пройденному курсу "работы актера над собой" (этот чертеж, изготовленный по указаниям Станиславского, приводится между стр. 360 и 361). Публикуемые рукописи посвящены разбору этой схемы, о которой говорится и в начале главы "Общее сценическое самочувствие" (см. примечание № 1 на стр. 480). Редактор

первой части книги "Работа актера над собой" Е. Н. Семяновская записала в своих воспоминаниях, что летом 1937 года К. С. Станиславский изъясил эту схему из первой части "Работы актера над собой", имея в виду, что она относится и к теме следующей книги--к "Работе над собой в творческом процессе воплощения" (см. сб. "О Станиславском", ВТО, 1948, стр. 503). В связи с этим Станиславский переделал окончание книги, а неиспользованный текст глав "Внутреннее сценическое самочувствие" и "Сверхзадача и сквозное действие", касающийся схемы "системы", сохранил в качестве материалов для третьего тома, повидимому, для главы "Основы "системы".

Ввиду того что тексты рукописей No 495 и 370 не были переработаны Станиславским и в них, по существу, подводится итог лишь первой половине "работы над собой" (процессу переживания), составитель и редактор тома не сочли возможным включить этот материал в основной текст третьего тома:

Название "Схема "системы" -- условное, оно взято из текста рукописи. Чрезвычайно ответственное заглавие "Основы "системы" могло быть, по мнению составителя и редактора, сохранено лишь в том случае, если бы автор дал его сам, если бы он успел объединить все отложенные материалы в последовательном и стройном изложении.

¹ В тексте этого раздела имеется некоторое противоречие: в ряде случаев говорится, что подводится итог лишь первому году обучения, в течение которого изучались элементы переживания, а элементы воплощения лишь предстоит изучить в будущем; в других случаях об элементах воплощения говорится как о пройденном этапе программы и подводится итог всему курсу работы актера над собой.

² Три флажка без надписей, как видно из дальнейшего текста, относятся к двигателям психической жизни: уму, воле и чувству. Здесь о них не говорится потому, что первоначально этот текст входил составной частью в главу "Внутреннее сценическое самочувствие", завершающую изучение элементов переживания, тогда как главу о двигателях психической жизни Станиславский предполагал поместить в заключительном разделе всей "Работы актера над собой".

³ Здесь имеется в виду принцип сознательного подхода к подсознательной области в творчестве, о котором умалчивается по той причине, что глава о подсознании в первой части книги "Работа актера над собой" идет после главы "Внутреннее сценическое самочувствие", для которой первоначально был написан данный текст.

⁴ Далее в рукописи следует опущенное нами описание схемы "системы", которую ученики вычерчивают на бумаге. Публикуется второй вариант описания схемы, которую ученики создают путем развешивания флажков на стене школьного зала. Оба варианта следуют в рукописи один за другим, причем на обратной стороне последнего листа текста второго вариант" Станиславским написано: "вариант на выбор". Второй вариант выбран по той причине, что в дальнейшем тексте говорится о схеме, развешанной на стене школьного зала.

⁵ Имеется в виду элемент "освобождение мышц", которому посвящена специальная глава в первой части "Работы актера над собой", но он в не меньшей степени относится и к элементам воплощения.

⁶ В некоторых вариантах схемы, хранящихся в архиве Станиславского, изображен античный храм, колоннами которого являются элементы "системы". В других вариантах элементы изображены в виде труб органа, иногда -- в виде нитей, сплетающихся в жгуты.

⁷ После этих слов имеется указание Станиславского: "Чертеж". Помещаем здесь схему, сделанную самим Станиславским. Цифры, проставленные на чертеже, означают следующее: 1 -- нижняя полоса -- "работа над собой", 2, 3, 4 -- три основы "системы": "активность и действенность", пушкинский афоризм и "через сознательное к подсознательному", 5 -- переживание, 6 -- воплощение, 7, 8 и 9 -- ум, воля и чувство, 10 -- элементы переживания, 11 -- элементы воплощения, 12, 13 и 14 -- внутреннее, внешнее и общее сценическое самочувствие; прямоугольник сверху, как выясняется впоследствии, -- область подсознания.

⁸ В соответствии со сказанным здесь Станиславский в своей педагогической практике последних лет применял "тренинг и муштру", или "туалет актера", двух типов. Первый из них -- повседневная тренировка, направленная на укрепление и развитие элементов самочувствия актера, в различной комбинации их и последовательности. Тренировка второго типа, "туалет-настройка", проводилась перед началом репетиции или спектакля и была рассчитана на то, чтобы разогреть, "размассировать" творческий аппарат актера и ввести его в самочувствие, необходимое для начала репетиции или спектакля. Материал для "туалета-настройки" черпался из самой пьесы.

⁹ На этом оканчивается текст первой публикуемой рукописи. Пометка Станиславского "нехватает окончания" свидетельствует о том, что текст должен быть продолжен. Далее печатается текст рукописи № 370.

¹⁰ Станиславский передает здесь мысль Пушкина своими словами. В статье "О народной драме и драме "Марфа Посадница" А. С. Пушкин пишет: "Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах -- вот чего требует наш ум от драматического писателя".

¹¹ В некоторых материалах заключительного периода работы над книгой Станиславский называет не три, а четыре основы творчества. Четвертая основа -- "Цель искусства: создание жизни человеческого духа" (№ 445).

¹² На полях рукописи имеется запись Станиславского: "Где пунктир, там в соответствии с изготавливающимся чертежом впишутся названия красок". Первоначально приведенная здесь схема была выполнена различными красками. Для большей четкости чертежа в настоящем издании сохранены два цвета: зеленым обозначено то, что относится к роли, черным -- то, что относится к актеру.

В некоторых вариантах перечня элементов самочувствия на первом месте стоит линия эпизодов, событий, из которых складывается фабула пьесы (№ 263).

¹³ В одной из хранящихся в литературном архиве Станиславского рукописей (№ 473) при объяснении схемы "системы" Торцов говорит ученикам: "Вберите в себя как можно глубже и прочнее сквозное действие роли, пьесы или этюда и пронизайте им, точно иглой с нитью, все "размассированные элементы" вашей человеческой души, заготовленные куски, задачи внутренней партитуры роли и направьте их к сверхзадаче исполняемого произведения. Все пронизанное

сплетите в один общий шнур. Словом, проделайте на деле то, что указано на чертеже".

¹⁴ О пьесе Г. Ибсена "Бранд" говорится во втором томе Собрания сочинений, стр. 162--165.

¹³ В одной из черновых рукописей (№ 250) имеется выделенный "Станиславским текст с пометкой: "к сквозному действию". Приводим его:

"Что мы делали до сих пор? Я вам отвечу образным примером.

Чтобы сделать хороший, наваристый бульон, нужно заготовить мясо, всевозможные коренья, морковь, налить воды, поставить кастрюлю на плиту и дать всему хорошенько вывариться, пустить сок, а уж потом образуется наваристый бульон.

Но нельзя приготовить мясо, коренья, поставить их на плиту и не развести огня. В этом случае придется есть в сыром виде всю заготовку: мясо отдельно, коренья тоже, воду пить отдельно.

Сверхзадача и сквозное действие -- тот огонь, который жарит или варит кушанье и делает наваристый бульон".

II. МАТЕРИАЛЫ ПО ПРЕПОДАВАНИЮ "СИСТЕМЫ"

—

1. ТРЕНИНГ И МУШТРА

В этом разделе сосредоточены материалы, предназначенные для сборника практических упражнений по "системе", выполняемых учениками Торцова в классе "тренинга и муштры", который ведет Рахманов.

Порядок расположения этих материалов, предназначенных для книги "Тренинг и муштра", не определен Станиславским. Они напечатаны в последовательности, которая подсказывается смысловой связью отдельных отрывков между собой.

В своей педагогической практике Станиславский не придерживался какой-либо строгой последовательности при тренировке элементов самочувствия актера. В "туалете актера" он комбинировал их в самых различных сочетаниях, неизменно возвращаясь в центральному вопросу -- о действии.

Материалы по "тренингу и муштре" печатаются впервые.

¹ Печатаются последовательно три фрагмента из рукописи, посвященной описанию занятий по тренингу и муштре (№ 528), предназначенные Станиславским для включения в сборник упражнений (так называемый "Задачник", или "Тренинг и муштра").

² Печатается выдержка из рукописи, содержащей материалы по различным темам книги "Работа актера на собой" (№ 529).

Публикуемый текст озаглавлен Станиславским "Тренинг и муштра. Упражнения на воображение", что свидетельствует о намерении Станиславского использовать его в предполагаемом сборнике упражнений.

³ Два последующих фрагмента печатаются по машинописному тексту, имеющему исправления Станиславского и озаглавленному им "Задачник. Тренинг и муштра. Упражнения" (№ 529).

⁴ Три следующих фрагмента печатаются по тетради, в которой сосредоточены различные записи по "системе" (№ 491, стр. 136--138).

Публикуемые тексты озаглавлены Станиславским "Тренинг и муштра".

⁵ Описание этюда "счета денег" см. во втором томе Собрания сочинений, стр. 175--176.

⁶ Три последующих фрагмента печатаются по рукописи "IX. Сценическая правда, вера, наивность", исправленной Станиславским в 1932 году (№ 211). Пометка Станиславского на заглавном листе указывает на то, что кроме текста, предназначенного для главы второго тома "Чувство правды и вера", в этой рукописи содержится материал для "тренинга и муштры".

Первый из публикуемых отрывков (стр. 433--435 рукописи) связан по смыслу со вторым (стр. 436--439 рукописи), что подтверждается пометкой Станиславского на полях; перед началом второго отрывка имеется надпись чернилами: "перенести в "тренинг и муштру". Третий отрывок, выделенный Станиславским из текста рукописи, предположительно отнесен нами к разделу "тренинга и муштры" (стр. 1--3, вставленные в рукопись после стр. 357).

⁷ Печатается текст, находящийся в составе рукописи, содержащей добавления к главе о действии (№ 129). Перед началом публикуемого текста в рукописи сказано: "Сегодня был разгром. Бедный Иван Платонович даже плакал. Никогда бы я не подумал, что Аркадий Николаевич может быть таким строгим! Дело было так..." Судя по этому началу, следует предположить, что Торцов, явившийся к концу урока, осудил Рахманова за излишнюю придирчивость к ученикам, вырабатывающую в них чрезмерное критиканство.

⁸ Печатается по машинописному тексту, имеющему исправления Станиславского (№ 508), Этот текст был выделен Станиславским из материалов первой части книги "Работа актера над собой" и хранится в его литературном архиве.

2. УПРАЖНЕНИЯ И ЭТЮДЫ

Во втором разделе публикуются записи Станиславского, определяющие характер упражнений и этюдов, рекомендуемых им для класса "тренинг и муштра" (из подготовительных материалов к неосуществленной Станиславским книге "Практическое пособие для изучения "системы" -- так называемый "задачник"). Часть упражнений и этюдов была им написана для практических занятий в Оперно-драматической студии.

Некоторые из этих записей носят конспективный характер и, повидимому, были бы впоследствии расширены Станиславским.

¹ Записи упражнений и этюдов первых трех подразделов (до заголовка "Действие") печатаются по рукописи, озаглавленной Станиславским "Тренинг и муштра" (№ 527). Часть текста написана самим К. С. Станиславским, часть -- под его диктовку -- И. К. Алексеевым (сыном К. С.), что относится, повидимому, к периоду около 1930 года.

Публикуемые упражнения на простейшие действия (усложняющиеся по мере их оправдания и углубления) типичны для педагогической практики Станиславского последних лет.

В этих упражнениях синтезируются все элементы "системы", что не исключает, однако, необходимости изучения и тренировки каждого элемента в отдельности.

² То, что озаглавлено Станиславским "Упражнение No 1" и "Упражнение No 2", вернее было бы назвать первой и второй частями одного и того же упражнения. Их педагогический смысл в том, что действие не может выполняться "ради самого действия" (как это можно ошибочно заключить из перечня примеров, озаглавленных "Упражнение No 1"), оно должно совершаться обязательно "ради чего-нибудь" (как это раскрывается в подзаголовке к упражнению No 2).

³ Прежнее наименование телевидения.

⁴ Момент, когда принцесса укололась веретеном, являлся сигналом для всех исполнителей этюда (свиты принцессы и слуг) к постепенному ослаблению мышц, доходящему до полной расслабленности.

⁵ Пьеса "Потоп" Г. Бергера в 1915 году была поставлена Первой студией МХТ.

⁶ Рассказ Г. Мопассана "Чорт" ("Le diable").

⁷ В трех последующих подразделах упражнения печатаются по рукописи, относящейся к началу 30-х годов (No 544). Эти упражнения имеют заголовки "Тренинг и муштра", или "Задачник", они предназначались Станиславским для задуманного им практического пособия по изучению "системы".

⁸ Имеется в виду прием, примененный В. В. Самойловым для испытания чувства правды пришедшего к нему ученика (см. главу "Эмоциональная память" во втором томе Собрания сочинений, стр. 214).

⁹ Публикуемые здесь упражнения по ритму представляют собой три самостоятельные записи (No 544). То же относится к следующему подразделу.

¹⁰ "Приклеиться к полу" -- производить движения, не отрывая подошвы от пола (без топтания на месте). В § 1 говорится о движении глаз при полной неподвижности корпуса, головы и даже лицевых мускулов. Постепенно радиус движения расширяется.

¹¹ Для развития пластики и чувства мизансцены Станиславский обращался также к приему "оживления" статуй и картин (вымышленных или скопированных с классических образцов). Об этих упражнениях упоминается в ряде рукописей, так, например, в одной из рукописей (No 531) Станиславский пишет:

"О живленная скульптура. Группы по всей комнате (то есть заполняющие все пространство сцены.-- Г. К.). Объяснить, что такое группировка, ее законы. Что такое сценическое расположение. Чтобы всем было видно (то есть чтобы всем актерам со сцены был виден зрительный зал. -- Г. К.). Искать себе место. "Палки в огороде". Игра линий ("палки в огороде" -- означает пластически неинтересное вертикальное положение фигур на сцене. Этому противопоставляется "игра линий", то есть пересечение линий, движений и поз находящихся на сцене актеров.-- Г. К.). Оправдание. Умение поместиться (в группе) и оправдать (свой переход или перемену позы).

Оправдание классических поз и статуй по картинам и фотографиям.
Памятники.

При всех без исключения упражнениях проводить [их] через контроль чувства правды; воображение -- через оправдание".

В некоторых случаях Станиславский вводил подразделение движений на малые (движения рук и ног, кистей, пальцев, ступней, головы), средние (движения при участии корпуса) и большие (движения с переменной положения всего тела) (см. № 544, лист 12).

¹² В этом разделе приводятся "упражнения для Оперно-драматической школы", то есть для Оперно-драматической студии (№ 263; датировано 28 апреля 1935 года).

¹³ Имеется в виду расположение фигур в шахматном порядке в массовой или групповой сцене.

Текст § 5, 6, 7 и 9 взят Станиславским в рамку и перечеркнут, что означает, по видимому, намерение автора перенести этот текст в другое место.

¹⁴ Ученикам предлагается скопировать позу статуи, затем ее оправдать и продолжить действие, запечатленное в скульптуре (или найти действие, предшествующее тому, которое выражено в ней).

¹⁵ Так Станиславский предполагал подходить к изучению истории драматургии.

¹⁶ Станиславский называл "калитками" поворотные, этапные моменты в роли, переводящие актеров из одного большого действия в другое. Проигрывание "схемы роли" и заключалось в умении "открывать калитки" из одного куска или эпизода в другой, вводить себя в новое состояние.

¹⁷ Этим перечнем далеко не исчерпывается круг упражнений, предлагаемых Станиславским ученикам, но в нем содержатся те новшества, которые он предполагал ввести в систему тренировки актера. Большое место в упражнениях, введенных Станиславским в Оперно-драматической студии, занимали, например, действия с воображаемыми предметами, развивающие в учениках ощущение логики и последовательности, внимание, воображение, чувство правды и ряд других элементов. Станиславский предлагал исполнять действия "совсем без предметов" или "частично без предметов", например, перо не давать, а бумагу дать (№ 544, стр. 12).

Непременной составной частью тренировки актера были также упражнения, развивающие и настраивающие органы восприятия актера (зрение" слух, осязание и проч.) или направляющие его внимание на воспоминания о ранее испытанных ощущениях. Для иллюстрации приводим выдержку из рукописи № 531.

"Аффективная память (развить)

Вспомнить запах моря, раннего летнего утра.

Вспомнить шумы парохода, пение утренних и вечерних птиц.

Вспомнить лицо, движение, манеры, жесты (знакомого человека), вид из окна в деревне.

Вспомнить вкус земляники с молоком.

Вспомнить осязание лягушки, змеи, мыши.

Болезнь -- вспомнить мигрень.

Радость -- вспомнить [себя] после экзамена [на аттестат] зрелости.

Печаль -- вспомнить "Цусиму" (то есть воскресить воспоминание о поражении русского флота в Цусимском проливе в 1905 году.-- Г. К.).

При этом Станиславский подчеркивает, что следует "искать не самое чувство, а предлагаемые обстоятельства, вызывающие желаемое чувство", и начинать действовать в этих обстоятельствах.

3. ПРОГРАММЫ ТЕАТРАЛЬНОЙ ШКОЛЫ И ЗАМЕТКИ О ВОСПИТАНИИ АКТЕРА

В этом разделе публикуются материалы, раскрывающие взгляды Станиславского на содержание работы театральной школы, методику воспитания актера и принципы составления учебной программы. Многие из публикуемых рукописей не являются материалами книги "Работа актера над собой", но отражают педагогическую практику и взгляды Станиславского на преподавание актерского мастерства и других необходимых актеру смежных и вспомогательных дисциплин.

¹ Под условным заглавием "К вопросу о создании Академии театрального искусства" печатаются последовательно два взаимосвязанных машинописных текста, подписанные Станиславским и датированные им 13 мая 1933 года (№ 547/1 и 546/1). На первом из них имеются исправления, сделанные Станиславским.

В 1933 году поднимался вопрос о создании Академии театрального искусства. К его обсуждению привлекались К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко. Публикуемый текст является, повидимому, проектом статьи Станиславского по данному вопросу. Материал печатается впервые.

² Станиславский неоднократно высказывал мысль о том, что не всякое спортивное развитие полезно для актера, но в большинстве случаев он не отрицал пользы легкоатлетических упражнений и игр, подобных теннису. Упоминание о теннисе здесь звучит неожиданностью.

³ Прана -- термин, заимствованный Станиславским из философии индусских йогов. На раннем этапе развития "системы" Станиславский использовал слово "прана" как рабочий термин, обозначающий мышечную энергию, не вкладывая в него никакого философского или мистического содержания (как полагали некоторые критики "системы").

⁴ Анна Жюдик (1846--1911) -- известная французская артистка музыкальной комедии.

⁵ "О программе театральной школы и переходных экзаменах". Печатаются последовательно два отрывка из рукописи "Материал. Порог "системы" (психотехники) и подсознания" (№ 250). Материал вначале предназначался Станиславским для последней главы книги "Работа актера над собой", часть первая. Поэтому в связи с окончанием определенного курса школьной программы ("процесс переживания") Торцов и ставит вопрос о содержании переходных экзаменов. В дальнейшем Станиславский написал другое окончание книги, а этот материал был сохранен им для использования в другом томе.

Впервые этот материал был напечатан в приложениях к книге "Работа актера над собой", часть вторая (1948).

Время написания -- середина 30-х годов.

⁶ Заметки по программе театральной школы печатаются по рукописи, входящей в состав тетради, озаглавленной "Тренинг и муштра" (№ 527). Публикуются впервые.

⁷ Слово "атлетика" обведено Станиславским в рукописи чернилами. По-видимому, введение атлетики в состав дисциплин по движению требует с его точки зрения соответствующего разъяснения и оговорки. Известно, что Станиславский поощрял лишь те упражнения по легкой атлетике, которые дают всестороннее развитие телу.

⁸ Имеется в виду цикл упражнений по выправлению индивидуальных физических недостатков учеников (сутулость, неверный постав ног при походке, положение головы и проч.).

⁹ Орфоэпия -- правила образцового произношения.

¹⁰ Подразумевается использование трудов проф. С. В. Шервинского по теории стихосложения.

¹¹ Имеется в виду периодическое возвращение к ранее пройденному материалу ради углубления приобретенных знаний.

¹² Станиславский имел в виду создание специального класса манер, выправки, поведения в различных бытовых, социальных и исторических условиях (*maintien* и *tenue*). Понятие о содержании дисциплины дает набросок программы, сделанный Станиславским на заглавном листе рукописи "Физкультура".

"Класс *Maintien*. 1) Войти, оглядеть всех, выбрать хозяйку, поздороваться и поклониться. 2) Поклон старухе, даме, барышне. Старику, [человеку] средних лет, молодому, сверстнику. Поклон -- ниже себя по чину, прислуге, крестьянину. 3) Не показывать своих чувств. Не позволять себе наступить на ногу (сохранять достоинство).-- Я все могу, все дело, как сделать. Не унижаться, не унижать другого, [неразборчиво] неприлично командовать всей рукой, довольно одного пальца. 4) Основа подлинного благородного *maintien* -- почтение к человеческой личности (уважаю тебя, уважай и меня). 5) Основа неблагородных псевдоаристократических традиций (выскочки). 6) Поклоны *maintien* -- XVIII, XV веков. Поклоны с подачей руки. Латы и их сочленения. Рыцарские повадки. 7) Как сидеть за столом и красиво есть. 8) Как и когда одеваться (фрак, визитка)".

¹³ Под "сценическим движением" Станиславский подразумевал ряд приемов сценической техники, которые требуют особой тренировки, как например: драка, борьба, перебежки, падения и т. п. В одном из набросков программы театральной школы находится перечень некоторых подобных упражнений (№ 263, § 32--35): "Иллюзия, что один бьет другого, дает пощечину, падает, спотыкается, теряет платок, письмо, крадет из кармана портсигар.

Всякие манипуляции со шпагами (носить, садиться, вынимать клинок). Как носить меч.

Всевозможные манипуляции с плащами разных фасонов. Римские плащи".

¹⁴ Печатается впервые по записи в блокноте (№ 263). Заглавие принадлежит Станиславскому. Время написания -- 1936 год.

¹⁵ Навыки, приобретенные учениками на занятиях по танцам, ритмике, акробатике, гимнастике и *maintien*, должны были быть, по замыслу Станиславского, использованы при постановке этюдов на темы бал и цирк.

Подробнее о характере и педагогическом значении "цирковых" представлений говорится в "Иллюстрированной программе".

¹⁶ В связи с изучением ритма речи Станиславский предлагал проводить чтение стихов и прозы под метроном.

¹⁷ Чтобы избежать при работе над ролью механического заучивания авторского текста, в качестве педагогического приема Станиславский предлагал начинать работу над пьесой не с изучения текста роли, а с эпизодов и действий, заложенных в пьесе. После освоения действий актер обращается к мыслям автора, передавая их на первых порах своими словами. После такой подготовительной работы над ролью актер, по убеждению Станиславского, легче овладеет текстом автора, так как слова станут ему необходимы для совершения уже понятого и освоенного действия.

¹⁸ Первоначально этюды играют с импровизированным текстом. Впоследствии при доработке и углублении этюдов текст их очищается от всего лишнего и фиксируется, что является первой ступенью к овладению текстом автора.

¹⁹ Этюд, сыгранный на первом курсе в Студии и включенный Станиславским в "Иллюстрированную программу", -- "кукольный магазин". Содержание этюда напоминает сюжет балета "Копелия" Делиба.

²⁰ Ученица студии М. Мищенко на первом курсе показала этюд на тему "На берегу реки". Девушка с ведрами на коромысле (воображаемыми) подходит к берегу реки, наполняет ведра водой и наблюдает за воображаемой лодкой, на которой якобы проплывает ее возлюбленный. Она старается привлечь его внимание, но замечает, что он занят другой девушкой. Огорченная, она поднимает ведра и возвращается домой.

²¹ Станиславский включал в план работы театральной школы изучение классических ролей, в данном случае -- шекспировского репертуара. От ученика требовалось твердое знание "линии" избранной роли (логики совершаемых поступков) и умение проходить по "схеме" роли, подводя себя к выполнению действий.

²² В период постановки оперетты "Микадо" в Алексеевской кружке Станиславский подробно изучил японскую пластику и танцы. Под условным наименованием "Микадо" подразумевается изучение пластики и танцев различных народов.

²³ "Мраморные люди" -- то же, что "ожившие статуи" (см. примечание No 11 на стр. 490).

²⁴ Ради укрепления внутренней линии роли и в борьбе с механическим выполнением раз и навсегда заученной мизансцены Станиславский заставлял менять мизансцены готового этюда или же переставлял свое режиссерское кресло в различные места репетиционного зала, заставляя актеров по-новому приспособливаться к планировке мебели и выгородок.

"Поворачивать" мизансцену означает использование поворотного круга на сцене для изменения положения актеров по отношению к зрительному залу (при неизменном расположении станков и мебели на кругу).

²⁵ В Студии делались попытки создания пьесы и либретто самими актерами либо на основании существующего литературного материала, либо в результате углубления и развития этюда, созданного в классе. Станиславский сам сочинял

сюжеты для будущих пьес. "Бык" -- предложенный им сценарий на тему о том, как помещичья семья воспринимает революцию.

"Комета" -- фантастический сюжет. После столкновения кометы с Землей остаются в живых лишь несколько человек, которые начинают заново устраивать жизнь на Земле.

"Кромдейер-старый" -- пьеса Ж. Ромена, которую Станиславский предлагал использовать для создания оперного либретто.

²⁶ В помещении студии вывешивались плакаты, напоминающие об очередных, обязательных для всех тренировочных упражнениях в области исправления речи, походки и т. п. Подробнее об этом говорится в "Иллюстрированной программе".

²⁷ В программе по "системе", написанной для Оперно-драматической студии (№ 540), Станиславский, кроме того, предусматривает специальный цикл занятий для студийцев оперного отделения. Он пишет:

"а) Все указанные внутренние душевные и внешние физические работы производятся как с драматическими, так и с оперными учениками.

б) Сверх указанных работ в оперном отделении производятся специальные, усиленные занятия по исправлению дефектов голоса и его постановке, по сольному пению, по знакомству с основами музыки, по фортепиано, теории.

в) Кроме того, в оперном отделении существует специальный класс по слушанию музыки и по определению душевных и физических действий, которые, по догадкам слушающего, должны были бы мерещиться и руководить творческой работой (композитора).

г) Линия действий, подсказанных музыкой, устанавливается и закрепляется".

²⁸ Заметки "К программе по сценической речи" печатаются по записи в том же блокноте (№ 263).

²⁹ "Сидя на руках" -- то есть без помощи жестов.

³⁰ Инсценировка программы Оперно-драматической студии печатается на основании следующих рукописей: 1) Машинопись, имеющая правку Станиславского, озаглавленная им "Материал. Инсценировка и иллюстрация программы первого и второго курсов школы Музыкально-драматической студии имени К. С Станиславского. Первый курс" (№ 538. Перепечатана с рукописи № 537). 2) Дополняющая первую -- рукопись, озаглавленная "Инсценировка" (№ 541), и 3) Рукопись, озаглавленная "Слово, речь", являющаяся прямым продолжением первых двух (№ 411).

Первая часть публикации подготовлена на основании указаний Станиславского в тексте рукописей № 1 и 2 (№ 538 и 541). В основу публикации положена рукопись № 1, в которой указаны места для вставок из рукописи № 2 (с указанием номеров страниц).

Ввиду чернового характера обеих рукописей текст расположен в них без определенной последовательности (отдельными кусками). В большинстве случаев последовательность расположения текста определена в рукописях Станиславским разметкой страниц и указаниями в самом тексте. В отдельных случаях при определении последовательности текстовых кусков пришлось обращаться к общему плану инсценировки, сохранившемуся среди текста рукописи № 2. В примечаниях в каждом отдельном случае указаны основания

для установления последовательности текста. При редактировании устранены явные повторы текстов.

Несмотря на незавершенность текста, эти рукописи имеют особый интерес, так как написаны Станиславским в последний год жизни. Они представляют собой проект задуманной им публичной демонстрации школьной работы. Названия этюдов приводятся в них условно (имелось в виду, что образцы упражнений и этюдов, выносимых i-:а публику, будут меняться, так как сама демонстрация школьной программы должна была периодически возобновляться).

Станиславский проводил практическую подготовку к созданию этой "иллюстрированной программы" или, вернее, иллюстрированной лекции о воспитании актера. Он периодически просматривал школьные этюды и упражнения, отбирая лучшие из них для включения в "программу".

Постановка "программы" была осуществлена на сцене уже после смерти К. С. Станиславского, осенью 1938 года, под руководством М. Н. Кедрова. (О подробностях этой постановки см. статью Г. Кристи "Станиславский о воспитании актера" в "Ежегоднике МХТ" за 1947 год.)

Текст "Иллюстрированной программы" публикуется полностью впервые.

³¹ При постановке "программы" сценический портал в соответствии с замыслом Станиславского декорировался не только этим, но и другими плакатами, например: "Надо трудное сделать привычным, привычное -- легким, а легкое -- красивым".

Ниже воспроизводится первая страница рукописи с планировкой Станиславского.

³² На месте многоточия должны быть проставлены имена одиннадцати ассистентов Студии.

³³ Этюд на тему "цирк" включил в себя ряд номеров, воспроизводящих всевозможные цирковые выступления: "дрессировка" животных (причем животных изображали ученики); клоунада; "жонглерство" с воображаемыми предметами; "наездница" на деревянном коне; "канатоходцы" и т. п. Все это было оформлено единой композицией циркового представления, -- со шталмейстером, униформистами, музыкальным сопровождением.

"Зверинец" -- этюд, в котором каждый из учеников изображал какое-нибудь животное в зоопарке.

³⁴ В этюде изображался сон игрушечного мастера: все сделанные им игрушки оживают и вступают в общение между собой. Этот этюд исполнялся в Студии под музыку. Станиславский указывает ниже, что для иллюстрации постепенности работы над этюдами здесь следует поставить другой этюд, без музыки.

³⁵ Далее опускаются четыре абзаца текста, против которых имеются пометки Станиславского: "перенести в "правду" (то есть в главу "Чувство правды и вера") и "выпустить".

³⁶ Здесь опущен недописанный кусок текста, частично перечеркнутый Станиславским.

³⁷ Этюд "Рыбная ловля" возник из упражнения на действия с воображаемыми предметами (удочка, ведро и т. п.). В нем выходили на сцену два любителя рыболова (исполнители Н. Н. Сидоркин и Б. И. Лифанов), между ними

возникал конфликт на почве выбора места для ловли. Конфликт оканчивался ссорой.

В плане инсценировки программы (№ 541) здесь назван другой этюд: "В лесу", который дальше разбирается Станиславским с точки зрения сквозного действия. Его описание дается в примечании № 54.

³⁸ В числе этюдов, отобранных для публичного показа, был этюд под названием "Переход через реку", исполненный студийцами оперного отделения С. Д. Ильинским и В. А. Тузиковым. Он возник как ответ на вопрос: "Что бы вы стали делать, если бы вашу дорогу пересекла река?"

³⁹ Здесь вводится текст из рукописи № 2 (№ 541, стр. 211, 219--234) на основании ссылки на эти страницы в основной рукописи (№ 538), до подзаголовка "Действие".

⁴⁰ То есть ученикам предлагается дойти до такого состояния покоя и непринужденности, чтобы зрителя потянуло на сцену.

⁴¹ Это упражнение, называемое также в тексте "японский прием со стулом", заключается в том, что ученик по команде занимает произвольное положение на стуле, затем определяет центр тяжести и освобождается от излишних мускульных напряжений и, наконец, находит оправдание своей позе, переходя к действию. Окрики "95 процентов долой!" служат напоминанием о том, что во всяком сценическом действии, по утверждению Станиславского, как правило, возникают чрезмерные мускульные напряжения.

⁴² Упражнение "Гладиаторы" сводится к умению бороться на сцене без применения физических усилий. Сорвать воображаемый персик следует так, чтобы найти для этого необходимое напряжение в руке и убрать его в тот момент, когда персик сорван.

⁴³ Здесь упражнения на освобождение и напряжение мышц сочетаются с упражнениями на мизансцены и группировки ("чувство локтя"), чему Станиславский всегда уделял много внимания.

⁴⁴ То есть в шашечном или шахматном расположении, на определенном расстоянии друг от друга.

⁴⁵ Здесь пропускается несколько недописанных страниц текста, которые в переработанном виде перенесены Станиславским в основную рукопись.

⁴⁶ Этюд с баррикадированием двери от сумасшедшего описан во втором томе Собрания сочинений (стр. 55--56).

⁴⁷ Многоточием отмечены пропуски в тексте, оставленные Станиславским в данном случае для перечня и описания упражнений.

⁴⁸ То есть из книги "Работа актера над собой", часть первая, глава "Сценическое внимание".

⁴⁹ Последние два абзаца перенесены сюда из другой части рукописи, согласно указанию Станиславского.

⁵⁰ Далее порядок публикации текста отступает от нумерации листов в рукописи на основании указанного Станиславским на стр. 53 рукописи порядкового расположения этюдов в "программе",

⁶¹ Имеются в виду студийцы оперного отделения Л. О. Гриценко и В. В. Белановский (вокальный класс А. В. Неждановой), исполнявшие ритмический этюд на тему "Карнавал" (музыка Шумана).

⁵² Этюд, исполнявшийся студийкой оперного отделения А. П. Григорьевой: крестьянская девушка на лугу пасет воображаемых коров; солнце сменяется дождем и заставляет ее гнать коров домой. Музыка была написана специально для этюда концертмейстером студии В. И. Рахманиновым.

⁵³ Оперная сценка "На берегу реки" исполнялась студийцами В. Д. Андриевским и М. А. Соколовой. Музыка была написана В. И. Рахманиновым, режиссером-педагогом был Г. В. Кристи.

⁵⁴ Дальнейший текст, в котором разбирается этюд "В лесу", введен сюда из дополнительной рукописи (№ 541), где дается ссылка на стр. 59 основной рукописи. Кроме того, в плане "программы", записанной в той же рукописи, после первого упоминания о сверхзадаче и сквозном действии идет: "Этюд №... Разбор исполнения "В лесу" (стр. 57--75)". Этюд, исполненный студийцами драматического отделения Н. М. Животовой и В. Г. Навроцким, заключался в том, что молодой человек, отдыхающий на даче, гуляя, обнаруживал на лесной поляне спящую девушку-крестьянку. Между ними завязывалось знакомство. Девушка отвергала попытки ухаживания за нею со стороны дачника и поднимала его на смех.

⁵⁵ Отсюда и до слов: "такой прием представляется нам непрактичным, расхолаживающим драгоценный молодой запал в самом его разгаре" -- вводится текст из дополнительной рукописи на основании указания в тексте.

⁵⁶ Отсюда и до слов: "нужно производить ее осторожно и сравнительно деликатно" -- вводится текст из дополнительной рукописи, на основании указания в основном тексте.

⁵⁷ Далее опускается один неоконченный абзац текста рукописи, дублирующий уже сказанное раньше и нарушающий смысловую связь с дальнейшим текстом. Приводим его целиком: "Для чего нужна такая механизация? До сих пор, согласно тому, что делалось и говорилось, выяснилось, что мы больше всего, боимся формальной механической игры актеров, приводящей к ремеслу и внешнему наигрышу, без оправдания действия изнутри..."

Дальнейший текст до слов: "Все эти упражнения периодически входят в туалет" -- печатается нами по дополнительной рукописи, на основании указаний, имеющих на стр. 66 основной рукописи.

⁵⁸ На полях основной рукописи записано следующее замечание: "О, если б можно было такие же плакаты повесить в квартире каждого из учеников! О, если б ваши мужья, жены, отцы, матери, дети сделались бы нашими сообщниками!"

⁵⁹ Далее на основании указания, имеющегося в тексте основной рукописи, вводятся две страницы из дополнительной рукописи.

⁶⁰ Далее опускается абзац текста, дублирующий сказанное ранее.

⁶¹ В дополнительной рукописи сказано (на стр. 227):

"Ученики приносят доски с костюмами заданных эпох и объясняют свою доску. Они выходят в костюме своей эпохи и демонстрируют танцы, поклоны, обычаи".

⁶² В дополнительной рукописи (на стр. 225) предлагается следующая иллюстрация этого раздела:

"Литература.

Вынос стола и стула в темноте. Заседание. Доклад о нескольких картах и обсуждение их для репертуара на двадцать лет вперед".

Во всех своих высказываниях об искусствоведческих и общеобразовательных дисциплинах в театральной школе Станиславский настаивает на, практическом, наглядном методе их преподавания, в теснейшей взаимосвязи между собой и в связи с творческой работой актеров.

Приводим еще одно высказывание Станиславского по тому же поводу (№ 671):

"Еще с молодых лет помню зубрежку по истории литературы, по истории костюма и проч. Как сделать, чтоб этот класс стал нужным будущим артистам, которым необходимо знать и литературу, и всякие стили, и проч. Надо перевести их с простого зубрения на какое-то практическое дело. Выполняя его, пусть учатся. Какое же это дело? Я даю всем ученикам такую задачу:

Потрудитесь мне к выпуску из школы представить репертуар вашего будущего [театра] на двадцать лет вперед. Его будут жестоко дебатировать, и специалисты-литераторы по своей линии, и режиссеры -- по линии правильности распределения ролей, и постановочная часть -- по части стоимости и затрат на постановку, и финансовая часть -- по части выгоды и доходности, в смысле кассовых сборов. Конечно, этот репертуар в самой-жизни будет неоднократно изменен, но все-таки такая разработка и запас пьес пригодятся в практической жизни театра. Но самое важное, что для того, чтобы его составить, необходимо будет прочесть не как-нибудь, а изучить весь мировой репертуар".

Наконец, в программе, составленной для Оперно-драматической студии (1937, № 540), Станиславский говорит:

"Научные занятия по литературе, по истории, а также и по политическим предметам должны исходить из самой жизни, то есть должны быть связаны с практическими требованиями театра, нашего искусства и сцены.

Кроме того, не надо забывать, что нам, артистам, приходится передавать жизнь человеческого духа роли всех эпох, народов, существующих и могущих существовать как в реальной действительности, так и в жизни нашего воображения.

Для этого нужны огромные знания во всех областях. При этих условиях можно сказать, что не существует на свете того, что не надо знать актеру, так как все, что существует на свете, может быть в той или другой мере, в том или другом виде отражено на подмостках".

⁶³ Дальнейший текст печатается по рукописи, озаглавленной Станиславским "Слово, речь" (№ 411). Кроме того, перед началом текста находятся следующие заглавия: "Слово. Второй вечер", и далее "Сценический урок -- этюд". Нумерация страниц (начиная со стр. 77) показывает, что Станиславский рассматривал эту рукопись как прямое продолжение предыдущей.

Рукопись относится к заключительному периоду педагогической деятельности Станиславского (судя по замечаниям на репетиции "Чио-Чио-Сан" на обороте листа 85 -- к 1937--1938 годам) и выражает его позднейшие взгляды на природу сценической речи.

Текст рукописи печатается впервые.

⁶⁴ Отрывок из повести Н. В. Гоголя "Страшная месть".

⁶⁵ Станиславский предполагал использовать кино и граммофон для иллюстрации ряда упражнений по "системе". В раннем варианте предисловия к "Работе актера над собой" (№ 75) он говорит об этом следующее: "В виде приложения ко второму и третьему томам я надеюсь выпустить нечто вроде хрестоматии или задачника.

В этой книге под заголовком "Тренинг и муштра" будут собраны все практические упражнения, с помощью которых ученики будут на самом деле усваивать то, о чем говорилось им в теории.

Кроме того, в виде наглядной иллюстрации ко второму, третьему томам " к "Тренингу и муштре" я предполагаю снять киноленту и наговорить целый ряд граммофонных пластинок.

На снимках будут показаны упражнения в действиях, относящиеся к "работе над собой и над ролью", а граммофонные пластинки будут передавать то, что относится к звуку, голосу, интонации и речи".

⁶⁶ Здесь указание, записанное на полях рукописи, о том, чтобы вставить этюд: "мать умирает, дочь плачет, муж пьян, стр. 98". Со страницы 98 выписываем перечеркнутый отрывок текста:

"Иллюстрация какой-нибудь роли, вроде:

Кино. Мелькают обрывки квартиры, передней, лестницы (без действующих лиц), улица, трамвай, встречи с прохожими и подъезд Ивана Ивановича. Передняя.

1-й ученик (изображающий Ивана Ивановича) сидит, читает газеты.

2-й ученик. Я пришел к вам, чтобы сказать...

Кино. Больная старушка, плачущая дочь, пьяный муж, испуганный ребенок.

2-й ученик. ...Ваша тетка умирает беспомощная.

1-й ученик. Как беспомощная? А дочь? А брат?

2-й ученик. Она ревет, а он пьян..."

Этот пример зачеркнут, так как, повидимому, не удовлетворял Станиславского. Здесь он приводится нами как попытка Станиславского проиллюстрировать на экране видения, которые должны возникать в сознании актера в момент действия.

⁶⁷ После этого в рукописи следует пример, опирающийся на чтение стихотворения М. Ю. Лермонтова "Смерть поэта". Но текст этого примера недоработан до конца и зачеркнут Станиславским.

⁶⁸ Опускается часть текста рукописи, почти дословно дублирующая два предыдущих абзаца.

⁶⁹ Опускается часть текста, дублирующего пять предыдущих абзацев.

⁷⁰ На этом текст рукописи о словесном действии обрывается. Далее в той же тетради записаны конспекты программы по работе актера над ролью, отнесенные нами в приложения к четвертому тому Собрания сочинений.

В программе, написанной для Оперно-драматической студии, есть раздел о словесном действии, который, по всей вероятности, послужил конспектом при составлении публикуемой "инсценировки". Приводим выдержку из этой программы (№ 540):

"Надо очень серьезно и с большой осторожностью относиться к моменту заучивания слов роли. В противном случае можно превратить живую

человеческую речь изображаемого лица в мертвое, механическое, актерское словоговение.

Чтобы избежать этой ошибки, надо помнить, что душа слов скрыта в подтексте. Его надо в первую очередь искать в словах этюда или роли и в себе самом. Только после этого можно обращаться к зафиксированному словесному тексту.

Как же совершается этот процесс искания подтекста и что он представляет собой?

Он невидимо сплетается из всех линий наших душевных элементов, создающих внутреннее сценическое самочувствие. Все эти линии стремятся к одной общей, основной, конечной цели, то есть к сверхзадаче. Другими словами, подтекст роли, проходящий под ее словами, является сквозным действием самого творящего артиста.

Из этого следует, что слова роли, наравне с ее сценическим действием, должны быть непременно активны. Артист на сцене должен уметь действовать не только руками, ногами, но и языком, то есть словами, речью, интонацией. Для этого необходимы внутренние позывы, вызывающие естественным путем как свои собственные, так и чужие слова автора. Эти позывы те же, что и в физических действиях, с той только разницей, что в речи позывы проявляются с особой четкостью и ясностью по линии мысли.

В тех случаях, когда этот процесс совершается с помощью простого, механического зазубривания слов роли или зафиксированного текста этюдов, то вопрос о невидимых позывах и о подтексте сам собой выпадает. В этом случае создается не живая, человеческая речь, а мертвое, актерское словоговение.

Чтоб этого не случилось, надо подходить к тексту другим путем, а именно: от процесса взаимного общения, от желания передать другим мысли, чувствования, воображаемые образы, видения своего внутреннего зрения так, как в момент общения их чувствует, о них мыслит, их видит сам говорящий.

Другими словами, к словесному тексту надо подходить от внутреннего желания и потребности к взаимному общению. Для передачи другим своих мыслей, то есть логических и последовательных суждений, существует слово, речь. Для передачи другим видений своего внутреннего зрения существует образная речь, а для передачи своих невидимых чувствований мы пользуемся голосовыми интонациями.

Поэтому в первую очередь надо создавать эти линии подтекста, то есть линии мысли и видений; что же касается до линии чувствования, то она родится сама собой, от других линий.

Многие актеры идут прямым путем: они стараются проникнуть в душу роли и в свою собственную, чтоб там отыскать мысли, видения, чтоб ощупать чувствования как свои, так и изображаемого ими лица. Легче всего проследить линию мысли роли по ее словесному тексту. Линия видения дается труднее. Что же касается линии чувства, то она трудно уловима, плохо фиксируется, легко вывихивается..."