

Н. В. ДЕМИДОВ

Творческое наследие

Искусство актера

Н. В. ДЕМИДОВ

Книга первая

ИСКУССТВО АКТЕРА
В ЕГО НАСТОЯЩЕМ
И БУДУЩЕМ

Книга вторая

ТИПЫ АКТЕРА

НЕИЗВЕСТНЫЙ ДЕМИДОВ

Демидов? Николай Васильевич? Это не из тех ли уральских заводчиков? Такой вопрос, бывает, слышишь, называя это имя. Нет, не из тех. Имя это связано с театром. Но почему оно так мало знакомо широкому кругу театральных деятелей? Почему имя Н. В. Демидова (1884—1953) в истории МХАТа и вообще в театроведении встретишь весьма редко? А между тем оно ведь значится на первых же страницах книги К. С. Станиславского «Работа актера над собой», где автор приносит Н. В. Демидову «искреннюю благодарность» за помощь «при создании этой книги». Почему это проходит мимо внимания театроведа и работника театра? «Он давал мне ценные указания (кому? — Станиславскому! — *М. Л.*), материалы, примеры, — пишет Станиславский, — он высказывал мне свои суждения о книге и вскрывал допущенные мною ошибки»¹. Ошибки?! Не грамматические же! Разве не интересно: что имел в виду Станиславский?

Так кто же такой — Николай Васильевич Демидов?

«Это человек полный подлинной любви к искусству и самоотверженный энтузиаст»² — так характеризует Демидова Станиславский. «Это чрезвычайно ценный работник в искусстве и мой ближайший помощник по педагогической и исследовательской деятельности»³, — пишет он в другом месте.

Действительно, за плечами Н. В. Демидова к концу его жизни стоял сорокалетний подвижнический труд театрального педагога, режиссера, пытливого исследователя творческого процесса актера. Человека, который сумел глубоко проникнуть в тайны творчества и нащупать пути управления им. Это ли не подвиг — человеческий, научный, творческий. Творческий — ибо здесь работал не только многолетний опыт, но во многих случаях выручала интуиция одаренного художника.

Плодом многолетних исследований и практического опыта Демидова явились рукописи целой серии книг. Они написаны пятьдесят, а то и семьдесят пять лет тому назад, но мысли, заключенные в них, поражают своей свежестью, глубиной и... современностью. Более того — они опережают наше время и обращены в будущее.

Еще в 1920-е годы Вл. И. Немирович-Данченко, вслед за Станиславским, чрезвычайно высоко оценил творческий потенциал деятельности Демидова, особо отмечая, что Демидов, являясь «крупным специалистом в области психотехники сценического творчества <...> непрерывно шел и идет вперед, находя много своего нового, что обогатит и будущие школы театрального искусства и самую науку о теории и психологии творчества»⁴.

Истоки любви к театру и практического знания театрального дела восходят к детству и юности Н. В. Демидова. Он родился 25 ноября (8 декабря н. ст.) 1884 г. в Иваново-Вознесенске в семье основателя Иваново-Вознесенского Народного театра — Василия Викторовича Демидова (ум. 1908 г.), человека яркой природной одаренности, в том числе и актерской. Своим развитием Василий Викторович был обязан исключительно самообразованию. В созданном им театре он был одновременно и актером, и режиссером, и администратором, а также написал ряд пьес из народного быта, которые игрались в этом театре, были опубликованы и одобрены самим А. Н. Островским.

Трое сыновей Василия Викторовича, и среди них младший — Николай, принимали непосредственное и самое активное участие в работе театра. По признанию Николая Васильевича Демидова, влияние отца было решающим в формировании его вкусов и взглядов на театр и искусство актера. «Он посадил в мою душу, — писал Н. Демидов об отце, — золотые зерна правды в искусстве»⁵.

Одновременно с театральной деятельностью молодой Николай Демидов серьезно занимается спортом. Достигнув сам рекордных результатов по поднятию тяжестей, он организует Иваново-Вознесенское отделение Петербургского Атлетического общества, преподаст там и разрабатывает свою «систему» индивидуального воспитания спортсмена, включая воспитание нравственное.

В 1907 г. по окончании курса гимназии Демидов переехал в Москву. Поступил в Московский университет на медицинский факультет (с уклоном в психиатрию). Здесь, в Москве, Демидова с новой силой притягивает к себе театр. Прежде всего — Московский Художественный. Близкое знакомство с Леопольдом Антоновичем Сулержицким (по спортивной школе Пытлянского), а благодаря ему возможность соприкосновения с внутренним миром Художественного театра, положили начало личному сближению Н. В. Демидова с К. С. Станиславским. Студент-медик, увлеченный проблемами театрального искусства, заинтересовал Станиславского, и он поручает Демидову (в качестве гувернера) физическое и нравственное воспитание своего юного сына Игоря.

В течение ряда лет, сопровождая семью Станиславского в летних поездках во Францию, на Кавказ, в Шафраново на кумыс и в подмосковную Любимовку, Демидов принимает живое участие в беседах Станиславского о природе творчества актера, по просьбе Станиславского помогает ему в сборе научного материала по этому вопросу. Именно в те годы Станиславский обдумывает и формирует свою «систему» работы актера над собой в творческом процессе переживания. Естественно-научная и философская подготовка молодого врача Н. Демидова (с 1913 г. по окончании Университета он работает в клинике Д. Д. Плетнева, знакомится с тибетской медициной у Бадмаева, приобретает познания в учении йогов, успешно занимается гомеопатией), его практическое (с детства) знание театра, педагогическая одаренность, а также исследовательские наклонности пришлись весьма кстати Станиславскому уже на начальной стадии его работы над «системой». Начиная с 1911 г. Н. В. Демидов стал присутствовать на занятиях Станиславского с актерами, а с 1919 г. по настоянию Станиславского расстается с профессией медика и посвящает всю свою жизнь исключительно театру.

Четыре года Демидов помогает Станиславскому в Оперной студии Большого театра, участвуя в качестве режиссера и педагога в подготовке спектакля «Евгений Онегин». В 1921 г. сам организует 4-ю студию МХТ, которой и руководит до 1925 г. Два с лишним года (1922—1925) по настоятельной просьбе Станиславского, уехавшего с основной труппой в гастроли по Америке, Демидов осуществляет руководство школой Художественного театра, ведет там (после Сулержицкого) воспитательную работу и занятия по «системе». Как самого авторитетного «системщика» Демидова приглашают педагогом и в театры Пролеткульта (с ними он ездил по фронтам гражданской войны), и в открывшуюся в Москве Грузинскую студию, и в Государственный институт Слова. «В настоящее время, я

думаю, это один из немногих, который знает "систему" теоретически и практически», — писал о Демидове Станиславский в 1926 г.⁶

Станиславский и Демидов служили одному и тому же богу — театру «переживания», т. е. театру подлинной жизни актера на сцене как высшему совершенству в актерском творчестве, по их твердому убеждению, ни с чем не сравнимому по силе и глубине воздействия на души зрителей. Общий идеал объединил их. Манила к себе общая цель: «...найти способ *по-настоящему жить на сцене, как жили лучшие из мировых актеров в лучшие минуты своего творчества*»⁷ (выделено Н. В. Демидовым. — М. Л.).

Но каким же путем, как достичь такого творческого состояния, такой свободы и произвольности, когда в работу включается и подсознание — что составляет основу дарования выдающихся актеров и характеризует процесс их подлинной жизни на сцене в образе? «Подсознательное — через сознательное, произвольное — через произвольное»⁸ — таков путь, намеченный Станиславским при создании его «системы». Анализируя «нормальное творческое состояние артиста», т. е. разлагая его на «элементы» («внимание», «объект», «задача», «общение» и т. д.) и тренируясь в овладении каждым из них в отдельности, предполагалось, что дальнейшее их соединение должно привести к возникновению подлинно живого творческого состояния актера на сцене.

Станиславский, пытаясь теоретически разработать эти вопросы, практически не занимался специально воспитанием ученика-актера, а работал с актером как режиссер-постановщик в процессе подготовки спектакля над созданием конкретной роли. Главной же задачей Демидова — прирожденного педагога и исследователя — было: раскрыть природные данные ученика, развить их и воспитать актера-художника, самостоятельного творца, владеющего способностью подлинно жить на сцене в процессе творческого перевоплощения (именно такими и были наиболее выдающиеся актеры во все времена).

В одной из своих книг («Искусство жить на сцене») Демидов рассказывает, как поначалу, работая с учениками (еще в школе МХТ) строго по «системе» Станиславского, т. е. тренируя актера по каждому из элементов отдельно, он сталкивался с тем, что с трудом добытое сегодня правильное сценическое самочувствие актера — свобода и произвольность существования на сцене — на завтра терялось, и все приходилось начинать сначала. В «лучшем» случае актер закреплял и повторял внешние проявления вчерашнего существования в образе, т. е. приходил к чистому «представлению» (по терминологии Станиславского). Таким образом, цель Станиславского — «переживать роль, то есть испытывать аналогичные с ней чувства, каждый раз и при каждом ее повторении»⁹ — не достигалась. (С тем же сталкивался в работе над спектаклем и сам Станиславский, как свидетельствует Демидов.) Конечно, это не удовлетворяло ни Станиславского, ни Демидова.

Сама практика привела Демидова к сомнению в плодотворности чисто аналитического метода «системы» (расчленения единого творческого процесса на отдельные «элементы»): Демидов замечал, что ученик, тренируя «по системе» каждый из «элементов» отдельно, уподоблялся той злосчастной сороконожке из сказки, которая однажды задумалась, как работает каждая из ее сорока ног в отдельности — и потеряла всякую способность двигаться. Демидов ищет — в чем же ошибка? — и приходит к выводу: «мы рассудочным расчленением неделимого творческого процесса убивали самое главное: непосредственность жизни на сцене, то есть убивали творческий процесс»¹⁰ (курсив Демидова. — М. Л.).

«Так нельзя ли, — ставит вопрос Демидов, — уже и само воспитание, с первых же шагов, вести таким образом, чтобы, во-первых, поставить актера на путь этого "нормального творческого состояния", а во-вторых, сделать это состояние настолько привычным и естественным, чтобы оно всегда сопровождало его на сцене»¹¹. Именно с воспитания свободы и произвольности следует — по Демидову — начинать обучение актера, так как в них заключена сама суть творчества. А дальше: «Если в основу как фундамент будет заложена эта свобода, и заложена крепко, так крепко, что она станет второй натурой актера, что без нее он уже не может и быть на сцене, — продолжает Демидов, — тогда присоединение сюда анализа, связанного с общепринятой разработкой роли, и даже присоединение некоторой императивности (приказательности) не нарушит свободного творческого самочувствия и во многих случаях будет даже плодотворным и необходимым»¹².

На этом новом «синтетическом» пути возникает особая «этюдная техника» Демидова, которая помогает вскрыть и развить специфически-актерское дарование ученика. При правильном проведении этюдов по методике Демидова творческое состояние у актера неизменно зарождается, зреет и свободно развивается. Этюды Демидова — это упражнения-тренинг процесса *творчества актера* (именно актера, а не «импровизатора текста» в этюде, как делается зачастую, и не «постановщика» этюда, что чаще всего происходит и поныне).

Конечно, новый метод сформировался не сразу, он постепенно совершенствовался и уточнялся Демидовым, дополнялся и развивался в процессе преподавания в течение последующих многих лет.

А тогда, в самом начале, лишь только Демидов предложил Станиславскому «попробовать воспитывать актеров по-другому, совсем по-новому, — он и удивился и возмутился: как так? ведь это получается — без "задач"?! Без "объектов"?! и вообще без "элементов"? Что же это будет? <...> Он возражал. Он не хотел слушать, он бурно негодовал и решительно всеми мерами противодействовал»¹³, — вспоминал впоследствии Демидов.

Так жизнь начала ставить перед Демидовым одну препону за другой.

В 1925 г. школа МХТ была закрыта и Демидов оказался «вне МХАТа»; Грузинская студия переведена из Москвы в Тифлис; 4-я студия МХТ преобразовывалась в Реалистический театр, и Демидов покинул ее. Педагог «милостью Божией» («Наша школа, подготовленная Демидовым, по-видимому, носит в себе Бога»¹⁴, — обмолвился тот же Станиславский по возвращении на родину после двухлетнего пребывания за рубежом), оказался вдруг лишенным какой бы то ни было педагогической практики, попросту — безработным. Казалось, возникла зловещая творческая пауза...

Но именно с 1926 года — по свидетельству самого Демидова — он начинает самостоятельную научно-литературную работу — сбор материалов и написание целой серии книг по вопросам творчества актера, обобщая и систематизируя все то новое, что ему удавалось найти.

Вынужденная формальная безработица длилась не так долго (хотя в материально-бытовом отношении весьма чувствительно), но, как видим, Демидов сумел использовать ее в своих коренных интересах — его исследовательская работа получила новый импульс.

Вскоре А. Я. Таиров приглашает Демидова к себе в Камерный театр как режиссера и педагога в «экспериментальных мастерских». По его мнению, Н. В. Демидов — «редкий учитель-педагог, умеющий пробудить в актере любовь к истинному искусству и научить его настоящей мастерской внутренней технике»¹⁵.

Демидов вынужден согласиться на предложение Таирова, хотя и не разделял его творческих взглядов на театр. Он принимает участие в работе над нашедшим тогда в Москве спектаклем «Любовь под вязами» О'Нила, ведет учебные занятия с актерами труппы. Но как только вернувшийся из зарубежья Вл. И. Немирович-Данченко приглашает Демидова в свой Музыкальный театр, в 1928 г., Демидов оставляет Камерный театр и переходит к Немировичу.

Снова нахлынула педагогическая работа: параллельно с Музыкальным театром им. Немировича-Данченко — курс мастерства актера в оперном классе Московской государственной консерватории; исследовательская работа по творчеству радиоактера в Научно-исследовательском институте радиовещания и телевидения; курс по «технике режиссуры (теория и практика)» для режиссеров студии «Мосфильм»...

Надо отметить, что всюду, где бы ни преподавал Демидов, ученики и актеры сохранили о занятиях с Демидовым самые теплые и благодарные воспоминания. Вот студенты Консерватории пишут Демидову: «...мы не можем не высказать Вам ту громадную благодарность от всего сердца, которая наполняет нас. Благодарность за то большое и ценное, что Вы для нас всех сделали.

Вы работали, не щадя ни времени, ни сил и не зная усталости. <...>

Вы никогда не навязывали ученику своего личного понимания. Вы всегда заботились о развитии его собственной индивидуальности. Терпеливо и по-товарищески Вы умели отыскать в каждом его собственную, присущую ему артистическую личность. Вы умело вложили в каждого основы верного сценического ощущения. Вы развили в нас художественный вкус и навсегда сделали врагами дешевых ремесленных штампов и безвкусицы "театрального базара".

Благодаря осторожному, внимательному и ласковому отношению, даже небольшая искра дарования и способностей начинала разгораться под Вашим руководством. <...>

Вы научили нас самостоятельно работать. Теперь мы чувствуем в себе силы и возможности не ждать только режиссерской усадки и пассивно выполнять его задания, но и сами умеем руководить собой.

По окончании консерватории мы рассыпемся по всему Союзу и, не будь этой развитой Вами привычки самостоятельно мыслить, искать и творить, в нас не было бы самого главного. <...>

Благодарные ученики Московской Государственной Консерватории. Москва, 10 октября 1930 г.» (Среди подписавшихся — Кругликова, Халилеева, Донцова, Колосов и др.)¹⁶. Волею судеб Демидову приходилось много работать с актерами оперных и музыкально-драматических театров, но главная цель исследований Демидова и главная его любовь — актер драматический.

Мечталось создать хотя бы маленький, но свой театр, где можно было бы составить труппу из актеров, изначально воспитанных открытыми им новыми приемами.

Одна из учениц Демидова, Е. Д. Морозова, собрала группу молодых людей, любителей театра, и два-три раза в неделю по вечерам занималась с ними в течение четырех месяцев под наблюдением Демидова по его методу. Молодые люди к этому сроку оказались настолько подготовленными, что могли уже приступить к репетициям спектакля. Этого не наблюдалось в традиционных театральных школах. Работы были показаны Станиславскому. Ранее приняв «в штыки» предложенный Демидовым новый путь воспитания актеров, Станиславский был теперь поражен конкретными результатами занятий по новому методу. Он даже разрешил на афише возникающего Творческого студийного театра (на кооперативных началах) поставить свое имя в качестве учредителя.

В отношениях Станиславского с Демидовым наступает потепление. Станиславский воочию увидел и почувствовал плодотворность мыслей Демидова. И вот — готовя свою книгу «Работа актера над собой» в печать, Станиславский вновь прибегает к помощи Демидова — приглашает его в качестве редактора и помощника вместе поработать над завершением своего труда. Демидов соглашается, передаст руководство Творческим студийным театром в другие руки, а сам на два с половиной года целиком погружается в работу со Станиславским над его книгой. Одновременно Станиславский зачисляет Демидова в штат Оперного театра своего имени как режиссера-педагога. Снова начинается период тесного общения Демидова со Станиславским: в театре на репетициях и в домашней обстановке при работе над книгой.

О характере их совместной работы над книгой Станиславского «Работа актера над собой» мы уже знаем со слов самого Станиславского из предисловия к его книге: «Большую помощь оказал мне при проведении в жизнь "системы" и при создании этой книги режиссер и преподаватель Оперного театра моего имени Н. В. Демидов. Он давал мне ценные указания, материалы, примеры; он высказывал мне свои суждения о книге и вскрывал допущенные мною ошибки. За эту помощь мне приятно теперь высказать ему свою искреннюю благодарность»¹⁷. Демидов, стараясь убедить Станиславского в необходимости синтетического подхода в методике воспитания актера «школы переживания» в противоположность рассудочному, аналитическому методу, заложенному в «системе» и не дающему искомым ими обоими результатов, готов был поделиться своими новыми идеями. Станиславский, видимо, чувствовал справедливость утверждений Демидова (да и воочию убедился в этом), но «зачеркнуть» все написанное и выйти на новый путь у него уже не было времени — книгу необходимо завершить, а «реконструкция» «системы» потребовала бы еще годы и годы новых исканий (путь, уже пройденный Демидовым!). Как быть? «Он основательно передумал и пересмотрел все, что написал до сих пор в своей книге»¹⁸, — вспоминает Демидов. Он даже пишет заново специальную последнюю XVI главу, посвященную подсознанию в сценическом самочувствии артиста, где заявляет: «В полную противоположность некоторым преподавателям, я полагаю, что начинающих учеников <...> надо по возможности стараться сразу доводить до подсознания. Надо добиваться этого на первых же порах... <...> пусть начинающие сразу познают, хотя бы в отдельные моменты, блаженное состояние артиста во время нормального творчества»¹⁹. Мало того — он подчеркивает в предисловии, что к XVI главе «следует отнестись с исключительным вниманием, так как в ней — суть творчества и всей системы» (выделено К. С. Станиславским. — М. Л.)²⁰. Но система-то, в целом, увы, противоречит утверждениям XVI главы. В системе предлагается идти совсем не тем путем, как указывается в последней главе... Станиславский это чувствует, нервничает... жалуется в письме к брату: «...застрел на нескольких главах так, что ни вперед, ни назад». «Мне уже чудится, — говорит он, — что предстоит переделывать

и то, что написано. Могу сказать — вляпался в грязное дело: взялся за непосильное и вот теперь расплачиваюсь и как выкарабкаюсь — сам не знаю. Плохо сплю, ослаб, тужусь сделать непосильное»²¹.

Станиславский уже убежден, что с учеником надо сразу начинать тренировать нормальное творческое состояние. Но как? Как «стараться сразу доводить до подсознания»? Как «добиваться этого на первых же порах»? Для Станиславского пока этот вопрос остается открытым. В его книге разговор идет только о «манках». Между тем «ключи» к этому уже были в руках у Демидова (в разработанной им, как сказано выше, специальной этюдной технике). Тупик?

В сентябре 1935 года происходит «роковое» объяснение между Станиславским и Демидовым, в результате которого, по выражению Станиславского (со слов Демидова в его письме к Вл. И. Немировичу-Данченко), их «творческие пути разошлись»... Какое-то время совместная работа еще продолжается, но когда книга сдана в печать — Демидов уже не числится ее редактором... помещена только благодарность ему за помощь, цитированная выше. «Творческие пути разошлись» — и Демидов снова, как и в конце 20-х годов, оказывается в полосе «отчуждения». Конечно, этим пользуются те «верные последователи системы», которые на этом строят свое благополучие, — и Демидов на долгие-долгие годы как бы вычеркивается ими из истории и практики театра.

Со смертью Станиславского в 1938 г. такое отношение к Демидову приняло, прямо говоря, характер гонения и травли: увольнение Демидова из Театрального училища им. Щепкина при Малом театре, где он преподавал в предвоенные годы; полное исключение самого имени Демидова из истории МХАТа, да и вообще из театроведения... Когда же он предложил рукопись одной из своих книг — «Искусство жить на сцене» (с изложением своего метода) в издательство «Искусство», посыпались сокрушительные «внутренние рецензии» с грозными обвинениями в «идеализме», «мистицизме», в «безыдейности» и т. д. и т. п. в духе того времени. Один из авторов такой рецензии, обвиняя Демидова в «ползучем эмпиризме», «агностицизме», «интуитивизме», «физиологизме» и в «теории самотека», кончает свой отзыв, написанный в форме доноса, далеко идущими выводами: «Если автор по этой "системе" что-то кому-то преподаст, следовало бы оперативно вмешаться и прекратить такую педагогическую деятельность»²².

Но и в этих тяжелейших условиях Демидов продолжал свою работу. После смерти Станиславского он уходит из оперного театра его имени и набирает два курса в Театральном училище им. Щепкина (1939 и 1940 гг.). В 1940 г. состоялся выпуск его курса в Театрально-музыкальном училище им. Глазунова. Перед самой войной с группой учеников Щепкинского училища и выпускников училища им. Глазунова Демидов ставит драму М. Горького «Последние» — спектакль, вызвавший серьезный интерес московской театральной общественности. Это была заявка на создание нового театра, но... начало войны разрушило все планы. Снова наступила вынужденная пауза.

В конце 1942 г. руководство Карело-Финской Республики приглашает Демидова принять художественное руководство национальным Финским театром Петрозаводска, который был в эвакуации под Беломорском. После нескольких месяцев специальных занятий с вновь собранной труппой, при всех сложностях скучной жизни военного времени, Демидов выпускает спектакль «Кукольный дом» («Нора») Г. Ибсена. Местная пресса и приехавшие из Москвы театральные специалисты восторженно отозвались о спектакле. Исполнительницу роли Норы, Ирью Вийтанен, они готовы были ставить наравне с великой Комиссаржевской. Критик Г. Штайн сделал восторженный доклад в секции национальных театров ВТО о спектакле Демидова. Демидов был вызван в Москву для доклада о своем методе работы в Финском театре. Доклад сделан. Было решено показать спектакль в Москве. И... еще один удар судьбы — осенью 1944 г. чудесная Нора — Ирья Вийтанен трагически погибла, покончив жизнь самоубийством. Спектакль «Кукольный дом» в Финском театре перестал существовать.

«История с моей "Норой" для меня чрезвычайно тяжела, — писал Демидов одному из своих учеников на фронт. — До сих пор не могу поверить, что все это произошло... <...> Тут ушла, должно быть, частица моего сердца. <...> Ну, что же... К ударам не привыкать-стать»²³.

Вскоре после окончания Великой Отечественной войны в 1945 г. Демидов (в условиях Севера сердце начинало сдавать) передал руководство театром режиссерской коллегии и вернулся в Москву.

Последовала работа художественным руководителем Московского гастрольного театра «Студия», а затем снова в дальний путь — вон, вон из Москвы, как можно дальше — он уезжает... аж на Сахалин, в качестве художественного руководителя Окружного театра Советской Армии города Южно-Сахалинска. Однако два года работы на Сахалине не прошли даром для сердца, оно снова «взбунтовалось», и Демидов переезжает на материк. Город Улан-Удэ, Бурято-Монгольский национальный театр и его драматическая студия — вот поле деятельности Демидова. И все эти годы всякий раз тщательно, шаг за шагом он проверяет свои теоретические выводы и практические находки по технике актера. Все эти годы скитаний — продолжение работы исследователя творческого процесса актера, работа над книгами, обобщающими громадный педагогический, практический и исследовательский опыт.

Тяжелая болезнь сердца все же вынудила Демидова вернуться в Москву и теперь уже приковала его к постели. Последние три года жизни он целиком посвятил работе над своими книгами и попыткам пробить окружившую его «стену» — издать хотя бы одну из серии книг. Увы, «оборона» была слишком крепкой. Не помогли ни благожелательная поддержка члена ЦК Отто Вильгельмовича Куусинена, ни дружеское расположение Ф. В. Евсеева, начальника театрального отдела Комитета по делам искусств РСФСР, ни усилия учеников Демидова хоть как-то помочь делу. Затрагивались слишком твердые устои «охранителей системы». Единственно что удалось — участвовать в развернувшейся в конце 1950 — начале 1951 г. так называемой «дискуссии» по поводу «системы» Станиславского в газете «Советское искусство». Там 27 января 1951 г. была опубликована статья Демидова «Система Станиславского и воспитание актера» — в варианте, отредактированном и сокращенном редакцией газеты. Глас вопиющего в пустыне. Дискуссия быстро свернулась.

До последнего дня, до последнего вздоха Демидов оставался преданным своему делу. «Так ли, этак ли, — писал он в конце 30-х годов в письме к И. М. Москвину, — если не случится какой катастрофы, я доведу свое дело до конца. Я чувствую себя так, как, вероятно, чувствует себя пуля, пущенная в цель: ей уже невозможно остановиться, и нет другого пути»²⁴.

Он ощущал настоятельную необходимость донести, отдать людям все, что ему удалось открыть и найти в овладении процессом творчества, чтобы помочь развитию и расцвету подлинной «школы переживания»,

традиционной для актерского искусства в России. Он был убежден — будущее за этим искусством, оно будет непременно востребовано, ибо оно человечно и будет жить, пока существует на земле человек.

До конца он оставался тем же «самоотверженным энтузиастом», человеком, полным «подлинной любви к искусству», каким характеризовал еще молодого Демидова Станиславский.

8 сентября 1953 г. Николая Васильевича Демидова не стало. Смерть прервала его работу. Остался огромный архив: рукописи трех книг и подготовленные материалы, собранные Демидовым по темам к четвертой, а возможно и пятой книгам.

Только в 1965 году, спустя двенадцать лет после смерти Демидова усилиями его вдовы и ближайших учеников, при поддержке ученых-физиологов (академика Б. М. Теплова, доктора медицинских наук М. Г. Дурмишьяна, доктора биологических наук, профессора С. Г. Геллерштейна) удалось, наконец, издать одну из книг — «Искусство жить на сцене» (в сильно сокращенном по требованию издательства «Искусство» варианте — с 34-х до 20-ти авторских листов) очень небольшим по тому времени тиражом. Предисловия были написаны бывшим учеником Демидова нар. арт. СССР Б. Н. Ливановым и профессором ГИТИСа М. О. Кнебель. Ныне предполагается переиздание этой книги в ее полном варианте. В книге «Искусство жить на сцене» на конкретных примерах раскрывается суть «этюдной техники» Демидова, разъясняется методика проведения этюдов, а также даются практические советы в отношении тактических приемов педагогики.

По плану Демидова, этой книге должны предшествовать две другие, публикуемые теперь в данном томе, — «Типы актера» и «Искусство актера в его настоящем и будущем».

В наследии Демидова не меньшую ценность, чем разработанная им «этюдная техника», представляет также его анализ различий в *качестве* одаренности актера. Демидов первый обратил особое внимание на связь качества одаренности (не степени, а именно качества) с учением Гиппократом о темпераментах человека. Демидов определяет четыре типа актера по характеру одаренности: аффективный, эмоциональный, имитатор и рационалист. Он глубоко и всесторонне анализирует каждый из типов, положительные и отрицательные стороны каждого, отмечая при этом, что актеру каждого из типов органически присуща своя особая психотехника. Из этого следует, что для каждого из типов актера необходимы свои методы педагогического воспитания, а также различные методы работы режиссера с актером в практике театра. Не лишними будут такие знания и для театроведа и критика, как при анализе конкретной работы, так и при анализе и оценке творчества актера в целом. Книга Демидова «Типы актера», помещаемая здесь, посвящена именно этим вопросам.

В книге «Искусство актера в его настоящем и будущем» Демидов стремится установить творческие критерии театрального искусства, разбирает причины снижения этих критериев и раскрывает потенциальные возможности искусства актера и будущего театра. Книга посвящена обоснованию и утверждению того «полюса», к которому направлена вся методология, вся педагогика Демидова, — *процесса непроизвольной жизни актера, переволотившегося в действующее лицо пьесы — каждый раз, на каждом из повторений спектакля.*

Как и свойственно Демидову, он подробно, диалектически анализирует понятие правды в творчестве актера, намечает пути художника к высшим достижениям художественности; тонко, со знанием дела вскрывает многие «рифмы», которые могут возникать на пути к правде, оговаривая при этом, что правда — не конечная цель, а лишь необходимое средство для достижения высших результатов в творчестве.

Эту книгу Демидов, в рабочем порядке, называл «программной», и отнестись к ней следует с особым вниманием, ибо без понимания устремлений Демидова невозможно правильно понять и по-настоящему овладеть его методологией.

Методология «этюдной техники» Демидова — это способ овладения *граммотой* актера, *первая ступень* к достижению вершин художественного творчества. Без овладения «граммотой» нельзя двигаться дальше, это — как гаммы у музыканта — тренировка на всю жизнь. «Этюдная техника» Демидова «оттачивает» внутреннюю технику актера, служит «камертоном» в его творчестве.

Станиславский создавал свою «систему», — свидетельствует Демидов, — с той же целью — как грамоту творчества актера. Так ее и следует рассматривать — утверждает Демидов. «Всю ли грамоту нашел он или только часть, всё ли, найденное им, верно и безупречно — не в этом, в конце концов и дело. Он первый указал путь к созданию науки по искусству театра и актера»²⁵, — пишет Демидов. Пусть это только попытки создать науку о творчестве, но этот шаг Станиславского Демидов рассматривает по аналогии с гениальным шагом в воздухоплавании — от воздушных шаров к аппаратам тяжелее воздуха. Более тридцати лет работая со Станиславским — то совместно, то параллельно — над вопросами психотехники творчества актера, Демидов неизменно считал себя «в неоплатном долгу» у великого реформатора сцены. Свои поиски и находки Демидов всегда рассматривал как органическое продолжение и развитие учения Станиславского о театре «переживания»; как шаг вперед в отношении научности и «преодоление некоторых его недостаточных проверенных установок»²⁶. Демидов был далек от мысли, что все новое, открытое и найденное им, Демидовым, «неизменно всегда и на все времена». «Появятся новые знания, — пишет он, — и, в свете этих новых знаний, наши теперешние покажутся невежеством»²⁷.

Однако в те годы, по признанию самих ученых, изучающих природу творческих взлетов в различных областях человеческой деятельности, Демидов в своих подходах, находках и выводах был в этом деле уже далеко впереди. Так, доктор биологических наук, видный ученый-психолог С. Г. Геллерштейн в своей рецензии на вышедшую из печати книгу Демидова «Искусство жить на сцене» отмечал: «Некоторые положения и выводы, к которым приходит Н. В. Демидов в результате тонкой, вдумчивой работы по воспитанию творчества у актера, могут без всяких натяжек быть перенесены на другие сферы творчества. Более того, ученые, занимающиеся стимулированием творческих способностей в научной деятельности, в спорте, в различных видах трудовой деятельности, лишь сейчас приходят в своих исследованиях к выводам, весьма и весьма близким <тем>, к которым задолго до них пришел Н. В. Демидов. <...> Написанная еще в те годы, когда наука о творчестве находилась в зародышевом состоянии, книга эта во многом предвосхитила искания ученых, посвятивших себя углубленному изучению творческих процессов. <...> В книге этой мы находим подлинные признаки предвидения путей, по которым должна развиваться наука о творческом процессе»²⁸.

Материалы, подготовленные Демидовым для следующих своих книг, показывают, что сам Демидов никоим образом не останавливался на достигнутом, а шел вперед, все дальше и дальше по пути к заветной цели — высшим художественным достижениям в творчестве актера.

Содержание этих материалов много шире буквально понимаемой работы над ролью — это исследование, может быть, наиболее скрытого, «интимного» периода работы актера. Вопросы возникновения «эмбриона» роли и его развития, вопросы перевоплощения, становления «образа», взаимоотношения актера и «образа». Вопросы, пожалуй, впервые поставленные и исследуемые в теоретическом плане.

Круг интересов и исследований Демидова чрезвычайно широк. Он касается как — по его выражению — «высшего пилотажа» в творчестве актера, так и общих вопросов, философско-теоретического характера.

Достаточно взять наугад несколько тем, по которым велись исследования, чтобы понять глубину и новизну (особенно в то время) направлений мысли Демидова: «О раздвоении сознания», «О подготовке себя к репетиции и к спектаклю», «О виртуозности переживания. Максимальность», «Рефлекс и воля», «Образ — автоматизм», «Природные инстинкты и актерское творчество», «Техника восприятия публики», «Интуиция. Попытки объяснить ее рефлексологически», «Подсознание. Различные уклоны подсознательной реакции», «Управление рефлексом», «О дыхании» и др., — перечисленное далеко не исчерпывает всего теоретического наследия Демидова.

Так воплощалась в делах главная идея всей работы, всей жизни Демидова: «...во что бы то ни стало вперед, к достижению идеала! Идеала и не меньше! Никаких компромиссов, иначе сползешь к потребительству, к посредственности, к попустительству»²⁹. Таков был девиз Демидова, которому он не изменял всю свою жизнь.

Март 2003 г.

М. Ласкина

1. *Станиславский К. С.* Работа актера над собой. Собр. соч. в 8 т. М., 1954. Т. 2. С. 8 (далее все ссылки на это издание).
2. Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1998. М., 1999. С. 160 (далее — ПКНО с указанием страницы).
3. Там же. С. 166.
4. Там же. С. 163.
5. С.-Петербургская государственная Театральная библиотека. ОРиРК. Ф. 59 (Н. В. Демидов), далее при ссылках на этот фонд — Ф. 59.
6. ПКНО. С. 161.
7. Из работы «Типы актера», см. наст. изд., с. 400.
8. *Станиславский К. С.* Т. 2. С. 24.
9. Там же. С. 25.
10. *Демидов Н. В.* Искусство жить на сцене. М., 1965. С. 41.
11. Там же. С. 51.
12. Там же. С. 52.
13. ПКНО. С. 162.
14. *Станиславский К. С.* Т. 8. С. 93.
15. Ф. 59.
16. ПКНО. С. 171.
17. *Станиславский К. С.* Т. 2. С. 8.
18. Ф. 59.
19. *Станиславский К. С.* Т. 2. С. 357.
20. Там же. С. 6.
21. *Станиславский К. С.* Т. 8. С. 412. (Письмо к брату, Владимиру Сергеевичу Алексееву, от 21 августа 1935 г.)
22. Ф. 59. Рецензия проф. А. М. Аршаруни.
23. Ф. 59. Письмо Демидова к Ф. А. Соколову.
24. ПКНО. С. 168.
25. Ф. 59.
26. ПКНО. С. 162.
27. Ф. 59.
28. *Геллерштейн С.* Наука о творчестве // Театр. 1968. № 7. С. 77, 78.
29. Ф. 59.

Эта книга — скромный венок на безвестную могилу моего отца, которому я обязан всем самым лучшим. Еще в самом раннем детстве он посадил в мою душу золотые зерна правды в искусстве. Только благодаря ему я и мог воспринять верно то многое, что я слышал от всех моих вольных и невольных учителей. Этот одинокий и феноменально чистый и гордый человек, этот огромный стихийный талант только потому остался в тени, что не обладал теми человеческими недостатками, без которых не делается карьера, известность, слава в театральном мире искусств. В других искусствах у подобных художников остается кое-что хоть после их смерти, а в нашем — ничего.

Н. В. Демидов

Книга первая

ИСКУССТВО АКТЕРА
В ЕГО НАСТОЯЩЕМ
И БУДУЩЕМ

ВСТУПЛЕНИЕ

ОТСТАЛОСТЬ ТЕАТРА. ВЕЛИЧИЕ ЕГО ЗАДАЧ

В 1923 году (когда главная часть труппы находилась в американской гастрольной поездке), — в Московском Художественном Театре состоялось экстренное собрание, на которое, кроме руководящего состава, не вошедшего в поездку, были приглашены руководители и режиссеры всех четырех существовавших тогда студий Московского Художественного Театра.

Цель собрания: выяснить — как теперь играть и как ставить? Октябрьская революция привела в театр очень странного и неприятного для актера зрителя: он смеялся там, где, казалось бы, надо было плакать, и угрюмо молчал, где следовало бы, как будто, смеяться... Зрителя, который уходил большею частью мало тронутый спектаклем, толкуя о своих делах и заботах.

Художественный Театр за 30 лет своего существования, по правде сказать, был порядочно избалован публикой. Она любила, она верила в него. Помня все его прежние победы и ожидая новых, — она готова была простить ему все случайные и даже неслучайные оплошности, и поэтому приветствовала каждый спектакль... а тут, вдруг — такое отношение.

Театр забеспокоился: дальше так идти не может — надо выяснять: в чем дело?

Берет слово один молодой режиссер и говорит приблизительно следующее: «дело очень простое: пришла некультурная публика.

Где же ей понять все прелести и тонкости нашего искусства. Она даже и не подозревает, что такое искусство. Она пришла-то не как в театр, а как будто на сеанс в самое захудалое кино: в валенках, в косоворотках, лушит семечки, толком ничего не видит и не слышит, зеваёт, разговаривает во время действия... Тут ничего не поделаешь: пока публика не вырастет, — чтобы быть ей близким и понятным, нужно отказаться от всех тонкостей и действовать другими, более грубыми средствами. Вещи надо выбирать попроще да позазвонистее; сидеть над ними долго не следует: в общих чертах сляпал и довольно. Играть надо похлеще, поглубже; ставить — побольше музыки, иллюминаций всяких, шума, треска... Декорации менять почаще — вот, тогда они будут довольны и скажут: "здорово!" А искусство... придется попридержать до поры до времени».

Встает другой режиссер и говорит: «за последние 9 лет (начиная с 1914 года) мы пережили чрезвычайно много: империалистическую войну, гражданскую войну, разруху, голод, эпидемии... кто из нас не видал смерть лицом к лицу? кто не потерял своих родных, близких, друзей?..

И все те, кто приходит в валенках к нам в театр, все они пережили если не больше, то во всяком случае не меньше нас. И по правде сказать, им не до церемоний: валенки, так валенки. И я скажу: слава богу, что есть они — чего ж в них плохого? А вот что плохо слушают нас, что семечки лушат, что уходя восторгов не выражают, — это, конечно, неприятно. Только в этом, может быть, не они, а мы виноваты?

В былые давние времена чувствительный зритель довольствовался малым: посредственный актер прокричал трагический монолог с натугой и фальшивым пафосом, — он и "потрясен", или, во всяком случае, "взволнован" — ведь сам зритель до сих пор такого рода трагедий не переживал и кругом себя не видал (жизнь его текла плохо ли, хорошо ли — в общем ровно и довольно спокойно), поэтому и от театра он требовал малого. Достаточно намек на чувство, достаточно *видимости* чувства, — детальное он дорисовывал фантазией.

Не так воспринимает современный зритель. Он ведь САМ пережил трагедию — как же вы собираетесь обмануть его плохой подделкой? Вот он и скучает, вот и лушит семечки, вот и уходит из театра, ни одним словом не обмолвясь о том, что вы только что ему показывали. Так, не прав ли он? Признаюсь, и мне самому что-то частенько скучновато бывает в театре. Думаю — тоже поэтому. Вы говорите: зритель мало культурен... А вы что хотите? Чтобы все знатоками были? Не просчитайтесь. Знатоков существует только два рода: подлинные, которые видят все тонкости, которые замечают и радуются малейшим просветлениям, но которые не пропустят также ни одной вашей ошибки, — что ж говорить о таких? Где они? Раз, два, да и обчелся. Другой же род — *воображающие* себя знатоками, бывающие на всех премьерах, знающие поименно всех московских актеров. В громадном большинстве своем, это люди с извращенным восприятием. Нечто вроде того, как бывают любители-гастрономы с извращенным вкусом: свежая, здоровая пища им не по нутру, — им нужно с душком, с гнильцой.

Такие извращенные ценители (а еще того хуже, если они в то же время и критики) едва ли вас устроят. Я, во всяком случае, предпочитаю не столько высоко культурного зрителя. А более всего

предпочитаю зрителя непосредственного. Вот именно такой-то зритель к нам и пришел. Пришел и сразу соскучился... Вы говорите: не понял, не дорос... а, может быть, и понимать-то нечего? Может быть, "король-то — голый"?

Вы предлагаете играть и ставить "покрепче", да "позазвонистее"? Что ж... это ничего: подействует... Для него это будет, пожалуй, интереснее, *занятнее*... Но хода к его сердцу и уму вы этим способом не найдете. Тот, кто только *занятен*, — не будет нами уважаем: ни в друзья себе, ни в учителя мы ведь не возьмем его.

Хотите ли вы ограничиться ролью "занимателя", "развлекателя", ролью почти что шута? Нет? Я тоже не хочу.

Взглянем же правде в глаза и будем говорить откровенно: когда-то мы играли и ставили не плохо. Вернее, не столько мы, сколько наши старшие товарищи — наши учителя и вдохновители. За эти последние 9 лет мы совершенно раздвоились: часть души отдаем нашему искусству, а другую, большую часть берет у нас жизнь — трудная, жестокая, иногда страшная. Мы втянулись в это и разницы со своим прежним не замечаем, — думаем, что так и надо, что так и всегда было. А от этого, незаметно для себя спустились с наших высот и привыкли, вот что серьезнее всего: *привыкли* к нашему новому обыкновению.

Искусство всегда требует *всех душевных сил*, а сейчас... сейчас, чтобы иметь право считать себя художником, артистом, — нужно не меньше того, что отдавали мы раньше, а *больше*, гораздо больше.

Если вы хотите захватить зрителя, если хотите взять в свои руки сердца и умы, — сейчас нужно играть и ставить... не будем бояться слов: гениально. Да, да, товарищи! На ремесле, на "благородной халтуре" и на всяких фокусах сейчас далеко не уедешь. Поэтому я предлагаю обсудить вопрос: что сделать, чтобы мы могли играть и ставить прежде всего максимально хорошо?»

Приблизительно так говорил этот принципиальный человек. Со времени этого заседания прошло больше двух десятков лет. Каждый из участников и не участников его шел присущим ему путем, каждый в своем роде совершенствовался. Совершенствовались и театры. Они не скатились на тот легкий путь, на который толкал малотребовательный к себе приспособленец. Они многого достигли, много нашли нового и значительного. Но далеко не достигли той победной крайней точки, на которую звал их режиссер-максималист.

А зритель?.. За эти годы он привык к театру, втянулся в него. И, так как ничего другого не видал, то, вероятно, решил, что вот это и есть искусство. Прилачился к этому и волей-неволей удовлетворился.

Не пора ли нам созвать еще «собрание»? Созвать не для выслушивания отчетов о том, сколько тысяч зрителей «обслужил» каждый из нас, сколько поставил спектаклей, сколько учеников выпустили театральные школы... А также и не для разговоров о том, как теперь нам играть, чтобы удовлетворить потребности зрителя; что ставить и как подхлестнуть наших драматургов, чтобы они писали нужные нам и зрителям пьесы...

Совсем не для того следует нам «собраться».

А для того, чтобы честно, как подобает «взыскательным художникам», задать себе и друг другу вопрос: можем ли мы считать пределом достигнутое нами и успокаиваться на этом? И главное: в том ли направлении идут наши искания и усовершенствования?

Подумайте, что создала за это время техника и наука. Посмотрите на гигантский ДнепрогЭС, на наши комбинаты, на аэропланы, летающие со скоростью чуть ли не тысячи километров в час, на пушки, пробивающие метровую стальную броню; на электронный микроскоп, увеличивающий в 12000 раз; на открытия микробиологии... Подумайте о радио, о телевидении; вдумайтесь в чудеса Мичурина, перестраивающего природу растений. Посмотрите, какие задачи взяли на себя химики: создание молекулы белка. А что это значит? Ни больше, ни меньше, как в дальнейшем создание из неорганических составных частей живой материи! Что делают физики? Изучают строение атомного ядра, космические лучи. А к чему ведет их мысль? К разложению и превращению элементов! А Циолковский, с его ракетами, открывающими путь для перелета на другие планеты!

Что ни наука, то — колоссальная проблема; что ни открытие, то — великое счастье, данное в руки человечества.

А что сделали мы в нашем искусстве? Какие чудеса? Какие открытия? Чем новым и великим очастливили мы человечество? Подумаем, и нам станет очень, очень стыдно. Мы не только плетемся в самом хвосте этих благодетелей человечества, — мы просто стоим на месте. Стоим и прозёвываем все, что случай подсовывает и подсказывает нам. И это не только в искусстве актера, а и вообще в искусстве: был Рафаэль, Леонардо, Рембрандт — казалось бы, после них уже нельзя рисовать плохо, а разве это так? Кое-что, правда, схвачено, но что? Разве самая суть? Самое волшебство их кисти? Совсем нет — только какие-нибудь примитивные законы. Стали мы после них рисовать несколько грамотнее, но суть проглядели. Проглядели и проглядываем каждый день. Ведь они живы, эти картины, они перед нами, а мы смотрим и не видим.

Видим только, что это хорошо, что небывало хорошо, а почему хорошо? В чем секрет этого совершенства? Строим теории и объяснения, а попробуем на основании этих объяснений писать — ничего и не выходит. Значит, плохое объяснение, неверные теории...

Тогда выдвигаем главное объяснение: это делал гений. А отсюда вывод: значит, для простых смертных это непостижимо и недостижимо. И успокаиваемся.

То же самое и в театре. Когда играл Мочалов, не один раз бывало: занавес опускался, и только тут зрители замечали, что они стоят. Стоят все как один. Как это случилось? Когда они встали? Долго ли стоят?

Никто не помнит!

Видали ли вы что-нибудь подобное в наших театрах? Попробуй-ка кто-нибудь встать, вы сами первый посадите его, чтобы не мешал, не торчал перед вами. И совсем не потому, что все сделались такими поклонниками порядка, а просто потому, что так увлечься в театре нам не случалось. Мы даже и представить себе не можем такого самозабвения.

А почему? Люди стали другие? Более холодные? Ничуть не бывало. Достаточно пойти на какое-нибудь состязание — например, футбольное, — и увидишь такие степени самозабвения, что глазам своим не веришь! Эти «болельщики» до того забываются, что не только вскакивают с мест и выражают свои восторги или гнев всякими выкриками, а просто превращаются в диких зверей: орут истошными голосами, извергают из себя какие-то нечленораздельные звуки, сваливаются с трибуны или в увлечении или в экстазе схватывают ни в чем не повинных соседей и начинают их трясти, мять, толкать...

Нет. На публику сваливать нечего. Она способна забыть всё на свете. Лишь бы было — *ради чего* забыть.

Если она способна так забыться из симпатии и приверженности к той или иной футбольной команде, так же она может всё забыть ради Фердинанда и Луизы, ради Гамлета, Отелло, Лира.

Надо как будто бы совсем не так уж и много: надо, чтобы Фердинанд, Луиза и другие сделались так близки и дороги, как близки и дороги эти, по существу говоря, совершенно чужие нам здоровенные милые парни, изо всех сил старающиеся вколотить ногами в чужие ворота мяч.

Требования совсем небольшие. А между тем мы, хоть и с некоторым волнением, но все-таки без всяких эксцессов смотрим, как Луиза подписывает ужасное письмо, подsunутое негодяем Вурмом, как, ничего не подозревая, выпивает яд...

Но что же тогда будет? — с негодованием возопят некоторые из правоверных поклонников театра — если зритель так себя поведет, что же тогда будет!? Какой же это театр?! Базар! Вавилонское столпотворение!

Вот тогда-то театр и станет, наконец, тем, чем он должен бы быть: могучим, ни с чем не сравнимым воспитательным средством... Высочайшим из художественных наслаждений, где сочетались воедино и автор, и музыкант, и художник-живописец, и портной, и машинист, и электротехник, и, наконец, сам актер — артист-художник, играющий на самом чудеснейшем из инструментов: своей человеческой душе!

Не совершеннейшее ли это из искусств? Не самое ли сильное и всем, всем понятное?

Посмотрите, что способно сделать с нами, не все сразу, а хотя бы только одно из этих, вошедших в тесный союз искусств.

Кому из нас не приходилось в юности, а может быть и в зрелом возрасте, прослезиться над книгой?

Кому не случалось после прочитанной книги ходить под ее впечатлением и день, и два, и неделю...

Есть книги, под влиянием которых, отказывались от совершения уже решенного неблагоприятного поступка.

Есть книги, ознакомившись с которыми, люди настолько изменялись, что смотрели на мир другими, более зрячими глазами.

Есть книги, под влиянием которых изменялся весь жизненный путь людей.

Есть такие сильные, такие волнующие книги и в то же время такие сложные по своему содержанию, что, прочитав их, чувствуешь, что ты прожил вместе со всеми описанными там людьми все их жизни... и теперь стал на много, много старше, мудрее. Начал лучше понимать и что такое жизнь и что такое люди...

Таковы романы Толстого, «Человеческая Комедия» Бальзака, и другие — для каждого человека — своё — смотря по возрасту, по развитию, по воспитанию, по складу характера.

Если такова сила писателя, — какова же сила театра? Ведь писатель вошел сюда только как часть. Раскрыв книгу, вы прочитываете только слова, написанные ровным стандартным шрифтом на мертвой бумаге, а здесь вы слышите эту трепетную живую речь, видите сверкание глаз, проникаете в

душу страдающих, любящих героев... Они действуют на вас музыкой своего голоса, своим магнетизмом, они захватывают вас... И вот результаты:

«Никакое перо, никакая кисть не изобразит и слабого подобия того, что мы тут видели и слышали. Все эти сарказмы, обращенные то на бедную Офелию, то на королеву, то, наконец, на самого короля, все эти краткие, отрывистые фразы, которые говорит Гамлет, сидя на скамеечке, подле кресел Офелии, во время представления комедии, — все это дышало такой скрытой, невидимой, но чувствуемой как давление кошмара, силою, что кровь леденела в жилах у зрителей, и все эти люди, разных званий, характеров, склонностей, образования, вкусов, лет и полов, слились в одну огромную массу, одушевленную одною мыслью, одним чувством, и с вытянувшимся лицом, заколдованным взором, притая дыхание, смотревшую на этого небольшого черноволосого человека с бледным, как смерть, лицом, небрежно полуразвалившегося на скамейке. Жаркие рукоплескания начинались и прерывались недоконченными; руки поднимались для плесков и опускались обессиленные; чужая рука удерживала чужую руку; незнакомец запрещал изъявление восторга незнакомцу, — и никому это не казалось странным... <...>

Убийца,
Злодей, раб, шут в короне, вор,
Укравший жизнь, и братнюю корону
Тихонько утащивший под полой,
Бродяга...

Все эти ругательства ожесточенного негодования были им произнесены со взором, отвращенным от матери, и голосом, походившим на бешеное рыдание. *Стоная*, слушали мы их: так велика была гнетущая душу сила выражения их... И так-то шло целое представление»¹. (Отрывки из статьи Белинского: «"Гамлет", драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета».)

Понимает ли театр эту свою власть? Знает ли актер в себе эту силу? Он должен знать. Обязан! Искусство дело не безразличное, особенно искусство актера. Хочет или не хочет актер — его искусство действует: поднимает в стратосферу мысли, чувства, морали или опускает в бездну обывательщины, мещанства, лжи, ничтожества и порока. ..

Раз уж ты взялся за это дело, так по крайней мере хоть знай, что оно за дело.

Дело не простое, не мирное. В руках твоих страшные вещи: огонь и взрывчатые вещества.

Хочешь или не хочешь: ты поджигатель! Хочешь не хочешь — взрывник. Ни выбора, ни отговорок нет тебе. И быть не может.

Когда же актер по нерадению, по лености, по недомыслию тушит огонь свой, свой факел в болоте повседневных забот и быта, когда рассыпает драгоценные взрывчатые вещества по дороге или вместо удобрения — в огород, под картошку, — разве не растратчик он и не преступник?

Где наши бронестрельные орудия, пробивающие метровую стальную броню, которой окована душа человека?

Где сила взрыва, способная сносить целые города пошлости и самодовольства?

Где ракеты мысли, перекидывающие нас на заветные планеты высшей морали, постижения жизни, ее задач и путей будущего человечества?

Где чудеса прививки мыслей и чувств великих художников всех времен нашей земли — прививки повседневному зрителю нашему?

Где наши науки, созидающие артиста-гиганта, артиста чудодея и волшебника?

Нет их...

СВЕТЛОЕ БУДУЩЕЕ ТЕАТРА

Может показаться, что все это одно упоение собственным героизмом, «жюльвернство» и безответственное фантазерство. Ничуть. Только реальность, только практика. Ведь вот те, только что описанные случаи с Мочаловым, были? Были.

А были другие, подобные им? Сотни, тысячи! Каждый из нас видал если не такие могучие взрывы и взлеты, то хоть и меньшие, но всё же проявления просветлений в игре актеров. Смотришь, и вдруг тебя задело, увлекло, на секунду ты позабыл, что это театр. Секунда прошла, ты очнулся, но что ж такого? Ведь она была? Значит, она возможна? Возможна еще и дальше?

И почти в каждом спектакле, даже самом беспомощном, вдруг и мелькнет там ли, тут ли такая секунда...

А вы, актер! Разве вы не знаете за собой таких секунд проблесков и просветлений, когда вдруг, словно толкнет кто изнутри — вот «ОНО»... вот это — «ОНО»!..

Не может быть, чтобы не знали!

Ради этого-то, ради предчувствия таких просветлений, вы и в театр-то бросились.

А совсем не за тем, что в конце концов вы нашли там...

Значит, эти секунды, эти мгновения нисколько не фантазия, а полная реальность. А, что вы не хозяин им — что ж такого? Понаблюдаем, подумаем, изловчимся, да и ухватим чудесную жар-птицу.

Вся беда в том, что какие-то мы легкомысленные, поверхностные, несерьезные да нерадивые. Ну, было... ну, прошло... ну, и ладно... вещь обыкновенная: случайность! Никто нас не подгоняет, вот мы и живем — благоденствуем...

А между тем, посмотрите, как в подобных случаях поступает механика, техника. Изобретается аппарат, на котором можно разбежавшись с горы пролететь над землей несколько сажен.

Ну, что ж? Игрушка. Куда она годится! Забава для ярмарки! Да еще и не для всех, а в руках какого-нибудь сорвиголовы — акробата.

Однако люди трудятся, усовершенствуют, доходят до того, что аппарат может летать часами.

Трезвые скептики на моей памяти говорили: «Ну, и что же? Все-таки игрушка! Попади эта ваша гордая птица в бурю — и конец!»

Однако дело повертывается совсем по-другому, и мы доходим до наших могучих самолетов, облетающих одним махом вокруг земного шара, не считаясь ни с бурями, ни с грозами...

Почему бы не встать и нам в искусстве на эту единственно правильную точку зрения?

Беда: надобности нет.

Не усовершенствовать летательный аппарат мы НЕ МОЖЕМ. Иначе его усовершенствуют наши соседи-враги и разобьют нас в первом же бою. И вот, волей-неволей мы стараемся, думаем, не жалеем трудов и затрат.

А в искусстве, в театре... прекрасно можно и так прожить, не развивая никакой особенной «полетной» техники.

И вот, плетемся по знакомому, спокойному, твердому грунту — устраиваем себе тут удобные дороги, шоссе, мосты... Только бы не летать!

Однако, так ли всё спокойно кругом? В безопасности ли мы? Верно ли, что нет никаких «соседей-врагов»? И никто не собирается нападать и бить нас? Так ли?

Уж бьют, да и как бьют!

Кино бьет. В Америке кино уже вытесняет театры. Для кино там строятся дворцы, а театры помещаются где-то чуть ли не на задворках. Кино да ревью, вот чем живут за границей, а театры смиренно, тихо сдают свои позиции и умирают.

А, может быть, и пусть? Не стоит и защищаться? Кино-машина, она, конечно, сильнее человека. Вытесняется же из городов лошадь... Так и с театром.

Нет, актер, не знаешь ты силы своего искусства, и не видишь ты его блестящего пресветлого будущего.

Машина... Машина не враг актера, а самый лучший его друг и спаситель!

Пройдет каких-нибудь 30 — 50 — 100 лет, и экраны телевидения будут в каждой квартире, в каждом уголке земного шара... С наступлением вечера каждая семья в трепетном ожидании рассаживается около своего телевизора...

Вот оно, когда наступит торжество театра! Вот когда можно развернуться, показать себя! На весь мир!

Без всяких преувеличений: играй, — весь мир, все человечество смотрит на тебя!

Чего еще можно хотеть?!

Нет, машина не враг актера.

Только... что к тому времени ты, актер, сможешь показать «всему человечеству»? Чем порадовать? Неужели и через 100 лет мы собираемся кормить людей все тем же примитивным искусством, каким кормим и сейчас? На что мы рассчитываем? На безграничность долготерпения человечества? Такой театр не будет передаваться. Он не стоит того. Передаваться будут акробатические номера, балет, сольные выступления певцов, музыкантов и, вероятно... кино. И здесь — кино!

По силам ли нам эта задача? Может быть, нечего и приниматься, тешить себя пустыми надеждами?

Юноша смотрит с завистью и восторгом, как другие, взрослые, ворочают пудовые гири... сердце его разгорается, и он решает добиться того же — так же поднимать одной рукой ту самую большую гирю, какая есть в любой лавке, в любом хозяйстве — заветные два пуда («двойник»). Он начинает тренировку с маленького веса... постепенно, осторожно прибавляет по одному, по два фунта в неделю...

Проходит время, и он поднимает одной рукой не два, а пять пудов!

Как бы ни были дерзки наши мечты, мы мечтаем куда о меньшем, чем этот тщеславный юноша. Он мечтает поднимать вес, который сейчас он едва-едва может отодрать от земли; т. е. мечтает делать то, чего сейчас сделать никак не способен, ни при каких условиях.

Мы же мечтаем куда более скромно: у всех у нас были минуты, а если не минуты, то хоть секунды «вдохновений», когда мы бывали «в ударе», когда нам «удавалось». И мы мечтаем (на первое время), чтобы эти секунды приходили к нам чаще и были бы более длительны. Вот пока и всё.

И не в том беда, что мы слишком дерзко мечтаем, а в том, что слишком легко сдаемся.

Но я уже слышу: «искусство — это не наука. К искусству нельзя подходить так прямолинейно и узко! Искусство — область особого дарования: Таланта. Искусство...»

Словом, оно — запретная зона, куда доступ только единицам.

Однако на деле-то все обстоит совершенно иначе: искусством заняты не только тысячи, а десятки, чуть ли не сотни тысяч людей. Это легко проверить, запросив профсоюзные организации. Что же, это все отмеченные роком таланты? Единственные в своем роде дарования? Нет. Талантов вообще мало. Чаще встречаются способности. Большие, меньшие, всякие... При благоприятных условиях они могут развиваться и блистать. При неблагоприятных они блекнут или извращаются... Не таланты, не гении, а способности — вот огромное большинство тех, из кого состоит воинство нашего искусства.

Как проникли они, какое право имели они проникать в эти запретные зоны? Да уж так! Проникли, да и все тут. Не только проникли, но и всё собой заполонили.

Плохо ли, хорошо ли, но это — факт. Поэтому совершенно необходимо неустанно работать над тем, чтобы научиться максимально использовать способности, чтобы развивать их, а не глушить.

Ну, а если бы даже таланты?! Если бы даже и гении?!!

Первая часть

ПРИЧИНЫ ПАДЕНИЯ ИСКУССТВА АКТЕРА

1. Увлечение постановкой

Путь не только искусства, но, должно быть, всякого прогресса — путь не прямой и не ровный, а чрезвычайно извилистый и то — вверх, то — вниз, со всевозможными потерями и находками по дороге.

Возьмите ремёсла: были удивительные достижения в керамике, в красках, в особого рода крепости и гибкости стали (Дамасские клинки), и все это потерялось. Правда, взамен этого находится другое, что с успехом, хоть и по иному, заменяет потерянное. Но факт остается фактом: то потерялось. Так же потерялось огромное количество всяких народных лечебных средств. Отчасти из-за высокомерного предубеждения врачей и переоценки своих находок, отчасти по небрежности. И главное — от присущей большинству некоторой узости горизонта и неспособности вместить в одной своей голове не только десяток, а даже две несколько враждующие друг с другом мысли.

На искусстве это особенно хорошо видно. Легче всего говорить о скульптуре: камень сохранился — не то что пергамент, бумага и краски, — и можно проследить это искусство во всем его извилистом пути.

Но нам нет надобности погружаться в дебри всех деталей. Достаточно двух, трех примеров.

Греки, начав с грубых неумелых примитивов, скоро перещеголяли своих азиатских и африканских учителей — Ассирию, Вавилон и Египет.

В мраморе Фидия, Праксителя пульсирует кровь, по нервам течет энергия. И до сих пор скульптура не только не превзошла, но даже и близко не подошла к созданию таких тел.

Но... лицо? Лица... нет — оно одно и то же у всех: красивое, спокойное, но условное и ничего не говорящее. Как будто скульптор думал: зачем вам лицо? Вот вам тело — разве это не прекрасно? Разве вы видали что-нибудь подобное? Ведь это божественно!

Римляне увлеклись другим: не все ли равно, какое тело — но зато голова, лицо! До сих пор голова и бюсты римлян могут служить высокими образцами портретного скульптурного искусства.

Проходит время, рождается великий Микеланджело Буонарроти и делает то, чего не было ни до него, да... и после него. Он соединяет и тело, и лицо, и движение, и дает содержание, и действие, и страсть, и мысль, словом, жизнь каждой фигуре, каждой черте лица, каждому пальцу.

Но если оглянуться назад, то ведь еще у египтян было искусство скульптурного портрета, передающего весь внутренний и душевный мир своей модели. Греки же, несмотря на общее движение скульптурного искусства вперед — эту сторону проглядели. Они ударились в культ тела. Тело заслонило всё.

Перейдем к искусству, стоящему ближе к нашему, актерскому, — к пению.

В Греции, в Италии всегда хорошо пели. Самый климат располагает к этому. Пели хорошо, и это называли просто: пение — *santo*.

Но вот, мало-помалу маэстро вокала дошли до того, что стали добиваться какого-то особенного звучания. Звучания, прямо сказать, волшебного. Певец, наученный этому искусству, выходил на сцену, давал одну ноту — какое-нибудь «А-а-а-а-а!» и она сразу проникала слушателю в самое сердце. От нее мгновенно растаивал весь лед, отпирались все замки сердечных тайников и, откуда ни возьмись, сами собой лились слезы...

Певец не пел о душераздирающих страданиях, не рассказывал хитросплетенными словами о горе, о тоске или о счастье... он пел о чем-нибудь самом простом или еще того меньше: исполнял незамысловатый вокализ на букву «А» — и не было сил не раствориться в этом звуке. Не было сил удержать целый поток волнения и чувств, и он проливался — неожиданный, бурный, живительный и очищающий...

Этот удивительный звук открывал в слушателях по законам какого-то особенного резонанса — все глубины... В них пробуждался восторг и вдохновенье... со дна души поднималось все лучшее, чистейшее, совершенное и выливалось в слезах, вздохах, возвышенных предчувствиях и ощущении полного счастья...

Это пение по справедливости стало называться не просто *santo*, а *bel canto* — прекрасное пение.

Когда теперь просматриваешь старые итальянские оперы тех времен, — охватывает недоумение, не знаешь, что и подумать.

Вот выходит «он» и, как делалось тогда, стоя у самой рампы и обратившись лицом к публике, без конца поет о своей любви к «ней». Мелодия примитивна, слова — еще того больше... Попоет, попоет и уйдет. Выходит «она». Встает лицом к публике на то же самое место и тоже без конца поет одно и то же о своей любви к «нему»... Опять выходит «он», и теперь уже вместе, но все так же обернувшись лицом к публике (чтобы лучше были слышны голоса) и не смотря друг на друга, поют о своей любви. «Я люблю тебя, ты любишь меня, мы оба любим друг друга...» и т. д. — 30 — 40 страниц таких неоригинальных и несложных любовных излияний.

Публика таяла от восторга.

Но... подождите издеваться. Проследим дальше.

При той силе воздействия вокального искусства, певцу не было надобности затруднять себя усложнением или обогащением мелодии, тем более, что всякая такая добавочная нагрузка нехорошо отражалась на самом главном: легкости и совершенстве *bel canto*. И певцы не только не искали новых более богатых мелодий, а наоборот, всякое новшество в этом отношении встречали протестом.

Однако пение пением, а музыка в это время не стояла на месте, она развивалась. Появились крупные композиторы, как Глюк², они требовали от певца исполнения более сложных мелодий, либреттисты писали более сложные фабулы. Все это мешало певцам. Вероятно, можно бы было и согласить и совместить одно с другим, но для этого нужно было слишком много усилий. А зачем? Их пение до сих пор пользовалось успехом и прекрасно кормило их!

Так началась борьба музыкантов и певцов. Музыканты требовали исполнения написанной ими музыки — певцы сопротивлялись. И если исполняли новые оперы, то исполняли по-своему, как было им удобнее. Борьба была горячей и трудной для обеих сторон. Победила музыка. Победил прогресс.

И *bel canto*, волшебное *bel canto*, не сумев идти в ногу с прогрессом, принуждено было уступить свое первое место новому кумиру.

Виновато, конечно, не оно, а певцы, неспособные сочетать в себе оба эти искусства. И вот, *bel canto* стало понемногу теряться... Кроме того, мастера его — певцы и вокальные маэстро — «алхимики» этого дела, умирали один за одним и уносили с собой в могилу секрет чудодейственного звука.

Музыкантов это ничуть не смущало: теперь певцы без всяких капризов выполняли все их требования, и музыка — сложная, богатая, иногда гениальная — торжествовала.

Постепенно совершенствовалось и сюжетно-театральное построение оперы, и она дошла до психологических музыкальных драм и комедий.

Теперь уже привыкли к тому, что в опере ПОЮТСЯ деловые беседы, разговоры по телефону, приглашения «присесть», «пройтись», «с тем и досвиданьяца!» и т. д.

Мы не имели счастья слышать *bel canto*, но представьте себе, что сейчас во время наших вокально-драматических представлений, т. е. опер, вы услышали бы у певца этот никогда еще вами неслышанный, дивный волнующий звук — «стой, стой!» — захотелось бы крикнуть вам, — «перестань там передвигать мебель, делать всякие глупости и болтать о разных неурядицах и пустяках в своей жизни! Сейчас я услышал что-то такое, от чего перевернулось мое сердце... Повтори!.. Повтори этот звук! Он, как луч света, прорвался через вечные потемки... После него я не могу уже слышать и видеть все твои прежние ухищрения и искусничества...»

Вот что сказали бы вы.

И смешные, бессодержательные либретто старых итальянских опер делаются понятны. Действительно, разве не отвлекала бы фабула, мелочи действия и психологические хитросплетения от главного?

Потом, когда вы вдоволь наслушались бы этого небожительского звука, — может быть, вам захотелось бы вернуться к тому лучшему, что есть сейчас в наших операх. Но раз послушав *bel canto*, едва ли бы вы могли обойтись без него. Вы захотели бы во что бы то ни стало присоединить это чудо вокала к тому, что есть сейчас самого лучшего. Но... уже нет его. Оно потеряно. Потеряно удивительнейшее из искусств, можно ли найти его? Вероятно, можно. Надо только приложить к этому делу достаточно воли и надо уметь искать.

Но, пока что, нет его. Пропали и следы. Самое большое подтверждение этого то, что слово *bel canto* вы услышите всюду, самый захудалый преподаватель пения учит своих учеников *bel canto*. И почему не учить? Ведь никто не знает истинного *bel canto*.

Все называют этим словом просто более или менее красивый, мелодичный звук. И говорят: «вот это *bel canto*». Ну, значит, и всё, можно пожинать лавры.

Теперь зададим себе вопрос: почему же все-таки не ищут? Ведь вот итальянцы в свое время искали и нашли. Ответ на этот вопрос простой: искали, потому что ничто никуда не отвлекало, не было интересных либретто, не было сложных постановочных забот, а был певец и было пение. А публика относилась к опере с любовью. И вот, беспокойные души, которые не могут не искать, не совершенствоваться всего, к чему бы они ни прикоснулись, — сначала насакивали случайно на

какой-то особенный, небывалый, электрический, зовущий звук — прозвучит мгновение и пропадет. В чем дело? Стали экспериментировать, доискиваться. Подсмотрели, подслушали у природы, да и превратили в «технику».

А теперь и в голову не приходит искать чего-то особенного НЕСЛЫХАННОГО. Зачем? Теперь надо другое. Надо, чтобы певец давал музыкальную фразу, чтобы он доносил МЫСЛЬ, чтобы он мог передать верный психологический рисунок арии или романса, надо, чтобы он хорошо схватил характер «изображаемого им лица». Ну и при этом, конечно, чтобы верно и ритмично пел и обладал сильным, красивым и технически разработанным голосом.

Таким образом, появившееся новое (и действительно достойное внимания) дало новые заботы и мало-помалу совсем вытеснило старое. Как это было в скульптуре, так же получилось и здесь. Разница только в том, что скульптурные произведения, все, со всеми их достоинствами и недостатками — вот они, стоят перед нами во всей их неприкосновенности — смотри и учись. А *bel canto* ... прозвучало 200 — 150 лет назад и нет его... Скульптуру нельзя забыть, а это... Может быть, его никогда и не было? Может, это просто миф?

Так новые находки и увлечение ими заставляют тускнеть наш интерес к старому, хотя бы и подлинному... Не для всех это обязательно. Это «закон» только для средних, не особенно вместительных голов. Ведь голова Микеланджело вместила и сочетала всё вместе. Так же, может быть, существовал в былое время и певец, который совместил в себе и музыку, и мысль, и образ, и *bel canto*, но ведь он умер, а вместе с ним и его чудодейство.

* * *

Теперь возвратимся к нашему делу, драматическому театру.

В нем произошло то же самое. Гениальные взлеты Мочалова, вдохновенная игра Ермоловой, безудержная страстность Стрепетовой, беспредельная искренность и глубина Дузе — всё это — наше драматическое театральное волшебство. Наше *bel canto*.

Может быть, даже еще более сильное, потому что едва ли эстетическое наслаждение звуком давало такой результат, чтобы все зрители, как один «с вытянутым лицом, с заколдованным взором, притая дыхание» смотрели на артиста; чтобы «стоная» слушали монологи Гамлета, чтобы, стоя, как один человек, смотрели целый акт, не замечая и не помня как и когда они встали.

С одной стороны, оно, это наше драматическое *bel canto*, как будто бы и случайность — оно не всегда и <не> во всем сопровождало появление на сцене этих актеров; но с другой стороны, все-таки, оно было настолько частым, что о нем можно говорить, как о чем-то постоянном и характерном для них.

Это в наших старых театрах встречалось и, как видно, не так уж редко. Оно, это подлинное искусство, этот подъем всех творческих сил артиста, было прекрасно. Но зато всё, что окружало его, — было так безвкусно, беспомощно и так скверно, что выносить это можно было только одним способом: стараться не замечать. Эти безграмотные бездарные актеры, с которыми иногда приходилось вести свою сцену артисту-гастролеру, эти статисты, набранные с улицы для изображения толпы, эти декорации — три, четыре «павильона» на все постановки, и многое, многое другое!.. Зритель прощал это ради тех минут высокого наслаждения, какое получал от выступления гениальных актеров. И уже привыкли к тому, что в театре так странно и противоречиво переплетались ничтожество с величием, балаган — с храмом. Иного себе и не представляли.

Но появились мейнингенцы³, и всем стало ясно, что толпа должна играть, что каждый из толпы — актер, а не мертвый статист, что лучше, когда на сцене декорации, соответствующие каждой пьесе и каждому действию; декорации, дающие впечатление именно того места, какое предполагал автор, а не стандартные на все пьесы «павильоны» и «лесные арки»; что лучше, когда пьеса организована согласно с требованиями автора одним человеком — режиссером, чем когда она играет самотёком, как кто хочет и как кто может. При такой хорошей организованности спектакля, где каждая сцена и каждый актер занимает именно то место, какое предназначал ему автор, получался цельный, гармоничный спектакль. У нас же получались отдельные прекрасные куски вперемешку с самым жалким безграмотным кривляньем.

Мейнингенцы поразили и пристыдили. Наш театр увидел свои смешные стороны...

Однако, увлекшись новой идеей и не обхватив в своем творчестве всего театра в целом, мейнингенцы сделали тяжелую ошибку. Придавая такое значение обстановке, вещам, костюмам, гримам, они и актеров приравнивали... к вещам. Нужным, важным, но все-таки вещам.

Для режиссера Кронегга каждый актер был только материалом, только исполнителем его замысла. Кронегг со своими помощниками так все обдумал за каждого малого и большого артиста, что

им уже не оставалось ничего делать — только исполнять план и выдумку режиссера. Волей-неволей они отдались в его полную власть. А он, увлеченный новой идеей, муштровал и дрессировал их до тех пор, пока они не исполняли в точности того, что им было задумано. Так все без различия они превратились в его руках в послушных марионеток.

И о творчестве, о живых минутах, а тем более о взрывах темперамента, к которым мы привыкли у своих актеров, не было и не могло быть никакой речи.

После всех их спектаклей вот что записал в своем дневнике А. Н. Островский: «Игра их не оставляет того полного удовлетворения, какое получается от художественного произведения; что мы у них видели — не искусство, а умение, то есть ремесло»⁴.

То, что у мейнингенцев было лучшего и прогрессивного, не могло не заинтересовать наших режиссеров, и в театр влилась новая струя. Главная забота перешла на тщательное создание гармоничности спектакля.

Поняли силу хороших декораций и обстановки, ввели в действие музыку, игру света, шумы, заставили толпу жить, уничтожив цех «статистов».

Что же касается актеров — до мейнингенцев наш театр был театром индивидуальностей. Каждый актер, исходя из своего понимания роли и автора, играл так, как ему казалось верным. В результате получался разнобой или, еще того хуже — гастрольное выступление одного сильного актера среди остальных, совсем слабых.

Мейнингенцы привезли с собой нечто совершенно новое: ансамбль. Полную согласованность действий всех актеров между собой.

Но ансамбль ансамблю — рознь.

Ансамбль мейнингенцев был таков: по сцене ходили обученные, выдрессированные люди — марионетки. Согласованность их была внешней, механической. Но это была все-таки согласованность и своеобразная гармония.

Если кто из актеров, в силу своего дарования, и оживал на секунду — видно было, как в следующую секунду он (не давая себе свободы) заставлял себя действовать так, как ему было предписано строгим режиссером.

Наши режиссеры-новаторы, оценив по достоинству значение ансамбля, не могли не заметить главной слабости мейнингенцев: механичности их игры и бездушности ее. Чтобы не повторять этой ошибки, они стали подвергать своих актеров особой обработке. Мало того, что они обдумывали вместе с актером каждую сцену, каждое положение, каждую фразу его роли, а также искали и находили для актера наиболее верное и выразительное действие.

Все это, плохо ли, хорошо ли, делали со своими актерами и мейнингенцы, — но наши режиссеры не хотели превращать актера в послушную исполнительную куклу. Они хотели, чтобы всё у актера было правдой, чтобы он не только понимал каждое положение своей роли, но и чувствовал его. Чтобы он был так же естественен, как в жизни.

Для этого постепенно выработались специальные приемы. Целая система приемов. Если то или иное место долго не выходило, они не жалели ни времени, ни сил, пока оно не находилось актером.

Казалось бы, все шло правильно: и внешняя и внутренняя сторона спектакля и каждой роли поднималась на должную высоту. Но главная установка режиссера была все-таки: создание спектакля. И эта установка создавала, хоть может быть и бессознательную, но твердую линию действия: все для спектакля. Актер же только некая часть спектакля. Как актеру ни помогали, как за ним ни ухаживали, но все-таки в конце концов его стесняли и лишали творческой свободы.

Такого рода неотступное попечительство режиссера, а главное: обязательная фиксация того, что найдено на репетициях, хотя бы и в совместных, дружных поисках с режиссером, — привели к тому, что свобода актера была связана. А этим самым убита его непосредственность. Когда все заранее обдумано и заранее решено, и приходится только повторять совершенно точно свои действия и свои слова (да еще с определенными раз навсегда интонациями) — о какой же *непосредственности и произвольности*, т. е. о какой же *правде тут* можно говорить?

Добиться того, что всё будет *похоже* на правду — будет производить впечатление как бы правды — это можно. Но и только. Т. е. добиться не правды, а правдоподобия. Так оно и вышло.

Что же касается свободного творчества и всякого рода неожиданных «импровизаций» актера на сцене, — это стало не только ненужным, но и вредным, опасным.

Хорошо, если эти сегодняшние импровизации совпадут с режиссерским рисунком сцены, а если нет? Если они сломают его? А что будет тогда делать партнер? Тоже «импровизировать»? Куда же это заведет спектакль? И зачем же тогда были десятки и сотни репетиций? К чему было делать сотни и тысячи находок?

Если бы даже актер и сыграл вдохновенно, подобно Мочалову или Ермоловой, ту или иную сцену, — хорошего из этого вышло бы мало — чем выше бы он поднялся, тем больше этим своим полетом нарушил всё построение спектакля.

Мочалов это делал, и ничего плохого от этого не получилось. Но почему? Потому что и построения-то никакого не было. А раз оно есть и есть хорошее — разумно ли разбивать его ради одной удачной сцены?

Но вот, постепенно и незаметно стали устанавливаться совершенно новые для того времени требования к актеру. А вместе с тем и новая школа. Она требовала от актера уже не правды, не свободы, не вдохновения, а умения верно и правдоподобно выполнять найденные на репетициях под наблюдением режиссера задачи, действия, положения и даже интонации.

И если ансамбль мейнингенцев можно было назвать ансамблем марионеток, — наш ансамбль стал ансамблем актеров правдоподобия.

Что это? Прогресс? — Конечно, прогресс, вне всяких сомнений. В театре главным и должен быть спектакль — целостное произведение, а не отдельные случайные куски его.

В этом отношении дело развивается правильно. А вот можно ли при этом спокойно смотреть, как из театра исчезает свобода творчества на зрителе, как искренность и правду замещает правдоподобие, как актер переходит на второе и третье место, превращаясь в исполнителя воли режиссера, и вдохновению уже не стало места в театре...

На это нельзя смотреть без возмущения и содрогания.

Если дело так пойдет и дальше, то совсем не далеко то время, когда наше драматическое чудодейство канет в Лету, как и волшебное итальянское *bel canto*.

Но как же сочетать гармонический, полный единства спектакль и творческую свободу, вплоть до импровизаций на сцене?

Как создать ансамбль не правдоподобия, а правды? Это одна из основных тем всей этой серии книг.

Но прежде всего, следует постичь на деле, что это такое — правда, художественно-творческая правда.

Многие из нас, театральных работников, знают — плохо ли, хорошо ли, но знают все-таки — что такое целостный спектакль. Остается поосновательнее познакомиться с тем, что такое художественно-творческая правда.

А там многие из вопросов ансамбля разрешатся сами собой.

Этот ансамбль не будет чем-то совсем новым и небывалым, вроде телефона или радио: не было телефона — раз! — стал телефон. Не было радио — два! — и вот вам радио.

Кое-что подобное уже бывало. Не в такой мере, но бывало. Не далеко ходить — в нашем московском Малом Театре, в конце XIX столетия.

Что касается декораций и всей внешней постановочной стороны, дело там обстояло неудовлетворительно, но зато в отношении актерской игры, актерского ансамбля там было чему поучиться. Недаром А. Н. Островский считал эту труппу актеров лучшей труппой в Европе.

Ансамбль этот был не во всех спектаклях, а когда пьеса была близка и до конца понятна актерам, когда в ней было мало действующих лиц и на сцене встречались друг с другом только наиболее сильные и умелые актеры. Тогда разноголосицы между ними никакой не было — все одинаково понимали как пьесу, так и каждую роль; все искали правды и искренности при своем исполнении; на репетициях договаривались относительно главного, приспосабливались друг к другу, не мешали один другому, а в остальном были свободны и играли так, как им хотелось, как подсказывало им сегодня их чутье, их вкус и их талант.

И часто спектакль — в актерском отношении — звучал, как совершенная симфония творческой правды.

У автора нет ни малейшего поползновения тянуть назад, в XIX век. Единственное устремление его: вперед. Но глаза, неотрывно устремленные только вперед, — плохой советчик. Ведь впереди, что ж там? Там пока что и нет еще ничего — одно пустое место да наши мечтания.

Это не так мало, конечно. Но будет больше, если устремившись вперед, не забываешь посматривать и по сторонам, да порой оглядываться и на старое. Там есть, право же есть, очень поучительные вещи. Все эти Фидии, Рафаэли, Микеланджело, Рембрандты — их еще рано откидывать с пренебрежением.

Были и у нас в театре свои Фидии. В чем-то мы опередили их, а в чем-то так далеко отстали, что не верится: догоним ли когда.

Поэтому, не теряя времени: вперед! К гармоническому слиянию совершенного построения и оформления спектакля с совершенной, творчески-свободной игрой художника-актера!

2. Самообман в театре

Многие люди, связанные с театром, многие искренние ценители его, может быть, скажут: а не увлекаетесь ли вы?

С таким гневом и жаром вы нападаете на наше искусство... Но почему же переполнены театральные залы? Почему такие огромные очереди у кассы? И с какой стати зрители так усердно аплодируют и вызывают артистов?

С этим доводом не приходится спорить, но нам-то самим, актерам и режиссерам, не следует обманываться и успокаивать себя, видя столь горячий интерес публики к театру.

Некоторые виды искусств обладают какой-то особой привлекательностью.

Возьмите хотя бы сказки. Для детей нет большего наслаждения, как слушать сказки. С раскрытыми ртами, с расширенными зрачками, то краснея, то бледнея, они следят за приключениями Ивана Царевича, переживая вместе с ним все ужасы жарких схваток и восторги побед... Сказка уносит их в небывалый фантастический мир... И пребывание в этом фантастическом мире — такое упоение и такое счастье! Дети охотно оставляют все свои занятия, все шалости, лишь бы послушать сказку.

Взрослых сказкой уже не проймешь.

Однако и для них мир воображения и фантазии не лишен своей притягательности и манкости.

Мне довелось слышать сообщение одного из наших очень известных эстрадных актеров. Он только что вернулся с фронта, где обслуживал с бригадой воинские части.

Самое главное, что его больше всего поразило, это та жадность, с какой поглощают бойцы всякое выступление актеров. Они бросают пищу — уставшие, они отказываются от отдыха, лишь бы посмотреть представление...

С потрясающей яркостью очевидца он рассказывал такой случай: они приехали в летную часть. Дня за два до приезда актеров, один летчик в боях сбил несколько вражеских машин. Только что он приземлился — пришлось опять лететь в дело. Едва перекусил, прилег на десяток минут, пока ему заправляли машину... Время было горячее, о передышках нечего было и думать... И так, в течение 2 — 3 суток, он непрерывно летал, сражался, держал себя в состоянии высочайшего напряжения. Только что он приземлился и... не выходит из кабины. Очевидно, ранен. Бросились, открыли — спит! Хватило силы посадить машину и — заснул!

Вытащили. Впросонках понял, что свои — успокоился и тут же опять заснул. Растолкали. Очнулся, сделал необходимый рапорт... «Поди, выспись скорее, а завтра представление смотреть — актеры приехали». «Что? Актеры? Приехали!? Выступают? Сейчас выступают?! Где?! Иду!» — «Да ведь ты спишь!» — «Ничего... проснусь...»

Пришел, плюхнулся на стул, видно, что ничего еще толком не видит и ничего не соображает. Старается смотреть, а глаза слипаются... Сделал усилие, стал вслушиваться в то, что говорят на сцене, уловил что-то... улыбнулся сквозь дремоту... громко засмеялся. Очнулся от этого смеха, посвежел и мало-помалу втянулся. Сон пропал... Сидел, хохотал, аплодировал, и наслаждался.

«Вот как нужен там театр! Вот как ценят там актера!» — заключил рассказчик — человек уважаемый и достойный доверия.

И действительно, какая же, значит, потребность в театре! «Актеры приехали! Актеры выступают!» — и побочку смертельную усталость, непреодолимый сон! Человек делает неопишуемые усилия, чтобы услышать, увидеть, понять, что там на сцене... Это удается, и он наслаждается, он счастлив, он награжден!..

А что там? Сборный концерт фронтовой бригады: рассказы, сценки, водевили, песни, танец... Разве это не те же «сказки», которые с такой жадностью слушают дети?

И, чтобы войти в этот сладостный мир, человек отказывается от самого необходимого, от самого дорогого ему сейчас — сна и покоя.

И обратите внимание: узнав о приезде актеров, он даже и не спрашивал — какие актеры. Актеры — и этим всё сказано. Актеры, значит, чудодееи и волшебники. Актеры, значит, я попаду сейчас в какую-то сказочную страну, где я налюбуюсь, навосхищаюсь или нахожусь или сладостно, сладостно наволнуюсь.

Конечно не исключена возможность и некоторого конфуза: придет такой зритель, да и захрапит в самый неподходящий момент.

Но не вините его: он сделал решительно всё, что только было возможно, чтобы втянуть себя в атмосферу концерта и заинтересоваться тем, что происходило на сцене.

И всегда зритель приходит в театр в чрезвычайно выгодном для актера состоянии.

Он уже верит авансом. Он уже ожидает чего-то замечательного, достойного внимания.

Это состояние поддерживается всей театральной обстановкой: собрались сотни людей, побросали дома все свои дела, расселись, ждут... Ведь не зря же! Значит, есть для чего бросать дела, есть ради чего потратить время и деньги, — значит, здесь будет происходить что-то очень интересное и нужное.

Закрыт занавес!.. Он тоже интригует и настораживает: очевидно, там за ним что-то скрывается значительное, таинственное... А сцена! Она поднята над зрительным залом, она освещена, она убрана особым образом!

И, если актеры там на сцене говорят как-то по-особенному, не совсем по-нормальному, а как-то чересчур громко и старательно, если они двигаются и жестикулируют несколько странно и неестественно, то... может быть, так именно и надо? Иначе нельзя? Иначе будет не театр!? И зритель пытается приспособиться к тому, что ему показывают со сцены. Даже если ему покажется, что там на сцене происходит что-то совсем нелепое, он и то постарается это по-своему объяснить и принять как должное.

Скоро он привыкает ко всем этим неестественностям, втягивается в них и (если пьеса написана хорошо) увлекается пьесой. Чего нет на сцене — дополняет от себя, что плохо — не видит, отмечает. Спектакль закончится, и зритель в полной уверенности, что на сцене и было всё так, как ему представлялось. Он доволен.

Он благодарит актеров, вызывает их, аплодирует. Иногда эти аплодисменты актером и заслужены, это бывает, но сколько незаслуженных!!! Ведь это себе аплодирует зритель! Ведь это он *сам доиграл за актеров*.

Какой получается самообман! Огромный, массовый самообман! Сила этого самообмана заложена, как видите, в самой обстановке театрального зрелища.

Именно этим-то самообманом и держится театр.

Как бы плохо ни играли актеры, непременно на их счастье найдется достаточное количество простодушных, отзывчивых зрителей. Достоинства пьесы они припишут актеру (хотя актер тут и ни при чем — все сделал автор), недостающее дополнят своим воображением, плохо сыгранное доиграют сами внутри себя... А после этого актер им представится совершенством, и они от души будут вызывать его, аплодировать, а на другой день — превозносить и расхваливать, вспоминая понравившийся спектакль.

И даже опытный театральный зритель не гарантирован от ошибок. Если пьеса хороша, если она «разыгрывается» более или менее понятно, и с апломбом, — непременно втянет тебя, — забудешься и... «понравится». А что собственно понравилось: пьеса, режиссерские находки или игра актеров? Стоит ли разбираться, тратить время. Получил удовольствие — и спасибо.

В 1921-м году пришлось наблюдать такой случай: К. С. Станиславский «принимал» оперу. «Принимать» — означает у нас — просматривать: режиссер делает свою работу над вещью и, когда она более или менее готова, показывает Станиславскому, а тот принимает работу. Если работа хороша, он делает свои дополнительные указания, дает несколько репетиций для «отделки» и пускает на публику. Это бывало с таким замечательным режиссером, как Сулержицкий. Но в других случаях К. С. находил так много недостатков и недоделок, что иной раз все в корне переделывал.

Обычно он принимал работу в черновом виде, здесь же — в том случае, о котором идет речь, — опера была ему показана, как готовый спектакль: в костюмах, гримах. Даже была и публика — много приглашенных, друзей театра и родственников актеров.

Спектакль шел очень слаженно, бойко и гладко, приглашенная публика увлекалась, волновалась, в трогательных местах умилялась, в драматических плакала. Умилялся и плакал сам Станиславский. Откровенно плакал, вытирая слезы платком...

Кончился «спектакль». Ну, что ж, дело ясное: К. С. «принял», ему понравилось! Все актеры поздравляли друг друга, а у режиссера в руках оказался поднесенный за кулисами (пока еще тайно!) букет цветов.

Когда друзья и родственники разошлись и актеры остались одни со Станиславским, — он начал с того, что поздравил с успехом, похвалил работу... сделал несколько незначительных замечаний, — он очень щадил самолюбие и ни за что не хотел пошатнуть авторитет режиссера... От незначительных замечаний он перешел невольно к более существенным, потом незаметно для себя увлекся, забылся и начал! Ключья полетели!..

Со следующего дня он взял спектакль в свои руки, и тут-то на деле стало для всех очевидно, до какой же степени все было плохо, беспомощно и фальшиво! Фальшиво до предела!

После этого показа К. С. репетировал эту оперу еще месяца 4 — 5, и тогда только спектакль вышел на публику. Спрашивается: что же он плакал?

Если было плохо, казалось бы, нечего плакать и умиляться?.. Такой знаток, такой специалист, знающий все пружины и все секреты театра — смотрел и вместе со всеми сентиментальными дамами, сидящими рядом, обильно проливал слезы!

Зритель! Вся разгадка в этом слове. Он был зрителем в эти минуты, а не режиссером, не специалистом. Специалистом он стал потом, когда спектакль кончился.

И, ведь, вот удивительное дело, оказывается, он всё видел: все ошибки, всю беспомощность, всю безвкусицу, всю беспросветную фальшь! Видел и... не видел. Что ж после этого можно сказать о рядовом зрителе! Если такой зритель, как Станиславский, способен забыть себя и дорисовывать от себя все, чего и нет на сцене, — то рядовому, не искушенному зрителю это и Бог велел.

Правда, в данном случае помогла забыть себя — хорошая музыка. В драме специалиста, такого как Станиславский, так легко не поймает. Однако, если новая неизвестная пьеса, да еще к тому же хорошая — тут, пожалуй, и специалист увлечется, засмотрится, да и не заметит, как соскользнет на рельсы «зрителя».

3. «Царь Максимилиан»

Теперь у нас очень сильно развита самодеятельность — везде драмкружки, везде спектакли. Раньше ничего подобного не было. Но потребность в театральном зрелище, очевидно, была. А так как никаких театров не существовало (они были только в крупных городах), то приходилось устраиваться как-никак своими средствами.

Я расскажу о том, что я видал в детстве в конце прошлого столетия в провинции, в средней полосе России на святках. Четыре-пять парней разучивали «Царя Максимилиана», костюмировались и гримировались, как полагается в этом случае, и ходили по избам — «представляли». Все у них было крайне незатейливо. Костюм царя состоял из обыкновенного полушубка и валенок (так как дело происходило зимой), и только на голову была надета «корона» — она вырезалась из толстой белой и синей бумаги, всем известной, в нее в магазинах всегда были завернуты сахарные головы. Бумага поэтому так и называлась — сахарная. Вырезалась корона всякими замысловатыми городочками и обклеивалась, для создания пышности и драгоценности, разноцветными бумажками из-под карамелек. Грим состоял из «седого парика», седой бороды и усов. Если же говорить точнее, это была просто пакля. Из нее скручивали усы, ее же привязывали в качестве бороды и засовывали под «корону», чтобы она спадала на затылок, как пряди старческих волос.

Для того чтобы не было сомнений в его царском достоинстве, парень держал в одной руке палку, тоже обклеенную бумажками, а в другой медный шар — это были скипетр и держава. Шар этот употреблялся летом в хозяйстве в качестве бубенца — колокольца — подвешивался корове на шею, чтобы позвякивать при всех ее движениях (внутри у него катался кусочек железа). И здесь, в руках царя он позвякивал...

Вот весь грим и весь костюм.

Сын — Адольф отличался от отца только тем, что у него не было ни пакли, ни короны, а были наведены углем огромные усы, брови и на подбородке «эспаньолка», а на боку на веревке болталась широкая лучина — «тесак».

«Прынцессу» представлял тоже парень в полушубке и валенках, только повязанный по-бабьи платком, а сверху платка — из сахарной же бумаги, только не такая огромная — надвинута корона. Кроме этих главных персонажей были еще «вестник» и «визарь». Все пятеро вставали в кружок и «разыгрывали».

Тот, кому следовало сейчас говорить, делал шаг вперед, поднимал голову, упирался глазами в потолок и громко и быстро выпаливал все свои слова одно за другим. Некоторые слова без всякой видимой причины почему-то выкрикивались, и «актер» вместе с этими словами почему-то крепко притопывал ногой (а у царя при этом звякало коровье «ботало»). Получалась некая ритмичность. По-видимому, выкрикивание и притопывание считалось необходимой принадлежностью всего представления, потому что так делали шаг вперед, так выкрикивали и притопывали все: и царь, и Адольф, и вестник, и «прынцесса». Может быть, это для создания значительности и героичности: не просто говорю, а где-то выкрикну! Да не просто выкрикну, а еще и ногой притопну!

Содержания пьесы я уже не помню (как будто это была, в исковерканном и сильно упрощенном виде, известная история о царе Максимилиане). Помню только некоторые сцены, как например:

Царь (*делая шаг вперед и притопнув*). А позвать ко мне мово благородного сына Адольфа.

Вестник (*делая шаг вперед*). Пойду, позову тебе твою благородного (*монает*) сына Адольфа (*делает шаг назад*).

Адольф (*делает шаг вперед*). Вот я благородный (*монает*) сын Адольф!

Царь. Ты мой сын Адольф? (*Тонает.*)
Адольф (*тонает*). Я твой сын Адольф!

Между отцом и сыном происходит разговор, из которого с некоторым трудом можно понять, что царь хочет женить Адольфа, тот отказывается, царь гневается и изгоняет «непокорного» сына в ссылку. Все это говорится с притопываниями, непонятными выкриками, не глядя друг на друга, а оставившись куда-то вверх, в потолок.

Зрители, столпившиеся кругом «артистов», ловят каждое слово, изо всех сил стараются понять, что происходит между действующими лицами... Понимают по-своему, сочувствуют... А когда опальный сын, также притопывая и прикрикивая, произносит свой прощальный монолог

Я в пустыню удаляюсь
от прекрасных здешних мест,
много горестей, печалей
я обязан перенести...

повертывается и совсем выходит из круга, бабы-зрительницы не выдерживают и навзрыд плачут.

Если бы это «представление» показать кому угодно из наших читателей, то (если только он не болеет особой страстью к этнографии) он обхохотался бы. А может быть, очень загрустил бы и опечалился... В самом деле, задумавшись: как это могут глупые бабы плакать? Ведь это же дребедень, ни на что не похожая! Как это могут взрослые парни разыгрывать такую чушь и так нелепо? Как не стыдно?

Объяснение же всему этому очень простое: не глупость, а жажда красоты и романтики. Кроме того, ни те, ни другие ничего лучшего не видали, и для них это *киятр!* Мы с вами видали театры, и для нас это угощение было бы довольно тягостным, а для них это роскошь, праздник!

Когда я рассказывал при случае нашим актерам (т. е. специалистам своего дела) о «творческих выступлениях» этих парней, — они поражались: «Ну, и ну! Какая темень! Какое младенчество! Как же можно так делать? Неужели никто из них не видел театра? Хотя бы на ярмарках?»

Но часто, часто, сидя в зрительном зале и наблюдая, как, несмотря на плохонькую игру актеров, мелькают платки у расчувствовавшихся зрителей, — вспоминаешь «Царя Максимилиана»... и удивляешься: как же можно так делать? Ведь они-то, эти специалисты, должны бы знать, что такое искусство; ведь они видали не только хорошие театры, а и высшее, что только есть в них: великих актеров, гениев сцены. И вот... довольные собой, с легким сердцем, не думая ни об искусстве, ни о высоких задачах театра, ни о народе, — они «разыгрывают» не что иное, как «Царя Максимилиана», только подкрашенного, причесанного, окультуренного...

Полные сборы, похвалы, подношения... они ничего не значат: всюду есть жаждущие сказок искусства и всюду есть романтические души и поэтические души, которые доигрывают за актеров и плачут навзрыд над своим собственным измышлением, как те бабы в «Максимилиане»... всюду есть и признательные сердца, которые щедро, не по заслугам, одаряют — как одаряли тех парней в крестьянских домах — кусками пирога, лепешками, ватрушками, а где и чаркой водки.

После десятка таких успешных выступлений, с полными коробами всякой снеди, чуть-чуть под хмельком, они шли по селу, гордо задрав головы, увенчанные короной из сахарной бумаги, шли, как одарившие мир небывалым счастьем герои... как гиганты, совершившие великий подвиг...

Да для них это и был подвиг. Ведь они сделали все сами, никто их не учил, сделали, можно сказать, из ничего, на пустом месте. Кроме того, театр совсем не их дело.

И нет сил — больно, когда специалист, обучавшийся искусству, потративший на него всю свою жизнь, выдавший все самое высшее и прекрасное в этом прекраснейшем из искусств... когда, глядя на него... выплывает в памяти давно-давно забытый «Царь Максимилиан»...

4. Принцип обмана

Впрочем, что же! Может быть, так и надо?! Если в театральном зрелище заключена такая сила, что попавший в театр зритель подчиняется ей и сам невольно все дополняет, все украшает — любая медяшка ему представляется чистым золотом... Так, может быть, нечего и мудрить? Это сущность театра? «Зритель обманывается»... Значит, этим-то и надо пользоваться! Только глупец и упрямец будет искать правду — лоб разбивать — в то время, как сама стихия театра, оказывается, — обман. Надо возводить в принцип то, что является сущностью театра, — его обманность, а совсем не «правду» и «подлинность».

Вот это она и есть, та обывательская актерская философия, то антрепренерское, торгашеское «мировоззрение», под влиянием которого наше искусство — искусство актера — сложнее и могущественнейшее, оказывается самым отсталым из отсталых.

Она же, эта «философия», породила и ту школу, которая сущностью актерского искусства провозглашает не правду, не искренность, не душу художника, — что является основой во всех искусствах, — а ложь и подделку — не чувства, а изображение чувств.

Эта «подделка» нашла себе такую благоприятную почву в театре, что не только не на шутку спорит за место, а даже по временам провозглашает себя единственно правильным путем в театре.

Чтобы не быть голословным, приведу выписки из стенографической записи лекций одного из наших очень известных режиссеров.

«Мы знаем, как нужно строить рефлекс. Это есть определенный момент, целесообразная установка на такой-то раздражитель. *Нам важен не рефлекс актера, а рефлекс подражателя, который будет у публики* (у МХАТа это наоборот)... *«мы должны помнить, что все наше дело построено на сплошном жульничестве»*⁵.

Эти вопросы: должна ли быть в театре подлинность или надо ей предпочесть только подделку? «Переживание» или только «представление» (изображение)?

И что такое «жизнь» на сцене? Отличается ли она от обычной повседневной жизни? В чем разница?

Эти вопросы настолько стали серьезными и существенными в театре (и все из-за того же «самообмана» зрителя, о котором только что шла речь), что о них придется в дальнейшем говорить много и обстоятельно. Сейчас они задеты только вскользь, но те, для кого они имеют серьезное и даже решающее значение, пусть знают, что автор не уклоняется от ответов и исчерпывающим образом оправдывает свое обещание.

А пока отложим все эти теоретизирования, так существенные для «знатоков» и «теоретиков», и встанем на место обычного актера, который не считает для себя чем-то позорным, если на сцене вдруг увлечется, войдет в роль и заволнуется*. (Не говоря уже о рядовом зрителе — он ведь за чувства-то да за подлинность и аплодирует актеру — за то, что тот играет «с душой».) Встанем на место актера и увидим, что не в этом ловком, хитроумном «жульничестве» видит он радости своего искусства. «Жульничество» же он применяет только тогда, когда у него не хватает сил. Или когда от него требуют «жульничества» режиссер или школа.

Но больше всего становится ясным для всякого специалиста (как подлинного, так и поддельного), что не в этом «жульничестве» сущность и корень нашего искусства, — когда он попадает на удачный спектакль какого-нибудь *истинно великого* актера вроде Дузе, Ермоловой, Леонидова (в Мите Карамазове)⁶.

Честному тогда становится мучительно стыдно: какой же ерундой я занимаюсь! И смею думать, что это искусство!.. Ох!..

А нечестный — он вывернется, он скажет: да, хорошо, но это же не искусство — это гений. А ведь то, что я делаю, зрители принимают, одобряют... Значит, я делаю верно и хорошо.

А причина, почему он может так рассуждать и почему мы терпим его «искусство», — хотя только что видели другое, настоящее — в этой *обманчивости*, которая заложена в самой природе театра.

5. О «триумфах»

Итак, вся обстановка театрального зрелища вводит зрителя в заблуждение: она так действует на него, что он увлекается всем происходящим на сцене, и дорисовывает от себя то, чего там на самом деле и не было.

Это свое увлечение зритель приписывает актеру — его силе, его таланту и тут же спешит выразить свой восторг перед ним — аплодирует и кричит: «браво!»

Эта реакция зрителя в свою очередь вводит в заблуждение актера — он думает, что восторги эти и похвалы вполне им заслужены; — очевидно, он прекрасно делал свое дело.

Такое сладостное заблуждение обеих сторон (как актера, так и зрителя) не только никто не пытается разрушить, — его всемерно поддерживают сознательно и бессознательно.

Начнем с тех анекдотических «триумфов», какие устраивают своим кумирам — тенорам — психопатические девицы. Стоит ему появиться на сцене или на эстраде, — взрыв рукоплесканий и радостных возгласов! Это восторг встречи. Певец долго не может начать своего выступления, до тех пор, пока не улягутся привычные и приятные для его уха приветствия. После оконченной им арии или романса, конечно, бурные одобрения и бис! После «биса», т. е. повторения, аплодисменты

значительно жиже (публика замолкла, остались одни «энтузиастки»). Но тут-то и начинается их старанье: несколько человек, они должны изобразить собою весь зрительный зал, и поэтому каждая должна кричать, шуметь и хлопать по крайней мере за пятерых. И это им удается. Певец принужден еще раз бисировать. И так после каждого номера.

К концу же спектакля или концерта, когда близится опасность, что кумир сойдет со сцены и райское блаженство созерцания его кончится, — тут начинается нечто невообразимое. Психопатки-поклонницы впадают в неистовство, как на бесовском радении: ничего кругом они уже не видят и не слышат — только он! лишь бы он не ушел! Словно дело идет о жизни и смерти! Все устремляются через зрительный зал к сцене... Дикие вопли, визг, топанье ногами — целое землетрясение! Если весной или летом — на него обрушивается смерч из цветов: сверху, снизу, сбоку — этакий, с позволения сказать, душ Шарко! И через всё это — выкрики своих любимых романсов или арий: пусть споет! Еще, еще — без конца! У артистического подъезда, при выходе с концерта, снова овадия... А в машине его ждет сюрприз: какая-нибудь наиболее энергичная из поклонниц подкупила шофера, влезла в автомобиль и ждет... лишь бы посидеть несколько минут рядом! Лишь бы проехаться с ним хоть до дома!

А дома! Ежеминутные телефонные звонки. Самому подходить к аппарату никак нельзя — надо иметь специального телефонного дежурного, который бы сумел отличить деловой разговор от всех прочих. А всем «прочим» отвечал бы «дома нет». Да и это не достигает цели — всё равно поймут, подстерегут на улице. Уж лучше всего иметь две квартиры: на одной жить, на другой числиться. Так и делают.

Всё это описано еще слишком слабо, слишком мягко и бледно. Нужно бы куда более сильное, гневное и издевательское перо!

А впрочем... здесь, пожалуй, уместнее бесстрастное, спокойное перо психиатра.

Как ни девчонки, как ни психопатки, — однако, если беспрерывно человек находится под таким обстрелом, если ежесекундно ему долбят, что он божество, что он единственный человек в мире, как не поддаться этому, не свихнуться, не заболеть самообожествлением?

Да и зритель, он ведь тоже не каменный! Наблюдая такие яростные и стихийные выявления восторгов, он тоже засомневается: может быть, это и в самом деле так замечательно? А я просто туп, не понимаю... Мало-помалу и в его мозгу сложится убеждение, что такой-то певец — всем певцам певец. И слушать его — высочайшее счастье на земле.

У нас такие «успехи» вырастают самостийно, как следствие некой психической неустойчивости. Оборотистые люди, впрочем, прекрасно понимают, как выгоден такой успех для карьеры артиста, и начинают искусственно создавать себе такую группу «хлопальщиц». За границей в крупных театральных центрах самому «артисту» этого делать не приходится, там имеются специальные конторы «успеха» (кляка) — заплатите деньги, и ваше сегодняшнее выступление пройдет «с бешеным успехом»... Заплатите еще — и завтра в газетах вас назовут чуть ли не мировым артистом и приравняют к подлинным гениям... Не поскупились, потряхните мощной как следует, и послезавтра на вас посыплются цветы, венки, подарки, вас вынесут на руках — и все это кляка, все купленное. Печально, но это так... Мерзко и отвратительно говорить об этом — но таковы мерзостные факты...

И вот вчерашнее ничтожество сегодня становится «великим артистом»... Его рекламируют, раздувают... Находится какой-нибудь ловкач режиссер, который так разоденет, так загримирует и так обставит эту новоявленную знаменитость, что в следующем своем выступлении она предстанет перед зрительным залом как какой-нибудь небожитель и сверхчеловек. Всех других актеров он уберет на 2-й, на 3-й план, а ее — на первый! Или поднимет наверх, осветит каким-нибудь феерическим светом, пустит душераздирающую музыку... а в антракте опять — буря купленных восторгов, цветы, венки, овадии!.. А назавтра в газетах опять звон во все колокола, а по заборам, по витринам — всюду афиши, где аршинными буквами — имя этого гения. А с наступлением темноты (чудо световой рекламы!) это имя засверкает всеми цветами радуги высоко-высоко в небе!

И вы волей-неволей уверитесь, что это и в самом деле исключительное явление.

Да и сам «гений» в конце концов уже не в состоянии возвратиться к той мысли, что он простой смертный, а тем более один из самых захудалых, только в достаточной степени бессовестный и наглый. Со дна души его поднимается обманчивая тщеславная мыслишка, что раз он причтен к лику великих людей, так это не напрасно, очевидно, он того и заслуживает... и, вступив на этот путь обмана и циничной торговли искусством, он укрепляется на нем и продолжает завоевывать себе популярность и славу.

Не стоит рассуждать о том, полезно ли это для него или губительно — туда ему и дорога. А вот для искусства и для зрителя это страшный вред. Так всё засорилось! Куда ни глянь, столько кругом мусора! Но мусор этот освещается яркими ослепительными огнями всяческой рекламы, и его принимают за искусство.

И так все привыкли к этому, как будто иначе и быть не может. Актеры и театральные дельцы в основу всего ставят ловкость обмана, внешнюю пышность спектакля и рекламу. Рекламу и имя (знаменитость!).

А публика идет только туда, где много истрачено денег на эти рекламные фейерверки и трескотню.

Крупницы подлинного искусства, рассеянные случайно здесь и там, совершенно не видны и пропадают в этом ярком, пестром, оглушительном базаре. Как будто им здесь совсем и не место. Искусству стало не место в искусстве.

Что же делать? Неужели так и пускать лететь всё по наклонной плоскости? А ведь дело идет именно к этому.

Запретить рекламу мы не можем, это стало законным оружием. Да кроме того, она так иной раз ловко прикрыта, что как будто ее и нет. Все чинно, скромно и благородно.

Театральный обман, ловкость подделки мы тоже остановить не в силах.

Единственно что мы можем, это показать обманутому изо дня в день зрителю что-нибудь настоящее, подлинное.

Но не крупницы, не мгновенья, — их не заметят. Надо показать сразу в одном месте большое скопление подлинного. Только тогда и можно надеяться преодолеть инерцию и передвинуть зрителя (да и всех актеров) на новую точку зрения.

Как это сделал в свое время Гаррик⁷, как это сделал в своем роде молодой Московский Художественный театр, как это делал приезд Дузе, Олдриджа⁸.

Надо, чтобы эффект получился вот какой. Витрина ювелирного магазина полна всяких искусственных бриллиантов. Такое сверкание! Такая роскошь и богатство! Глаза слепит!..

И вот взять да в центре всей этой роскоши и поместить настоящий подлинный огромный бриллиант! Так всё кругом и потускнеет. Будто сконфузится. Сразу станет видно, что стекляшки!

6. Режиссер. Его засилье и невежество

В наше время огромную роль в театре играет режиссер. Вот, приблизительно, в грубых чертах, история его возвеличения. Группы состоят из самых разнообразных актеров: более опытных, совсем неопытных; более даровитых, совсем не даровитых. А надо, чтобы спектакль нравился публике, имел успех. И вот наиболее толковый и наиболее опытный актер труппы (а иногда он же и хозяин всего дела) учит отстающих, показывает, как надо играть. Он почти не вмешивается в работу главных актеров, а берет на себя слабых.

Иногда эту функцию брал на себя и автор пьесы. Он разъяснял ее содержание, рассказывал, как надо понимать и как надо играть те или другие роли. Тут, естественно, он вмешивался и в работу главных актеров.

Бывали и такие театральные коллективы, которые удачно подбирались из актеров очень сильных и не нуждающихся в помощи режиссера: они сами очень хорошо разбирались как в пьесе, так и в своих ролях; кроме того, они помогали советами друг другу, и дело шло. Режиссер здесь ограничивался ролью администратора репетиции и организатора внешней обстановки спектакля.

Известны случаи блестящих режиссеров-гастролеров. Так например, Олдридж объехал почти всю крупную русскую провинцию и переиграл как с актерами, так и с любителями все свои роли. А пьесы были таковы, что без режиссера их не осилишь: Отелло, Король Лир, Макбет, Гамлет и т. п. Он сам эти пьесы ставил, сам режиссировал, учил, терпеливо все разъяснял, добивался. Ему и самому это было необходимо — хотя бы потому, что иначе неумелые любители и актеры стали бы ему мешать на сцене. Кроме того, он так знал, понимал и любил Шекспира, что не мог допустить, чтобы его играли плохо и неверно.

Когда такой талантливый, просвещенный и обаятельный для всей труппы актеров режиссер и кроме того, гениальный, непревзойденный артист появлялся среди тоскующих об искусстве актеров и любителей, — легко представить себе, какой властью наделяла его труппа.

И такие режиссеры, такие законодатели, вожди и неограниченные властители не были единственными явлениями в своем роде. Это было, когда во главе театра был Гаррик, Станиславский с Немировичем-Данченко, Сулержицкий (мало известный, но принадлежащий именно к этому сорту режиссеров).

Под их руководством и их силами театр создавал высокохудожественные произведения, полные гармонии, единства мысли, силы и поэзии.

Общий уровень развития и дарование этих людей настолько превосходили любого из членов коллектива, что актеры чувствовали себя не более как учениками в руках этих больших художников.

Они беспрекословно подчинялись и слушались, не потому, что от них требовали повиновения «хозяева» этого дела, а потому, что они были увлечены и захвачены силой дарования своих руководителей. Им так глубоко, так крупно и так убедительно верно раскрывали истинный смысл пьесы, истинное содержание души каждого из действующих лиц, что актеры безоговорочно всё принимали и с радостью отдавали себя и роли, и режиссеру.

А мудрый, чуткий и тонкий режиссер — знаток души актера — не насиловал его, он искусно пробуждал дремлющие в актере силы творчества и фантазии... не пугал, не ломал его, а вдохновлял и выводил на легкий и верный (а без их вмешательства — трудный) путь *игры* на сцене.

Если же у актера произойдет заминка, он смутится и собьется, — они подскажут ему какое-нибудь одно-два слова — и всё налаживается.

Если же актер сегодня так вял и туп, что ничего не «берет», они захватят его другим способом: они выходят на сцену и сами играют (показывают, как надо вести эту сцену), так играют, что и в самом тупом и холодном что-то растает внутри.

Если же и тут неудача, — они, как партнер, выходят вместе с актером на подмостки и — хочет не хочет — увлекают его силой своего темперамента и своей искренностью.

Такие режиссеры — сердце и мозг театра. И какое сердце! Какой мозг! Они создавали чудеса. Они высекали огонь из самых твердых, каменных душ...

В несколько ослабленной — или значительно более ослабленной степени это же проделывали и некоторые из учеников этих больших вдохновителей художников. История театра назовет нам и других подобных им. Не мое дело перечислять их. Хоть и было-то их совсем не так уж много.

Их высокая культура, их огромная творческая сила давали этим режиссерам небывалую власть. Они стали неограниченными монархами в театре. Мало того, сила их личности и успех дела были таковы, что влияние их распространилось далеко за пределы их собственного театра: они так высоко подняли авторитет режиссера, что теперь во всех театрах без исключения режиссер, каков бы он ни был, считается главным лицом.

Не всегда и не везде он поднимает театр на большую высоту — не всякий может стать по своему желанию великим человеком, — но зато везде он пользуется добытыми для него привилегиями: он истолковывает пьесу, он предписывает, как надо играть ту или другую роль, он требует от актера точного выполнения придуманных им мизансцен... Словом, он неограниченный диктатор и законодатель. И именуют его не как-нибудь, а — «автор спектакля».

Если он талантлив, если стремится к подлинному искусству и при этом достаточно вооружен нужными знаниями в своем деле, то это его исключительное положение дает ему всё, что нужно для проявления его творческой силы и для осуществления его художественной мечты: дорога открыта и ни с чем бороться нет надобности.

Но если в том или в другом отношении он слаб, то власть его и неограниченная свобода приводят к печальным результатам.

Большую часть такие режиссеры представляют из себя сильную волевою личность. Даже агрессивную. И чем меньше они знают, и чем менее одарены, тем они агрессивнее. А так как, от нечуткости к актеру и от малой своей осведомленности, требования их к исполнителям большей частью противоестественны и вызывают явный или скрытый протест актера, то, чтобы не потерять своего достоинства и не уронить авторитета, — они принуждены прибегать к крайним мерам: да будет так! И никаких возражений, разговоров и вопросов!.. Я режиссер, я всё знаю, я — всё!

Ждать, чтобы при такого рода руководстве и режиссуре актеры играли хорошо, нет никакого основания. Так оно и получается. Актер занят точным выполнением всяких чуждых его душе «заданий», возложенных на него всеильным режиссером, и ни о его творчестве, ни об интуиции, ни о свободе не может быть и речи.

Большую часть и в отношении постановки и верного разрешения пьесы эти предприимчивые люди нагружают ошибку на ошибку. Делается это из желания поставить поярче, похлестче или позлободневнее, и по другим подобным же мотивам, какие никогда не соблазнят истинного художника. А главное — это происходит от малой одаренности и от этой неограниченной свободы, с какой они имеют возможность делать всё, что только их душевненьке угодно.

Можно бы, кажется, возразить на это: как же так? Ну, а публика, зрители? Они же не пойдут на такой спектакль. Пойдут! Да еще и вас тащить будут. Им ведь понравится — они сами от себя добавили всё, чего там не было.

А досужие критики усмотрят тут новое открытие, смелое художественное толкование автора и образов действующих лиц... Это ведь только истинный знаток театра видит всю беспросветность такого рода спектакля и всю зловредность его для развития и роста искусства. А другие не замечают. Тем более, что режиссеры такого рода очень хорошо умеют обставить всю внешнюю сторону спектакля — его оформление, его блеск... Все чистенько, гладенько, точно, как механизм, все без

задержек и так стремительно, что и подумать некогда. Где же тут разбирать зрителю — плохо ли, хорошо ли!

Разве в другой раз придешь, когда пьесу уже знаешь, фокусы все видел... тогда, пожалуй, заметишь все эти склейки и нитки и щели — ой, что-то, мол, сегодня не то! Ну да ведь на второй, а тем более на третий раз и дальше, обычно не загадывают. Важно ударить одним разом.

7. Режиссер. Спешка и другие объективные причины

Плохих режиссеров много. Нахвтался вершушек, умеет пустить, где надо, пыль в глаза... захватнические наклонности, апломб — вот и режиссер!

Это одна из опаснейших болезней нашего театра. Подумать только: неограниченная власть в руках невежественного, беспринципного пролазы-карьериста!

Но говорить об них подробнее нет ни времени, ни желания, ни смысла... Как жалко, нет еще пока такой специальной прокуратуры по искусству... Там и следовало бы побеседовать об этих людях.

К счастью, не из них одних состоит режиссерский цех нашего искусства, — немало и даровитых, и более чистых, и мыслящих и требовательных к себе.

О них-то и стоит подумать. Дело в том, что чистоты и даже одаренности еще недостаточно для такого сложного предприятия, как театр. Нужны еще исключительная сила, стойкость и упорство. А кроме того, и некоторые внешние объективные условия.

Общая неподготовленность актеров и окружающие трудности дела так велики, что невозможно себе и представить.

Вообразим себе такого честного, чистого и даровитого режиссера и руководителя театра. Он увлечен своим делом, он любит его, живет только им... казалось бы, больше ничего и не надо.

Но вот он наталкивается на первое препятствие, которое оказывается гораздо серьезнее, чем представлялось издали. Препятствие это — актер. То, что должно бы быть главной радостью и спасением, оно-то и оказывается главным затруднением. То актер неподготовлен и неопытен, и его буквально надо тащить на себе; то чересчур опытен и так засорен всякими скверными привычками, дурным вкусом и кроме того так избалован и с таким самомнением, что сквозь весь этот мусор нет никакой возможности и прорваться; то актер чуждого и непонятого режиссеру склада* и никак не может взять в толк, чего от него требуют; то актер просто бездарен и попал на сцену по недоразумению или по протекции... Словом, актер «не берет», как с ним ни бейся!

При желании от актера можно добиться всего. Его можно не только увлечь, куда тебе нужно, но даже и совсем почти переделать. Переделать весь его творческий аппарат. Но для этого нужно сочетание трех исключительных условий.

Первое: умение это делать.

А для этого, кроме такта и желания, нужна еще и соответствующая «школа» со множеством выработанных приемов. А где она? То, чему учился, — не оправдало себя, или оказалось беспочвенным теоретизированием, или, наоборот, — такой грубой насильнической практикой, что пришлось бросить. Так и остался ни с чем. На самодельщине же далеко не уедешь.

Второе условие: нужна энергия. Энергия и терпение не меньше, как фанатические. Учтите хотя бы то, что живописец, например, наложил краски, какие ему надо, пришел на другой день, — они так и остались, — продолжай дальше. А с живым человеком, с актером, это куда посложнее: сегодня вы добились от него, а завтра уже ничего и не осталось, все «краски» полиняли, сползли, перемешались... Актер пытается вызвать вчерашнее самочувствие, но его уже нет, и он принужден наспех повторять только грубые внешние выражения своих вчерашних чувств: вчерашние позы, жесты, улыбки, интонации... т. е. выхолощенную обескровленную форму.

И третье необходимое условие — время.

Чтобы добиться чего-нибудь подлинного и достойного названия художественного произведения, — большею частью нужны месяцы и месяцы. Да и то — для опытного умелого режиссера и педагога. А чтобы сделать хороший театр, нужны целые годы. В неделю, в месяц людей не перевоспитаешь и таланта не разовьешь. А тут — давай поскорее спектакль!

И вот все благие намерения откладываются до какого-то предполагаемого «дальнейшего», а пока, скрепя сердце, приходится действовать всякими более упрощенными способами, лишь бы не задержать выпуск спектакля.

Эти упрощенные способы общеизвестны: дрессировка, разучивание роли с голоса, «натаскивание» и прочая пакость, не имеющая ничего общего ни с режиссурой, ни с педагогикой, ни

с творчеством. Нет у тебя темперамента — кричи как можно громче, сжимай кулаки, напрягайся весь, до тех пор пока не побагровеешь! Топай ногами, колоти по столу!

Ты бесчувственный и ничего тебя не трогает? Ну и ладно! Не чувствуй ничего. Только улыбнись, покажи зубы и скажи вот так — нежно, протяжно, — повторяй за мной.

Не так! Еще раз!.. Еще!.. Еще!.. И так насвистывают актера, как насвистывают щеглов на соловья.

Адрессируют, натаскают, а потом оденут, загримируют, и — валяй, выкладывай, что в тебя вколочено.

А публика... она ведь не заметит... Тем более, что почти все театры угощают ее подобным «искусством». Публика привыкла к актерской фальши на сцене... Она будет *добавлять правду уже от себя*. А к концу спектакля так втянется в это занятие и так войдет во вкус, что другого ей и не надо. Кончится пьеса, и — буря аплодисментов! Автору ли она аплодирует, себе ли самой (ведь это сама она так хорошо доигрывала за актеров) — не все ли равно: «успех» есть — значит, искусство налицо, и никто не смеет этому театру слова сказать!

А если, к тому же, в труппе имеются еще 2 — 3 способных актера (я не говорю уж — талантливых) и они, вопреки всем трудностям обстановки, просто в силу своего дарования, разволнуются и дадут несколько вспышек настоящего творчества, — тогда публика, наэлектризованная до краев сама собой и пьесой, думает, что вот и всё было такое замечательное и «талантливое». Значит, превосходный спектакль!

Не один раз приходилось беседовать с режиссерами о таком тяжелом их положении. Многие из них жаловались, что они чувствуют, как год от года, день ото дня такой работы они портятся, загрубляются и теряют свой нюх к правде, к художественному совершенству и превращаются, несмотря на свои прежние устремления, в ремесленников, в базарных производственников и — что таиться — в халтурщиков, по необходимости и по привычке...

И что, когда они смотрят на такие же, как у них, бойкие ремесленные спектакли, — им они нравятся. Раньше они только с презрением отвергивались от подобного «искусства», а теперь... освоились с ним... и ничего... как будто так и надо...

«А что же делать? Как быть? — с волнением спрашивали они.» — Сроки... спешка... неподготовленность актеров... их инертность... Да и свое еще недостаточное умение... и падаешь, падаешь... день ото дня!..»

Посоветовать тут можно только одно (это и делаешь): позволять себе падать никоим образом нельзя, всё время надо поддерживать в себе художника. Всего спектакля довести до желаемой высоты вы не можете, — тогда возьмите одну, две сцены из спектакля и доведите их до возможной степени совершенства. Потратьте на них столько времени и столько сил, сколько вы можете. Тогда огонь творчества все-таки не погаснет в вас, несмотря на то, что вся другая работа будет для вас и губительна. Всё время поддерживайте в себе жизнь, не давайте останавливаться вашему сердцу. А то умрете и сами не заметите. Таких случаев много. Печальные случаи.

8. Режиссер. Причины субъективные

(дилетантство, профессиональное ремесло, шарлатанство)

Все эти объективные причины настолько значительны, что могут полностью оправдать неудачи и провалы многих режиссеров. Режиссеров вполне добропорядочных и честных. Но успокаиваться на этом не следует и надо поговорить также и о причинах субъективных, сидящих в самих режиссерах.

Начать с того, что нет и не было, пожалуй, режиссера, который не начинал бы с возвышеннейших мечтаний, с превыспренних рассуждений об искусстве, о художественности, о правде и о совершенстве формы.

Но, одно дело мечтать о прекрасном конечном результате, другое дело знать путь к нему и иметь силу достичь его.

Однако переоценивать свои силы свойственно человеку, особенно мечтателю и фантазеру. А среди них попадались и такие, что поспешили громко через печать провозвестить свои мечты, и обещались все их выполнить и по крайней мере покорить мир.

Но... мечтаний своих они не осуществили и обещаний не выполнили... А стукнувшись о трудности, тут же и сдались, без всякого боя.

Посмотришь на их спектакли, — ни искусства в них, ни художественности, ни правды, ни формы... Кое-где следы дарования, намеки, попытки... Но главное: беспомощность.

Видно, что нет ни знания, ни энергии, ни твердости.

Посмотришь и сокрушенно подумаешь: эх, дилетант, дилетант! Прирожденный и безнадежный! А ведь говорил неплохо: и критиковал верно, и будущее намечал красиво и полнокровно и реально...

А чем порадовал? Наобещал с три короба, а сделать — ничего не сделал. Пустоцвет!

Надо отдать справедливость, некоторые из этих дилетантов, наиболее честные и даровитые, переживают эту катастрофу очень тягостно... Другие, обладающие более легким взглядом на вещи, страдают от этого мало. Но ни те, ни другие не подумают смотреть в корень дела — на то они и дилетанты, — а испугаются трудностей, и на попятный — примутся исправлять спектакль самым упрощенным способом: заменят недостающее фальсификацией, дрессировкой, натаскиванием, сладят всё аккуратненько, замажут все крупные щели...

До правды ли тут, до искусства ли?.. Лишь было бы всё более или менее гладко, лишь катилось бы всё без подпрыгивания и без задержек, как колесо по асфальту... Всё механизировалось, всё опустошилось, осталась одна выучка да бойкость. Что ж с этим сделаешь! Зато всё чистенько, четко, «в темпе»... и все уверенно, «крепко» — по-профессиональному.

Показал спектакль публике... с опаской, с дурными предчувствиями — потому что ведь и сам видит, что совсем это *не то*. А публика-то вдруг и «приняла» спектакль — понравилось, да так понравилось, что начинают сравнивать со спектаклями *настоящими*, где есть и подлинное искусство. Удивительно, но это так!.. Не очень-то, видимо, разбираются люди (а почему не разбираются, мы знаем: под влиянием самообмана, свойственного зрителю). Не очень разбираются — ну и пусть: легче жить, легче работать! Страшен провал. Ну, а раз нравится — значит, победа!

Раз за разом, да так это и станет его обыкновением.

Что это? Новое направление в искусстве? Нет, это совсем не искусство. Это профессионализм и ремесло. Это неприкрытое базарное производство — расчет на сбыт, на то, что «сойдет», что «лучшего и не надо», «они не стоят»... что другое «слишком дорого, изысканно и трудно».

А что такое это «другое» (а это и есть подлинное художественное творчество), профессионал-ремесленник по собственному-то опыту даже еще и не знает совсем.

Вот это соединение дилетантства и профессионального ремесла, если взглянуть, мы и имеем большею частью в наших театрах.

Иногда к ним примешивается еще и третий ингредиент: актеры по тем или иным причинам играют плохо... режиссер, по немощности своей, помочь им не может... И вот пускаются в ход всякие фокусы, вроде движущихся декораций, оглушительной пальбы, чуть не тысячи народа на сцене, разыгрывание Гамлета во фраках, вывертывание наизнанку пьесы и другие «изобретения», рассчитанные на сногшибательность.

Всё это и подобное ему есть не что иное, как шарлатанство, мошенничество в искусстве театра.

Эти три: профессиональное ремесло, дилетантство и шарлатанство в разных пропорциях и составляют очень и очень большой процент в театрах всего земного шара.

Спасает же дело тот самый самообман, которому поддается всегда всякая публика, попавшая в театр, да единичные проблески творчества отдельных, наиболее даровитых актеров.

Дилетантство, базарное ремесло, шарлатанство... Что это? Ругань?

Шарлатанство — это, конечно, ругань. Но и то слишком мягкая... А другие — как будто бы наиболее близкие определения того, что происходит на деле. И только...

Ведь в каждом из этих понятий заключается не одно плохое. Начнем с дилетантства. Конечно, в нем много и плохого, но разве не из дилетантских «любительских» кружков вышло чуть ли не большинство старых наших актеров и режиссеров, начиная со Станиславского и Немировича? Дилетант, это свободный творец, искатель, «любитель» своего дела, в самом лучшем смысле этого слова. Для начала это прекрасно. Куда хуже, когда дело начинается с профессионального отношения. Плохо не то — плохо, когда всё так и останавливается на этом первом «любительском» уровне незрелости.

И как часто мы, «искатели людей» в театре, обманываемся! Попадаем на эту сладкую нашему сердцу приманку! Встретишь человека — режиссер, неудачник. Потому что хочет настоящего, везде бунтует, нигде не уживается... Всюду ремесло, торгашество, довольство самым малым. А он хочет «настоящего»... сталкивается с людьми, лезет в драку... Ну, конечно, его и выживают.

Как не выхватить такого человека из тины? Как не дать ему все возможности? Самоотверженных и к тому же принципиальных людей так мало!

Вначале он вас радует: так все жадно берет, так хорошо спрашивает! Но скоро эта, не особенно емкая посуда, наполняется доверху. Он чувствует пресыщение и начинает «утомляться». — «Довольно, больше не хочу!» — поднимает в нем голос дилетант. А постиг он, надо сказать, только первые начальные ступени. Впереди еще — конца-краю нет!

Но... для него довольно — больше не умещается!

По слабости человеческой он ищет причины, чтобы оправдать себя и взвалить вину на других. Так как он этого очень хочет, то причины быстро находятся, и вскоре уже он чувствует себя обиженным, обманутым, разочарованным... Начинаются неприятности, и... пути врозь.

Некоторые, наименее строптивые остаются, но надежд на них особенных не возлагайте.

Дилетанты очень много и с большим жаром говорят об искусстве, как будто бы любят его, готовы на всё ради искусства... Только не любят мучиться, трудиться, корпеть... если не выходит — начинать сто раз снова одно и то же... Им надо, чтобы все давалось легко, само в руки лезло. А чуть что упрется, — они и бросят: буду я с этой дрянью возиться!

Настоящий художник, наоборот, *не может оторваться*, пока то, что он делает, не приблизится к его идеалу.

А так как идеал без конца повышается — только что достиг его, а уж кажется, что можно и лучше, что это достигнутое не так уж и хорошо, как раньше казалось, — то вот и получается, что одно стихотворение в течение нескольких лет Пушкин переделывает десятки раз, что одну картину художник-живописец пишет десятилетия. Писал же Леонардо 17 лет *Джоконду*⁹. Писал бы и дольше, если бы не отняли ее у него, чуть не силой.

Дилетанту же всё чрезвычайно быстро надоедает. Наброски его (всё равно — в живописи, в музыке, в литературе или театре) могут быть очень приятны, даже значительны. Но всё же это только наброски. Закончить их он или не сможет — бросит посреди дороги, или испортит — скомкает.

И, как бы пламенно ни разглагольствовал он об искусстве, в какие бы драки он ни вступал ради него — не любит он искусства! Это любовь поверхностная, сентиментальная. Любовь — забава, любовь — кокетство.

Теперь о ремесленном профессионализме. Он тоже имеет свои права на существование. Профессионал-ремесленник знает, что если не выполнить таких-то и таких-то минимальных требований, то «товар» его «не пройдет». Это знание не только полезно — оно необходимо и художнику.

Например, тихая невнятная речь на сцене, невероятные паузы — всё это имеют слабость допускать у себя даже и талантливые, но еще молодые и неопытные актеры. Профессионал-ремесленник возмутится. Он скажет, что первое требование к актеру — чтобы он говорил громко. Надо, чтобы всё было слышно, всё понятно и всё видно! И разве будет он неправ? Неправ он будет в другом: не в громкости самой по себе дело, а в *неверном самочувствии актера или в неверном разрешении сцены*. Поправьте это — появится и громкость, и всё станет понятно. А требуйте от актера громкости — он хоть и выполнит, прибавит голоса, но зато это поглотит всё его внимание, и жить тем, чем живет действующее лицо, ему будет некогда — вся главная забота его только в том и будет заключаться, чтобы говорить громче.

Или другой пример. Актер тянет, паузит, замедляет ход действия... Следует убрать причину, она или в его неверной душевной технике — в тормозах, в рассеянности, — или в том, что он не понимает обстоятельств сцены; поправь это — и всё пойдет как надо. А ремесленник только одно и знает, будет кричать: «Скорее, скорее, не замедляйте! Темп, темп! Ритм, ритм! Пульс, пульс!»

Базарное ремесло и профессионализм не тем плохи, что требуют от актера громкости, или четкости, или выразительности, или быстроты действия и ритма, — плохи они тем, во-первых, что подходят ко всему как нельзя более примитивно, а во-вторых, потому, что «презирают» всякие *искательства*. Поиски, пробы, переделки — словом, всё то, что отличает истинного, требовательного к себе художника, они склонны считать просто *неумением и неопытностью*.

Им, привыкшим действовать по шаблону и трафарету, нечего искать, им сразу всё бывает ясно: всё заранее по традиции установлено. Вот почему профессионал-ремесленник может поставить любую пьесу в месяц или даже меньше. Искать, добираться до каких-то там тайн, заключенных в пьесе... Вскрывать внутренние линии... проследить тончайшие изгибы характеров действующих лиц... и ко всему этому еще помогать каждому актеру находить в себе качества, необходимые для его роли... Зачем? К чему? — Всё это одни лишние выдумки да прихоти... Недостаточное понимание «дела». «На практике» всё это куда легче и проще, был бы опыт да уметь! И что, собственно говоря, делать больше месяца?! Прочитал пьесу, распределил роли, сделал «считку», а потом осталось «развести» актеров (указать им места), вот и кончено всё дело. При более «углубленной работе» можно показать актеру и «интонации», с какими он должен произносить свои слова. Тогда уж всё будет сделано, всё исчерпано. Если и теперь актер плохо сыграет, значит — плохой актер: всё ему показано, всё растолковано, — остается повторить и только...

Если предложить такому режиссеру работать над спектаклем не месяц (как он привык), а год — он будет поставлен в безвыходное положение: ему больше делать-то нечего! Останется только без конца повторять одно и то же, механизировать, так, чтобы «от зубов отскакивало». Вот тоже один из блестящих терминов — вроде «разводки» — и употребляется в тех случаях, когда хотят очень, очень похвалить актера и подчеркнуть, как он хорошо всё выучил, со всем освоился... Так задолбил, так

вызубрил, что разбуди его ночью — он, толком еще не проснувшись, всё тебе залпом сыграет и нигде не собьется. Этакая хорошая говорильная машина: нажми кнопку — тррр... и поехало. Вообще, все эти термины самым предательским образом выдают всю незатейливость и примитивность кухни этих «мастеров».

Вот эти завзятые профессионалы-ремесленники, они-то и вопят больше всего о необходимости кратчайших сроков. Художник не завопит: ему никогда не будет хватать времени. Ему есть что делать, потому что у него всегда впереди маячит идеал.

Есть ремесло и более утонченное. Вот пример его: у одной молодой актрисы не получалась бытовая роль — не было «быта» — просачивалась «барышня». Тогда М. Г. Савина взяла ее на час к себе, научила нескольким типичным для «быта» манерам, интонациям, дала несколько поз, и, когда актриса играла, — говорили, что она вполне «овладела бытом».

«Быт» сидит глубоко. Он в самой душе человека. Его невозможно так легко и скоро воспитать в себе. А тут — переймут пяток манер да столько же поз — и все готово? Что же это, как не ремесло!?

Поставьте этот скороспелый «быт» рядом с настоящим, неподдельным, и вам будет до последней степени неловко за актера: так и ударит по глазам вся фальшь и убожество его «искусства».

Так же быстро делала Савина из актрис и «аристократок», и «субреток», и всяких «иностранок», и что только хотите — в час, а то и меньше!

Есть и еще ремесло, совсем уже рафинированное. Не сразу и догадаешься, что оно ремесло, что в нем нет ни капли творческого горения — одна арифметика да механика.

Это ремесло «правдоподобия». Ловкая копия жизни. Грубый ремесленник, выпивая на сцене из пустого кубка вино, подносит кубок ко рту и, недолго думая, кувыркает его — как будто бы выпил. Если бы этот огромный кубок был на самом деле полон, да еще к тому же полон вином, то при такой стремительности актер не успел бы сделать и двух глотков — всё остальное вылилось бы ему на грудь.

Ремесленник правдоподобия сделает это так, что вы обманетесь, подумаете: там и на самом деле 1 — 2 литра вина. Так он поднесет кубок ко рту, так, с передышками, начнет тянуть оттуда... глотать что-то... вытирать свои усы, с удовольствием поглядывать по сторонам и опять тянуть, медленно-медленно наклоняя... Так же детально, обстоятельно, с кропотливой «логической последовательностью» у него будет разработано и всё в его роли.

Грубый ремесленник, играя финал 1-го акта из «Бедность не порок», поступает очень просто и примитивно. У Островского написано: Митя (*подойдя к двери, вынимает письмо из кармана*). Что-то тут? Боюсь! Руки дрожат!.. Ну, уж, что будет, то будет — прочитаю. (*Читает.*) «И я тебя люблю. Любовь Торцова». (*Схватывает себя за голову и убегает*)¹⁰.

Так он всё и делает: подходит к двери, вынимает письмо, заставляет дрожать свои руки, говорит слова, быстро читает и, не успев как следует дочитать, что же именно там написано, спешит изобразить на своем лице какое-то в высшей степени внезапное и из ряда вон сильное чувство — не то ужас, не то восторг, — хватается себя за голову и мчится в дверь неизвестно куда и неизвестно почему. Всё это занимает не более 5 — 6 секунд.

У актера, играющего по правде, — живущего на сцене обстоятельствами, окружающими его, — всё пойдет иначе. Начать с того, что он не сразу схватится за письмо. Здесь ведь Любим Торцов, не будь его — письмо давно было бы прочитано. Наконец, гость кончил свои длиннущие нравоучительные рассказы и, кажется, заснул. Но надо проверить: заснул или еще нет, а то вынешь письмо, а он и увидит. И Митя некоторое время с опаской будет посматривать и прислушиваться к дыханию разомлевшего от тепла и усталости, не вовремя пришедшего гостя. А у самого рука так и тянется к письму... оно в кармане... на груди. Заснул! На цыпочках, чтобы не шуметь, не разбудить, но быстро — к двери подальше от Любима и поближе «к ней», — ведь она звала, приглашала наверх. Выхватывается письмо и вдруг остановка, чего-то испугался: «Что-то тут?» — — повертел письмо (вернее, записку), посмотрел на него снаружи: «Боюсь!» Но не терпится — руки начали разворачивать бумагу и от волнения не слушаются. Не придавая этому значения — весь в ожидании того, что там в письме, — Митя бросает слова: «Руки дрожат». Видно, что ничего хорошего он не ждет, скорей думает, что отказ. Письмо развернуто.

Рука рванулась было уже поднести его к глазам, но вдруг — назад! И голова откинулась от письма, отвернулась — боится, как бы не прочитать чего ужасного... Секунду, две, три стоит человек — отказался — не будет читать, а потом решается: «Ну, да уж что будет, то будет — прочитаю». Подносит письмо к глазам и сам наклоняется к нему, чтобы лучше вникнуть в содержание его.

Так же, как трудно и неловко разворачивали письмо руки, так же трудно от волнения разбирают слово за словом глаза, и губы машинально произносят вслух: «И я... тебя... люблю... Любовь... Торцова...» Прочел... Застыл... ничего не понимает... Еще раз смотрит... что-то мелькнуло... понял, и от неожиданности испуг — ужасный испуг!

Даже рука с письмом отдернулась, как будто обожглась! Ай! Стоит человек с расширенными глазами и, видимо, ничего не думает — застыл, замер в ужасе... Потом постепенно успокаивается... медленно подносит письмо к глазам, лицо просветляется... снова читает... теперь всё, всё до конца понимает... на лице неизвестно что: то ли сейчас засмеется, то ли заплачет... берется за голову руками (в одной письмо), сжимает ее, а глаза смотрят куда-то перед собой, ничего не видя. Затем... мысль об «ней» — она наверху... взглядывает наверх и летит к ней.

Ремесленник правдоподобия всё будет проделывать приблизительно так же: так же будет смотреть и слушать — заснул ли Любим, так же, только убедившись, что он спит, пойдет на цыпочках к двери, так же и в том же порядке будет колебаться: читать или не читать письмо; так же решится и прочтет и не поймет сначала, потом начнет соображать... сперва испугается — слишком что-то большое — не уместается в голове, потом понемногу переварит и наконец поймет, какая это радость...

Всё будет так же. Движения, во всяком случае, — те же. Так же, как было бы в жизни: такая же «логика и последовательность», так же всё верно. Одного не будет: подлинного чувства и каких-то неуловимых тонких движений лица, глаз, рук, всего тела... того, что не подделаешь и что так пленительно в искусстве актера.

Но... для не слишком требовательной публики и этого довольно. И об этом скажут: «Как он правдив! Как переживает!!» А если к тому же весь спектакль так тщательно разделан и если такая же согласованность между всеми остальными театральными работниками (художником, музыкантом, шумовиком и проч.) и кроме того, всё умело окружено внешним блеском, как роскошной, ослепляющей золотой рамой, от которой и посредственная картина (пока в нее не всмотришься) способна засиять, как настоящая...

Если, кроме того, пущена в ход рекламная шумиха, то успех обеспечен. И режиссер — триумфатор.

Какими хотите похвальными словами называйте этих людей: практичными, реальными дельцами, ловкими, находчивыми и что хотите, в этом роде.

С точки зрения роста искусства, люди, ведущие театр по этому пути и пренебрегающие его другой стороной — уничтожают в театре самое главное.

В основу всего они кладут подделку, обман. Каких бы крупных успехов они ни достигли, они только обманщики. И с точки зрения искусства — только губители его.

Имена некоторых из них могут замелькать даже и на страницах истории театра... ненадолго, конечно, но случиться это все-таки может — жизнь большой юморист.

Какой же из всего этого вывод? Что режиссер вреден, что ли, в театре? Этот вывод?

Хороший, талантливый, знающий свое дело режиссер, неподкупный художник — нужен театру, как воздух. Как воздух же он нужен и актеру. Это вожак, это вдохновитель, это душа спектакля. А плохой режиссер, невежественный, недаровитый, узурпатор, дилетант, шарлатан — вреден. Вреден и для искусства театра, вреден и для зрителя (прививая ему скверный вкус), а больше всего вреден для актера.

Это ему театр обязан тем, что исчезает творчество актера, что значение и положение актера низведено подчас до уровня жалкой марионетки.

Таково начало. А дальше, если не разовьется нужная школа настоящей режиссуры, актер совсем будет убит в театре. Подвизаться на сцене будут только люди, хорошо воспринимающие дрессировку. Послушные куклы.

9. Актер и его субъективные причины

(дилетантство, базарное ремесло профессионала и шарлатанство)

Дилетантство, базарное производственное ремесло, шарлатанство... что же, этим благоухает только режиссура? А актер?

С актера-то, конечно, и начинается вся эта прелесть. Режиссер, хоть он теперь и всё в театре, на самом-то деле совсем ведь недавняя птица. До него всем был здесь актер. Вот актер-то, конечно, первый и заметил (не мог не заметить) это выгодное свойство театральной сцены — завораживать зрителя, пробуждать его фантазию, его творчество и затуманивать его критический взгляд. Заметил, и немедленно воспользовался этим курьезным механизмом. Режиссер только достойный преемник его и продолжатель.

Зачем переживать? Зачем мучиться в поисках непослушного чувства? Оно не подчиняется нашим приказаниям, оно улетает и не появляется, сколько ни зови его... Хорошо, конечно: и самому приятно, и публика в восторге, когда во время хода действия посетит вдохновение и душа актерская

восплачет. Но ведь это редкие случаи. Строить на них нельзя ни свою карьеру, ни театральное производство. Надо найти что-нибудь более надежное и постоянное, что действовало бы всегда и без отказа. И создалась целая школа изображения чувства (или, как назвал Станиславский, школа «представления»). Принцип ее — принцип обмана: чувствовать на сцене то, что должно чувствовать по автору действующее лицо, актер не должен, — ему надо только уметь обмануть зрителя, сделать вид, что чувствует. Для этого надо быть внутренне холодным и спокойным: всякое волнение может вредно отозваться на «чистоте работы». Уменье притворяться называется «техника». Говорят: он играет «на технике». То есть, всё у него выучено, всё происходит совершенно механично. Творческого волнения или подъема нет никакого, есть только ловкость, самообладание и выверенные движения тела, лица, заученные интонации — и только.

Всему этому помогает постановка, декорации, грим, костюм, слаженность спектакля, сыгранность партнеров... словом, и тут профессиональное базарное ремесло, да шарлатанство, да экономия своего времени и сил. Ко всему этому надо прибавить еще одно обязательное требование: апломб. Апломб, во что бы то ни стало! Делай что хочешь. Делай хорошо, делай плохо — но делай с апломбом. Тогда всё благополучно пройдет, всё примется, зрители сочтут, что «так и надо». Если же чуть заколеблешься, потеряешь апломб — ну и провал. Говорят, то же самое в укротительстве: главное держись уверенно, делай вид, что ты всем зверям зверь, и все сойдет благополучно. А только потеряешь самоуверенность, заколеблешься, ну и готово — разорвут и скушают. Вот так же старается держаться на сцене и ремесленник-профессионал. А публика, ошеломленная его самоуверенностью, невольно думает, что так и надо, что это и есть искусство. Что перед нею мастер!

Что же касается дилетантства, то нигде оно так не процветает, как среди актеров. Этому всё способствует: обладает актер (или актриса) приятной внешностью да привлекательностью, значит, больше ничего и не нужно. Вышел, походил по сцене — и уже многим понравился, говорят: хорошо играет! Что же еще нужно? Какое искусство? Вот оно всё тут налицо. Ни о чем другом и помышлять не нужно.

Или обладает человек смешной внешностью и некоторой долей юмора. Наденет смешной костюм, загримируется, начнет с апломбом болтать слова (и слова смешные) — ну, публика и довольна, потешается — вот и искусство, вот и комик-юморист. Зачем еще думать о тонкостях характера, о человеческой правде, о смысле его юмора?..

А главное — это спасительный самообман у зрителя! Что ему ни сыграй, как ни сыграй — лишь бы чуточку было похоже на дело, — зритель всё дорисует от себя, всему поверит... Вот и искусство! Это не то, что скрипка — там надо сначала лет 15 — 20 учиться, тогда можно надеяться, что тебя станут слушать. Там красотой внешности да обаянием не возьмешь, а уж апломбом и подавно. А здесь... так все легко и просто...

10. Об ответственности и «героизме» актера

Про «доброе старое» театральное время говорят разное. Одни утверждают, что тогда-то были в театре истинные большие таланты — самородки. А теперь их нет — вывелись.

Другие, наоборот, утверждают, что раньше в театрах была только дикость да невежество. Теперь же мы поднялись неизмеримо выше всех прежних, можно сказать — первобытных театров.

Что бы там ни говорили, как бы ни превозносили и как бы ни унижали его, про прежнее «доброе старое время» можно только одно сказать с полной определенностью: актера тогда не заслоняли и не прикрашивали (как сейчас) режиссерские фокусы, «ансамбль» и постановка. Даже декорации были чрезвычайно примитивны: павильон, лес, изба — на то лишь и годились, чтобы зритель мог сразу понять, где приблизительно происходит действие («в доме», «в лесу», «во дворце») и не ломал бы над этим головы. Суть дела была в игре актеров. Поэтому как достоинства, так и недостатки актерской игры были заметнее. Сила и слабость актера ничем не затушевывалась. И волей-неволей ему нужно было показывать всё, что он только может. Ведь он-то именно и являлся в театре всем. Его-то и ходили смотреть в театре.

Он знал это и думал: спектакль, это — я! Он видел на деле, что это именно так, и решал: театр, это — я!

Ответственность рождала в нем подъем; подъем — героя... И если в глубине души его теплился огонек дарования, он разгорался. Если актер отличался большой душевной глубиной — огонь этот бушевал как пожар, как неукротимая стихия*.

И видя эти вспышки, зрители того «доброе старое время» понимали: вот это искусство!

У зрителей, повидавших таких актеров, был ясный критерий: что такое «настоящее» и что такое поддельное.

Теперь же актер поставлен в более спокойные и даже комфортабельные условия. Он не выходит, как раньше, «один на один» против всего зрительного зала. Теперь он только частица огромной и сложной театральной машины, только один из солдат всего войска. Частенько он даже и не знает замыслов своего полководца — режиссера, а только выполняет по мере сил возложенные на него поручения. Да и зритель привык к этому и теперь уже идет смотреть не актера, а спектакль — «постановку», общий ансамбль актерской игры, достигнутый кропотливой работой «режиссера»... Всё слажено, всё хорошо друг к другу подогнано... Актер конечно входит сюда, но только как некая составная часть. Иногда даже не первостепенная.

Такая постановка дела изменила всю психологию актера. Ответственность за спектакль (а тем более за театр или за искусство!) отпала. Он стал спокойнее... надобности в подъемах больше нет... и дарование, которое тихим огоньком тлеет иногда на дне его души, так и протлеет до гробовой доски. Зачем ему вспыхивать? Кого спасать?!

Не говоря о том, что можно нажать себе и неприятности. В спектакле обычно всё так отрегулировано, что, если перехватить через установленный край, — испортишь, пожалуй, главное — хитросплетенный «рисунок» режиссера.

Зритель привык к таким спектаклям и потерял старый критерий игры актеров («настоящий» и «поддельный», крупное и маленькое), он приобрел новый критерий: «интересный спектакль», «скучный спектакль», полезный, вредный, верно вскрывающий автора, неверно — извращающий автора.

Так изменились требования у зрителей и «ценителей» к актеру.

Есть и еще одно обстоятельство в жизни и работе актера, которое так резко изменилось по сравнению с «добрым старым временем», что повлекло за собой огромные последствия.

Дело в том, что раньше театров было мало, жили они только на те средства, которые им давала их «касса», никто им не помогал. Актеров не уважали, считали париями, тунеядцами, шутами... Соблазнительного в этой профессии было мало. Туда шли только по огромному влечению. Шли, как на искус, на испытание. Шли очертя голову. Вся жизнь этих людей была непрерывным подвигом. Подвигом и борьбой. Борьбой с бедностью, с дикостью и невежеством толпы, с пороками своих недостойных товарищей, и, наконец, со своим собственным неумением. Многие не выдерживали, отступали; многие падали, раздавленные жизнью и пороками...

Шли сюда и Аркашки и Шмаги. Но и они по-своему любили это дело и не меняли его ни на какую другую более спокойную и сытую жизнь.

Так отбирались таланты и герои! Как же не герои! Выходит человек один против равнодушных сотен зрителей... Один, не уважаемый никем, презираемый, выходит... С каким оружием? Только лишь со своим обнаженным сердцем. И побеждает всех в этом единоборстве. А не победы он — свертывай свои пожитки и плетись по шпалам в другой город.

Сколько нужно было любви, выдержки и героизма, чтобы жить так? И сколько нужно было огня и таланта, чтобы в этих условиях оказываться победителем!

11. О ненужности теперь этого героизма

Сейчас к театру совершенно другое отношение. Актер приравнен к цвету культуры, его называют «инженером человеческих душ», его лелеют, балуют, его портреты помещают на страницах газет и журналов, о нем выпускают книги... Профессия актера почтенна, почетна и овеяна ореолом славы!..

Кроме того, за это время ушла вперед и вся техника театрального дела. В театре пользуются не только силами актера, но и другими средствами... так называемой постановкой, оформлением. Тут и блестящие, крикливые декорации, и движущиеся стены, и вертящиеся полы — смотришь, налюбоваться не можешь: карусель да и только. А бывает такое сооружение и в два, и в три этажа! А дальше! Две-три сотни разрисованных, расшитых костюмов, восходы солнца, закаты, пожары, оркестр человек во сто, а то и больше. Шумы и пальба такая, что в ушах звон и в голове треск.

Актер теперь не занимает уже такого центрального места в театре. Если же пьеса такая, что в ней не развернешься с разными фейерверками да оркестрами, а волей-неволей приходится прибегать к услугам актера — то и тут, если актер сам не находит выхода из трудного положения, на выручку поспекает режиссер. Всё актеру плохо ли хорошо ли растолкует, всему дурно ли хорошо ли научит... Так что беспокоиться особенно актеру не приходится: исполний только постарательнее, чему научили или на что тебя натаскали. Плохо ли получится, хорошо ли, верно ли, не верно ли, ответственность в конце концов не твоя, а хозяина спектакля — режиссера.

В актеры идти уже не стало таким рискованным и безрассудным, и эта профессия привлекает к себе людей всё больше и больше. И теперь рядом с талантливыми попадает немало людей лишь умеренно одаренных.

Раньше они не удержались бы в театре и скоро ушли бы из него сами, тем более, что никакого особенного пристрастия они к нему не питают. Теперь же они очень недурно устраиваются в нем и справляются с возложенными на них обязанностями.

Что же они представляют из себя? Актер, имеющий особые специфические данные для сцены, ведь все-таки несколько необычное существо, из ряда вон выходящее: он более эмоционален, более непосредствен, легче воспаляется, чем всякий рядовой человек, более доверчив, более фантазер... А они — люди лучше приспособленные к жизни и этими слабостями не страдают. Они не лишены обычных тех или других актерских способностей, слегка эмоциональны, имеют некоторую склонность к фантазерству и способны даже увлечься и забыть на минутку... Но вместе с тем, они непрерывно наблюдают за собой, в сильной степени рассудочны, рационалистичны и заторможены. Они хоть и с огоньком, но — и с холодком; хоть и чутки, но все-таки... в меру.

Короче говоря, это люди хоть и не без способностей к актерскому творчеству, но явно выраженным специфическим дарованием к нему не блещут. Не болеют они и никакой страстной любовью к этому делу. Словом, они являются средними, нормальными людьми, без всяких дефектов, опасных для житейского обихода.

Теперь труппы всех наших театров в огромном, подавляющем большинстве и состоят именно из этих трезвых, нормальных людей, а уж не из чудаков, фанатиков, безудержных мечтателей и фантазеров, энтузиастов, влюбленных до полного самозабвения в свое дело, и, вообще, своеобразно «дефективных» уникалов.

Интересно познакомиться с некоторыми взглядами на актеров прошлого и настоящего, высказанными таким чутким знатоком театра, как А. П. Чехов: «Теперь уже нет таких стихийных талантов сцены, какие были раньше, они пропали. Но зато средний актер стал лучше: культурнее, грамотнее в своем деле»¹¹.

Этот «средний, более культурный и более грамотный актер» — вместе с постановочными ухищрениями, а также режиссерской выдумкой и муштрой стал теперь главным материалом, из которого создается спектакль.

Применительно к его качествам сложилась и театральная школа. Приспосабливаясь к нему, и драматурги стали писать пьесы уже другого рода: уже не трагедии и даже не драмы, а большею частью комедии или даже «сцены», «пьесы»: «пьеса в 4-х действиях»; «сцены из деревенской жизни в 7-ми картинах».

Там всего понемногу: есть и лирика, есть и юмор, есть и серьезные затруднительные положения, близкие к драматичным; есть и вспышки чувств, нарушающие спокойную жизнь... Но всё это в меру.

Оно и понятно. Толковому скульптору, при виде куска темного и мрачного гранита, никогда не придет в голову высечь из него Венеру или что подобное, вероятно, он сделает из него мрачную сову или филина, вороного коня со страшным зловещим всадником и что-нибудь в этом роде. Наоборот: кусок прозрачного розового мрамора вдохновит его на создание чего-то более светлого и жизнеутверждающего — той же Венеры или Ники.

То же самое и здесь. Сам материал толкает на «сцены», «пьесы», «картины». И получается полное слияние и своеобразная гармония.

Когда же в эту пьесу вступает актер крупного, трагического плана — пьеса не выдерживает и «трещит по швам», как трещит пиджак хилого юноши, если в него с трудом втискиваются плечи взрослого спортсмена; и совсем разлетаются, если он позволит себе сделать несколько присущих ему смелых размашистых движений.

Так трещали по швам, а потом и совсем разлетались — по рассказам Немировича-Данченко — иные пьесы, когда в них пыталась найти себе место Ермолова.

В наше героическое время есть немало драматургов, которых, как видно, тянет написать трагедию. Но и они, невольно и бессознательно учитывая тот уровень актерских сил, которым попадает в руки их произведение, не столько заботятся о создании больших характеров и высоких чувств, сколько стараются все опростить и, как выражаются теперь, — «очеловечить». И отыгрываются больше на громоздкости и значительности внешних событий, на движении масс народа, на шумовых и световых эффектах: взрывы, канонада, пожары, обвалы...

Их винят за это. Напрасно. Обвинение совсем не по адресу.

Были бы у нас сейчас не псевдотрагики, а настоящие мочаловы, олдриджи, гаррики, — греми они на наших сценах, было бы ясно, как и для кого надо писать.

Не может быть, чтобы они не всколыхнули наших драматургов.

12. Спекуляция в искусстве. Злободневность

Есть еще одна сила, которую любят использовать для своего успеха всякие театральные дельцы.

Эта сила — игра на злободневности темы. Дельцы прекрасно умеют спекулировать этим товаром. Спекуляция в творчестве, спекуляция в поэзии, спекуляция душевными восторгами и страданиями... Интереснейшая тема, злая, ядовитая, печальная... мрачная.

Ленинград во время блокады вымирал... Состряпали пьеску на эту жгучую тему. Пьеса пустая, просто сказать: халтура. Но пользовалась она огромным успехом¹². Не везде, конечно, а там, где много скопилось эвакуированных из Ленинграда, тех, у кого остались или погибли в этом героическом городе родные и друзья. При чем тут искусство? Это просто сознательное растравливание физических ран. И ведь какой действенный способ! Лучшего не придумать! Не надо ни умения, ни вдохновения, ни большого ума, ни крупной идеи, ни искренности, ни честности, — а заденьте обыденные житейские интересы или веяния и грозы, носящиеся в воздухе, — словом, злобу дня — вот зритель и захвачен. А уж раз увлекся — он навертит сам от себя такого, что вам и не снилось. А вы станете в его глазах — бог знает, какой художник, пророк и трибун!

И сколько авторов имели успех у современников только потому, что писали о том, что всем в тот момент было интересно, понятно и близко! Прошло время, отпали эти интересы, и пьесы забылись, так как в них ничего и не было, кроме злободневности.

Эти бойкие писак заслоняли собой даже истинных великих драматургов. Они пользовались таким почетом и такой популярностью, что совершенно оттесняли на второй план своих великих современников, будь это Чехов, Островский или даже сам Шекспир. Они заслоняли собою истинные светила, как заслоняют облака луну и звезды. И только тогда, когда сдуло их ветром времени, — звезды и засияли.

Но не надо думать, что злободневность встречается только у таких предприимчивых писак. И Гоголь, и Островский, и Мольер, и Шекспир и многие из крупных драматургов отдали дань «злобе дня». Разве хапуги-чиновники, разве невежды и хамы-помещики не были тем, от чего болела Россия во времена Гоголя? Разве для москвичей времен Островского не были злобой дня замоскворецкие нравы и обычаи: купцы, злостное банкротство, «ямы»?

Шекспир и тот не воздержался: ничтожный факт приезда в Лондон труппы карликов и их успех послужил Гамлету темой для его рассуждений об искусстве. Неизвестно как принималось это рассуждение (оно и сейчас-то мало кем до конца понимается), а уж о карликах зрители, надо думать, слушали с большим интересом: среди них ведь было, вероятно, немало и сторонников, и противников заезжих уродцев.

Художник хочет что-то сказать; ему есть что сказать; и он говорит в интересной захватывающей форме. Он (его произведение) имеет успех: его читают, его слушают, смотрят... Но не этот успех сам по себе является целью художника, — успех ему, может быть, и нужен, но только для того, чтобы в толщу людей, в сердца их, проникли его мысли, его чувства.

А чего хотят авторы душераздирающей пьески о Ленинграде? Они хотят только успеха. У них нет ни сознательного, ни подсознательного желания сказать людям что-нибудь новое, значительное или вечное — у них одно: написать хлесткую пьеску, на которую бы «поперла» публика. Угадать момент, сделать шум, ажиотаж вокруг этой своей пьески — вот и всё, что им нужно. А что там идеи да художества!

Циники и торгаши, они инстинктом, нюхом слышат, где и на чем можно поживиться. Как клоп ночью, когда не грозит ему никакая опасность, смело выползает из своей щели, подбирается к спящему и спокойно тянет из него кровь, — так и они, пользуясь мраком сгущенных обстоятельств, смело впускают свое жало в самые болезненные раны зрителя. А он, упиваясь собственным страданием, стонет от сладкой боли и приписывает силу впечатления искусству художника — автора и актера.

Но что же из всего этого следует? Что художник не должен пользоваться современным ему, а тем более злободневным материалом? Нет, совсем не то. Ведь и Чехов, и Островский, и Толстой, и Достоевский, и Тургенев, и Мопассан, и Бальзак, и Мольер — все пользовались. Пользовались, потому что жили не в межпланетном пространстве, вне времени и материи, а здесь, на земле, в определенной стране, в определенную эпоху, с определенными конкретными людьми. И, как чуткие люди, не могли не слышать и не видеть всего, что кругом них творилось. Не могли не отзываться на это.

Но одно дело — выцарапывать из окружающей жизни злободневные дела, модные темы и щекочущие нервы происшествия, другое — пользоваться живым, теплым, современным материалом, и при помощи его — наиболее понятного и близкого — сказать людям, что хорошо, что плохо, как надо, как не надо жить и думать. Это они и делали.

Мы так много говорили о спекуляции злободневностью, что может получиться впечатление, будто спекуляция и злободневность — одно и то же.

Конечно, это не так. Злободневность темы это один из видов спекуляции искусством театра. Другие не менее действительны и не менее вредны искусству театра.

Взять хотя бы так называемые фарсы — пьесы, которые волнуют своим фривольным содержанием, где гвоздем спектакля служит голое тело или какая-нибудь скользкая сцена на границе с порнографией. Сюда же следует отнести и всяческие щекочущие чувственность оперетки, комедии... Сюда же — подобного содержания песенки, рассказы, танцы... Сюда же и успех модных теноров у своих юных поклонниц... Разве тут действие силы искусства? Совсем нет — только спекуляция на своей смазливости, на сладком голоске, на чувственности музыки и слов и, наконец, на возрасте своих поклонниц. Сам возраст немало способствует их неумеренному восторгу и, можно сказать, помешательству.

Искусство ли всё это? Не одно ли физиологическое растравливание ран?

Есть много и других способов для создания успеха и привлечения публики. И все это называется театром... искусством.

13. Итоги и выводы

Подведем итог и сделаем некоторые неизбежные выводы. Всё вместе взятое: и самообман в театре, и дилетантство, и ремесленный профессионализм, и шарлатанство, и злоупотребление режиссерским правом, и понижение требований к талантливости и силе актера, и освобождение актера от ответственности, и фокусы ловких спекулянтов, и, наконец, школа, которая выросла для воспитания именно такого актера — не «героя», не ответственного художника, а послушной марионетки в руках постановщика, — всё это ведет искусство актера к неминуемой деградации и умиранию. А вместе с его смертью умрет и сам театр. А режиссер... чем он рискует? Переключает в кино. Если не принять каких-нибудь экстренных мер, то так именно и будет. Такие хрупкие вещи, как бельканто, как высшее искусство, сами за себя сражаться не умеют — они гибнут, их теснят, затаптывают более грубые, более дешевые, зато более ходкие товары.

И так было во все времена. Если когда и существовало истинное искусство — поищите, и вы найдете какого-нибудь сильного мецената, который защищает, поддерживает, помогает, кормит художника. И не будь его — ничего бы не было. Художник не выжил бы (да сколько и погибло!) и ничего бы не создал.

О каких же экстренных мерах можно говорить в нашем деле? Перво-наперво — создание театра, рядом с которым поблекли бы и сразу обнаружили всю свою фальшь все описанные подделки под искусство.

Второе дело — создание школы, где воспитывались бы по строго проверенным методам актеры подлинного творческого переживания.

Третье дело (единовременно с первым) — создание научно-исследовательской лаборатории для проверки и усовершенствования уже существующих (найденных) методов и для открывания новых.

Всё это должно представлять из себя нечто единое — некий театральный заповедник.

Вероятно, впрочем, он будет интересен не только для театрального искусства, а и для науки о психике человека.

Другая мера: художественный контроль над театрами. Сомнительно, чтобы можно было контролировать их везде и всюду: не найдешь достаточного количества соответствующих этой цели «инспекторов» и консультантов. По всей вероятности, это не реально. Но вместе с тем нужда в этом насущная.

По крайней мере в центре нашего театрального искусства это сделать можно и нужно.

Вторая часть

ПРАВДА И ЕЕ ПОДДЕЛКИ

Отдел первый

ПРАВДА

1. Искусства еще не было, были только проблески

Может показаться подозрительным: Мочалов, Ермолова, Дузе, Леонидов... одни покойники... а не признак ли это подражания?

Стареющим и выживающим из ума всегда кажется, что в прежние, в их времена все было лучше. Вот и автор на каждой странице вздыхает: «Доброе старое время! Вот тогда было искусство. А теперь не то, искусство пропало».

Нет, я не думаю так, мои молодые коллеги. Я не думаю, что искусство было, да пропало. Я думаю, наоборот, что искусства, как прочного завоевания еще никогда не было. Были отдельные взлеты, были Праксителы, Рафаэли, Паганини, Моцарты, Бетховены, Гаррики, Мочаловы, Ермоловы, Садовские, Стрепетовы, Олдриджи... Они пролетали над миром, как сверкающая комета, озаряли на короткое время нашу тьму, и опять скрывались, оставляя после себя одни недоумения.

Правда, после каждого такого озарения искусство не могло остаться всё на той же точке, оно сдвигалось. Но сдвиг этот был чрезвычайно мал. И касался он больше всего самых грубых законов искусства. На западе, например, после Гаррика, а у нас после Мочалова стало уже безграмотным играть трагедию при помощи фальшивой декламации, завывания и картинных поз.

Понадобилась *правда, искренность, естественность*. Это сдвиг, но отсюда еще очень далеко до ослепляющей мочаловской, гарриковской, ермоловской и других подобных правд.

Понять, что в трагедии надо быть правдивым, — поняли. Упустили из виду только одно обстоятельство: у истинных трагиков кроме простоты была еще и *сила*. Она же вообще редчайшее качество. Тут ее во всяком случае не оказалось. И когда, в погоне за правдой и естественностью, некоторые театры объявили вредным всякий, какой бы то ни было пафос, и начали играть трагедию по-будничному, «по-простому», — получился большой конфуз: величественный, высокий строй трагедии разрушился и получилась бытовая драма, а местами даже... нечто вроде мешанской беседы за чайком... «простота» обманула, не оправдала себя.

Тогда другие, не подумав хорошенько, в чем дело, и видя только, что из «простоты» ничего путного не получилось, — бросились в обратную сторону: как можно дальше от будней. Не зная и не доискиваясь истинных пружин больших страстей, они совсем вычеркнули у себя всякую «правду» и, в погоне за трагедийностью, завопили, завыли, забегали по сцене со сжатыми кулаками, с надутыми на шею жилами... еще страшнее, еще хуже, чем бегали и выли до них. Но никого этим тоже не убедили, трагедию не спасли и ворот в тайны искусства не открыли.

Наконец, третьи, не мудрствуя лукаво, стали подражать. Им нравилась сила, безудержность, буря страстей... они чувствовали, что эти, поразившие их актеры, раскрывались на сцене до самого дна души своей, что жили и трепетали здесь всем нутром своим... и они, в простоте душевной, решили, что достаточно ничем себя не связывать, дать себе неограниченную свободу, а потом расшевелить, раскатать, разбудоражить себя, и... нутро заговорит.

Так и делали. Но получилась какая-то довольно-таки неприглядная патология: не то буйное помешательство, не то опьянение распущенностью — ломалась мебель, рвались костюмы, подставлялись синяки, сокрушались кости, лилась кровь, но смотреть на это зрелище было только неприятно и больше ничего.

То ли «нутро» у них оказалось мало привлекательным — совсем не таким, как у великих мировых трагиков, то ли делали они что-то не совсем то, что следовало... только и эти ключи не отперли райских дверей вдохновенья.

Так появление гения и прошло почти что даром, оставив только путаницу в головах «специалистов».

Сами же они, эти гении, по-видимому, в значительной степени все-таки владели этими тайнами. По крайней мере, когда им было нужно, в их любимых ролях они всегда могли вызвать у себя тот творческий подъем, который так неотразимо действовал на зрителей.

У каждого из них были для этого свои приемы и методы. Некоторые из этих приемов дошли до нас, но большинство из них бесследно пропало. Отчасти потому, что эти приемы были очень интимны и связаны с личной жизнью актера и, естественно, он не хотел рассказывать об этом направо и налево... Отчасти потому, что они не умели хорошо и точно описывать их. А когда пытались это делать, то сами попадали и других наводили на ложную дорогу. Отчасти потому, что они и сами не знали, что и как они делали. Они делали *что-то*, какой-то толчок, какой-то поворот в себе, — но *что* именно — уловить не могли.

Большинство из них сами обманывались: делали одно, а им казалось, что они делают совершенно другое. Так, например, одна очень известная в Европе певица, итальянка, которая славилась своими неподражаемыми высокими нотами, говорила, что весь секрет искусства высоких нот заключается в том, что надо изо всех сил нажимать на пол левой пяткой. Она сама делала именно так и очень удивлялась, когда у других от этого приема не получалось чудодейственного эффекта. Она сейчас же старалась доказать действительность своих слов: нажимала изо всех сил левой пяткой на пол и... раздавался этот удивлявший всю Европу звук.

Дело, конечно, в том, что вместе с нажиманием на пол левой пяткой, она делала что-то и еще, и, может быть, не одно, а многое-многое, но сама она всего этого не замечала, а в этом-то многом и был самый секрет.

В довершение всего, все эти гении не очень-то и заботились о том, чтобы уловить и передать потомству технику своего чудесного искусства. Может быть, они считали, что и так много дают человечеству... Конечно, они правы: современники за то, что получили от них, находятся в неоплатном долгу... но если бы они подумали и о нас, далеких потомках, мы не стояли бы сейчас в таком недоумении и тоске перед закрытыми дверями нашего искусства.

Не надо, впрочем, думать, что эти гении целиком владели тайнами своего искусства. Они тоже были во власти случая, настроения... У них тоже нередко «срывалось», потом «находилось» и опять «терялось»... Правда, «находилось» чаще, чем у нас, было прочнее, чем у нас, — потому что дарование у них больше и глубже и отношение к своему делу куда серьезнее и труда потрачено неизмеримо больше и любовь к делу подлинная и, кроме того, инстинктом найденные приемы были им органически близкими — родственными. И все-таки это еще не владение. Начать с того, что удавалась им далеко не всякая роль. Все они известны по каким-нибудь двум-трем, особенно удачным и излюбленным своим ролям — тем, которые были ближе их душе. Другие же их роли по исполнению были значительно ниже: немало в них попадалось и посредственных и даже слабых мест.

Да что скрывать: и в своих излюбленных ролях они не всегда были на одинаковой высоте. Даже и тут случались срывы и провалы.

Вот и выходит, что искусство актера, как бы ни были по временам блестящи его проявления, еще носило единичный и, можно сказать, случайный характер — не было найдено прочных законов этого искусства, не было науки этого искусства. Были гении, которые силой своего дарования, инстинктом прорывались через тьму незнания, кое-что как будто бы находили, лично для себя, подходящее к их аппарату.

Так, может быть, нечего сюда и соваться, может быть, это запретная зона природы? Может быть, в искусство вход только гениям?

Оставим пока гениев в стороне и обратим наше внимание на рядовых актеров. Ведь и у них бывают такие удачные роли, что они превосходят в них и самих себя и всех окружающих, и играют так, что это сделало бы честь и иному именитому гастролеру. Не будем пока вдаваться в обсуждение таких поучительных случаев. Нам важно установить, что такие случаи наблюдались и наблюдаются. Но так как они редки и встречаются далеко не на каждом шагу, то хоть они и очень поучительны, не будем на них долго останавливаться. Лучше перенесем наше внимание на другие случаи, которые так часты, что их можно наблюдать чуть ли не в каждом спектакле: сидишь, смотришь — всё идет как всегда бойко, механично и пусто, и вдруг, на две-три секунды (а то и на десять, на двадцать!) что-то вспыхнет на сцене, опалит, охватит весь зрительный зал... Мелькнет какой-то проблеск «настоящего», неподдельного. Вспыхнет и погаснет.

Публика благодарна за этот проблеск, думает: какой хороший актер, как он хорошо играет. Но специалисты знают: это случайность — что-то «зацепило» актера, «укололо» — вот он и вспыхнул. Для специалиста это — вспышка, случайность. Актер на секунду ожил — это случайность. Обычным для специалиста кажется состояние «без вспышек». Его-то специалист и считает «искусством». А вспышка... это неизвестно что... Ее нечего принимать в расчет.

А между тем в этой-то вспышке только и было искусство. *По этим-то вспышкам мы и должны бы равняться.* Их-то только и брать за основу.

Если в роли этих вспышек случится не одна, а десять, двадцать — получится совсем другая картина. А если их будет еще больше и они закроют собою другие слабые места, то вот уже и близко к искусству. А если совсем не будет пустых мест — одни живые, «настоящие», то вот и искусство. Бывает ли это? Конечно, бывает. Редко, но бывает. Почти не бывает в драме, еще того реже — в трагедии, но в комедии, где не требуется особенного темперамента и особой душевной глубины, это случается.

Давайте же ухватим за кончик ниточки и будем раскручивать понемногу и терпеливо весь этот таинственный клубок искусства актера, его — будем пока так говорить — «внутренней» техники.

2. Проблески правды

Что это за «случайные вспышки»? Что это за мимолетные «проблески»? То ли это забвение на секунду? Потеря самообладания? Играл, выполнял всё, что было выучено на репетициях, находился в состоянии полного равновесия, чувствовал себя тем, кем и был на самом деле, — актером, работающим на сцене перед зрителем, и вдруг...

Играл роль Бориса в «Грозе». В третьем действии выхожу на сцену (к воротам дома Кабановых) с задачей, будто бы гуляя, увидеть Катерину. Тут Глаша, девушка Кабановых, — поговорив с ней о ничего не значащих для меня — Бориса, пустяках, поговорив больше для вида, остаюсь один перед воротами. Задача еще не решена: той, кого хотел видеть, — еще не видал. И ничего о ней не узнал. Следующая задача — найти хоть какой-нибудь выход: как же быть? («Хоть бы одним глазком взглянуть на нее!») Калитку открыть?.. Нет!.. «В дом войти нельзя; здесь незваные не ходят...» «Вот жизнь-то! Живем в одном городе, почти рядом, а увидишься раз в неделю, и то в церкви либо на дороге, вот и всё. Здесь, что вышла замуж, что схоронили — всё равно»¹³.

И вдруг, от слова «схоронили», в моем воображении мелькнул гроб... в гробу дорогая мне девушка... она засыпана цветами, и по лицу ее ползет красный жучок «божья коровка» — ползет от одного цветка к другому. Лицо мертвенно-восковое... Когда прощался с нею, прикоснулся губами к ее лбу — он обжег меня своим ледяным холодом... Это было... это прошло... Но здесь от одного слова — «схоронили» — вдруг вспомнилось, возникло, сжало тисками сердце... посмотрел я на эту страшную калитку, на эту крышку «гроба», и мгновенно и неуловимо девушка в гробу и Катерина, подлинная тоска моя и тоска Бориса (о которой много говорилось на репетициях) как-то соединились во мне, захватили меня и сами собой вырвались слова «уж совсем бы мне ее не видать: легче бы было!»... девушка покойница совсем куда-то исчезла из воображения — осталась одна Катерина, там, за этой калиткой... Я только что видел ее недавно... несколько минут назад... за кулисами — она проходила взволнованная, сосредоточенная.

И неожиданно для меня выпрыгивают сами собой и чужие, и в то же время мои слова: «А то видишь урывками, да еще при людях; во сто глаз на тебя смотрят. Только сердце надрывается». А сердце почему-то забилося, затрепыхалось... Оперся на что-то... как будто дерево бутафорское... но ничего — держит... постоял, пришел немного в себя — волна схлынула — опомнился, увидал, что на меня смотрят, спохватился: то ли я делаю? Как будто такой мизансцены с деревом у меня не было... Что же дальше? Какая «задача»? А то я что-то без всяких задач заиграл — увлекся — импровизатор, подумаешь!.. И пошло дальше по-установленному, по-заученному.

Так что же это было? Забвение? Отвлечение от настоящего дела? Или наоборот: это было пробуждение на минуту? Проблеск правды жизни Бориса? Вспышка творчества?

Уж не сон ли это? Заснул человек на мгновенье, и ему пригрезилось, что он — Борис у ворот Катерины? Или, наоборот, — это пробуждение? Ремесленник-актер делал как всегда свое дело, а творец спал в нем крепким спокойным сном, спал и дни, и недели, и годы — и вдруг очнулся от странного совпадения игры с личной жизнью и личной тоской... Проснулся на мгновенье, увидал всё, как при блеске вспыхнувших подряд десятка молний, и потом опять всё ушло во мрак, и опять — благодетельный, спокойный сон...

Так ли, этак ли, но на мгновенье жизнь Бориса стала жизнью актера, и жизнь актера как-то своеобразно изменилась и стала жизнью Бориса.

Жизнь Бориса и все окружающее стало для него подлинной *правдой*. И калитка, и Катерина, и город, и церковь, и дядюшка — всё это стало действительной конкретностью, фактом. Захватило его, завладело им, и заставило пережить несколько тревожных минут. Тревожных и странных... Странных и сладких.

И публика, спокойно смотревшая до того на игру этого актера, игру понятную, продуманную... вдруг почувствовала по его поведению, по тону его голоса, по необычному, не актерскому, а *живому* (жизненному) волнению, что на сцене совершилось что-то из ряда вон выходящее... А так как это не противоречило пьесе, не противоречило образу Бориса, а только смело обнажало его тоску, его пылкость и его искренность, — публика мгновенно этой искренности и поверила. Во всё поверила: сначала в то, что он искренне заволновался, затем в то, что он любит, тоскует... что он хороший, умный и честный... и, наконец, в то, что перед нею Борис. Поверила и тут же спустя минуту разуверилась и досадовала: ну, что он! Только было пошло у него... и как хорошо пошло... сорвался, не выдержал...

Это было мгновение правды. Это был творческий проблеск. В душе совершился синтез образа и всей жизни Бориса с личной жизнью, с волнениями и мечтами самого актера... Актера мгновенно перенесло в другой быт, в другую жизнь, в другую «шкуру».

Если бы это не мелькнуло только, а продолжалось бы без перерыва все время, весь спектакль, — зритель был бы окончательно пленен актером-Борисом. И окончательно уверовал бы в то, что это действительно подлинный Борис. А если такова же и Катерина, и Кабаниха и другие, то зритель был бы покорен полностью и даже забыл бы, что он в театре, как был покорен А. П. Чехов, когда смотрел Дузе в роли Клеопатры («Антоний и Клеопатра» В. Шекспира). Вернувшись из театра, он писал сестре: «Сейчас я видел итальянскую актрису Дузе в шекспировской "Клеопатре". Я по-итальянски не понимаю, но она так хорошо играла, что мне казалось, что я понимаю каждое слово. Замечательная актриса. Никогда ранее не видел ничего подобного»¹⁴. Зритель даже забыл бы, что он в театре, как очевидцы спектакля «Дама с камелиями» с Дузе в роли Маргариты Готье — актрисы Н. А. Смирнова («Увидев Дузе, я забыла, что я в театре...»¹⁵) и В. А. Мичурина-Самойлова: «зритель до такой степени сживался с образом, созданным Дузе, что для него не Дузе уходила со сцены, а ее героиня шла в другую комнату. И зритель не рисковал нарушить это очарование обыкновенными, дешевыми аплодисментами»¹⁶.

3. Правда — не цель, а путь

Правда в искусстве... сколько споров и кривотолков вокруг этого слова: *правда*. Постепенно, страница за страницей, многие из недоумений — что такое правда и что такое неверное понимание ее, — надо думать, будут рассеяны.

В первую очередь следует разъяснить такое очень распространенное недоразумение. Многие склонны думать, что цель искусства — создать правду. Это неверно.

Цели искусства очень разнообразны: от самых низших до самых высоких.

Картинка на конфетной коробке, изящно обвязанной шелковой ленточкой с пышным бантом, имеет целью усилить впечатление от запрятанных внутри сладостей. Монумент на могиле великого человека имеет целью вечно напоминать людям об умершем, будить в них благодарные чувства и желание подражать ему.

Легкие жанры на сцене и в литературе имеют целью развлечь, дать приятный отдых.

Более серьезная литература, живопись, музыка, драматургия и, наконец, театр имеют своей целью не только дать эстетическое наслаждение, но вместе с тем и воспитать, и научить, и заронить доброе семя, и увлечь на благородные поступки, и расширить горизонт, и углубить мирозерцание, и, наконец, вдохновить на высокие подвиги и дела, и... много-много — всего не перечесать.

Цели «искусника-исполнителя» тоже могут быть самыми разнообразными. В зависимости от его профессионального умения, от его культурного уровня, от его морального облика и от его интеллектуальной широты или ограниченности, — цели его могут быть ближе или к ремесленнику, и даже к плохому ремесленнику, бессовестному халтурщику — или, наоборот, к высоко стоящему, неподкупному, строгому художнику.

Будем говорить об этом последнем, о его целях.

Это человек, полный творческой жажды и творческих инстинктов, кроме того, вооруженный знаниями и умением, — он отдает себя всецело своему произведению, он вкладывает в него все свои силы, отдает ему все лучшие мысли, он сжигает в нем весь пламень своих чувств и в результате получается совершенное произведение искусства.

Совершенное произведение получается только тогда, когда художник-мастер вкладывает в него свою душу, когда так увлекается им, что сливается со своим произведением.

Словом, когда создаваемое им является в эти минуты творчества *правдой* для него.

Лев Толстой в своем дневнике писал, что только тогда написанное им хорошо, когда в его чернильнице кровь, а не чернила; когда, макая перо, он пишет своею кровью. Всё же написанное чернилами сухо, скучно и подлежит уничтожению.

Таким образом, правда — не цель искусства. Правда — не цель и мастера. Его цель — совершенное художественное произведение, которое дает человечеству или новую мысль, или новую радость, или увлекает на новые подвиги и дела.

Правда — только метод. Метод, при помощи которого мастер вводит себя в подлинное творчество. Даже не метод, а, говоря точнее: *основа метода*. А метод заключается в приемах, при помощи которых мастер приводит себя к правде.

Когда же слушаешь актеров и режиссеров — сторонников переживания (или считаешь их труды), — выходит так, что вся цель их (и цель их искусства) — быть правдивым.

Происходит эта их ошибка от того, что они так много отдают труда и внимания на получение правды, что забывают о своей первоначальной цели и считают своей единственной целью — правдивость*.

Мы завтракаем, обедаем и вообще едим не для того, чтобы есть, а чтобы насытиться, напиться, получить силы, быть здоровым и жить.

Так же и «кровь» в чернильнице нужна, чтобы написанное было волнующим и живоносным.

Так же и актеру правдивость и искренность нужны для того, чтобы создание его (т. е. игра на сцене) увлекало, заражало, вызывало к себе веру и вообще было совершенным художественным произведением.

Следует добавить, что правда бывает разная. Лучше всего это показать на живописи. Портрет, где выписана каждая складочка костюма, каждая деталь перстня, и в то же время схвачен верно и живо характер, в глазах сверкают мысли, на губах бродит знакомая улыбка, — такой портрет может быть подлинной правдой. И рядом с этим — портрет-кариатура, шарж, набросанный несколькими скупыми, но дерзкими штрихами, — может быть такой тонкой и яркой правдой, может так много говорить о человеке, как не скажет иной самый детальный, передающий все морщинки и родинки, портрет.

Точно так же в театре: с одной стороны, реалистичная комедия, драма или трагедия; а с другой — водевиль, шарж, намек, набросок, шутка. Как те, так и другие могут быть насыщены правдой.

Немало есть произведений во всех искусствах, где мастер при создании их обошелся и «без крови», и «без правды». Но как бы они ни были искусны и хитроумны, — пленяют они не надолго: скоро приедаются. Пустота и холодность их скоро становится очевидной и отталкивает.

Теперь, после этого краткого введения, можно приступить с более открытыми глазами к этому запутанному вопросу о правде.

4. Красота не относительна

«Красота», «правда», «настоящее»... Но как же можно обо всем этом говорить? Разве всё это вполне определенное, раз навсегда и всюду установленное?

Все эти понятия совершенно условны. Для какого-нибудь дикаря красота — жирный, толстый, обвислый живот, приплюснутый нос, проткнутые рыбьими костями мясистые губы и ноздри...

И так же, как красота для всех разная, так же разные для всех и «искусство» и «правда» в искусстве. Один замрет распростертый ниц перед «Блудным сыном» Рембрандта, а другой будет его спокойно разглядывать, как и всякую другую картину, не видя тут «ничего особенного». А восхищаться будет чем-нибудь таким, что нам с вами покажется грубым, примитивным и фальшивым. Однако, если это примитивное тронуло его, заставило волноваться, значит, сделало свое дело. Значит, для него — это «искусство». Во всяком случае, куда больше, чем искусство «Блудного сына».

Таким образом, употреблять все эти слова, как красота, правда, художественность, надо с большой осмотрительностью, надо предварительно условиться, что они в сущности значат.

Но ведь и на условие-то могут пойти не все — у всякого свое понятие о красоте, о правде и прочем.

Выходит, что вопрос этот не только сложен, но прямо-таки и неразрешим.

Однако трудным и неразрешимым он только кажется.

«Красота», «подлинность», «правда» — это совсем не условность, — это *функция духовного развития человека*.

«Красота», «подлинность», «искусство» и прочее не одинаковы для всех и во все времена, это верно. Они обусловлены. Но обусловлены только степенью духовного развития человека: низкое развитие — и требования малые; высокое развитие — и требования больше и строже.

Могут сказать: ну а как же Пракситель, Фидий? 2000 лет назад они создали такую красоту, которая недостижима и теперь. Не наоборот ли? Не теряется ли искусство?

Нет. Дело не в потере, а в том, что Фидий — есть Фидий, а Пракситель — Пракситель. Ведь не все же в их время так ваяли, как они. Они были единственными в своем роде.

Гений всегда настолько опережает своих современников, что или совершенно не понимается ими и подвергается всяческому гонениям, или возводится в божество.

Пракситель и Фидий на две, а может быть и на три тысячи лет опередили искусство человечества — вот и всё.

То же самое делает гений и в науке. Разница только в том, что, сделав свое открытие в науке или технике, он передает его всецело во власть человечества и этим самым дает возможность всему человечеству сделать вместе с ним этот гигантский шаг. Искусство же — или еще совсем не имеет своей науки и своей техники, или имеет пока что самую примитивную. А в некоторых своих отраслях (как например в актерской) даже и неверную, ошибочную, толкающую в пропасть. Поэтому гении человечества как являются, так и остаются такими Эльбрусами и Монбланами над головами человечества.

Некоторые из них счастливы тем, что могут передать человечеству хоть плоды своих трудов и вдохновений (скульптор, живописец, поэт)... Тайну же создания своего произведения они уносят с собой в могилу. Человечество веками смотрит на чудесное произведение этого гения, восхищается, копирует, измеряет циркулем, но *как* оно создано, каким способом? — не может понять.

Так и стоят перед нами Пракситель с Фидием целых 2000 лет, а большинство скульпторов наших делают свое дело так, как будто ни Фидия, ни Праксителя, ни Микеланджело, ни Кановы никогда и не было.

Живописцы рисуют так, как будто бы ни Рафаэля, ни Леонардо, ни Рембрандта и не существовало никогда.

И ничего в этом еще нет ни удивительного, ни особенно позорного: ни картина, ни скульптура не открывают нам тайны своего очарования. Художник вдохнул в них часть своей души... А как он это сделал? И как получить такую душу? Никто этого не скажет. Наговорят, впрочем, может быть, и много всего, но главного пока никто еще не сказал.

Нам произведение гения кажется совершенством, а самому создавшему их художнику, они кажутся только жалкой попыткой поймать то, что было в его воображении.

Мы склонны считать такое их отношение к себе скромностью. Это совсем не скромность — просто его понимание совершенства куда выше и строже нашего. Наше понимание с его точки зрения — детское понимание.

Так оно и есть. И дело совсем не в том, что «красота», «совершенство», «подлинность», «правда», «художество» и все такие понятия условны, а в том, что многие из нас не дотягивают до тех требований, которые можно было бы нам предъявить, исходя из того, что человечеству *уже показано* много прекрасных вещей, и пора бы судить не по-низшему, что видишь ежедневно, а по-высшему, что показали нам гении.

Возьмем пример всем нам в театре близкий и ощутительный.

Станиславский всю жизнь боролся с фальшью на сцене, со «штампами», с «ремеслом»... всю жизнь он пропагандировал «подлинное переживание» и «правду» на сцене. Искал путей к этому. Достигал сам этой правды, наводил на нее других. Вся жизнь его была потрачена на это.

Ученики его и последователи, казалось бы, должны были подхватить это самое главное устремление и продвигать дело дальше...

«Плох тот ученик, который не превзошел своего учителя». Это сказал Леонардо да Винчи. Мысль, проверенная им самим на деле: он сам был учеником. И, так как он не был плохим учеником, то вполне превзошел своих наставников. Не мог не превзойти — каждый ученик ведь начинает с того места, где учитель его кончает. Учитель вскопал, удобрил, посеял — остается дать взойти посеянному и собрать урожай. (А там, если сможешь, сей дальше.) Если ты и этого не можешь — конечно, плохой ученик.

Но на деле-то таких, как Леонардо, все-таки мало, а больше «плохих», недостойных своего учителя. Они не только не превосходят его, — они не в состоянии вместить в себя и то, что он ежедневно в течение многих лет старался вбить в их головы. Крупные мысли учителя не входят в их малопоместительный череп. Чтобы принять их — они их урезают, уминают и в таком виде усваивают. Слова остаются все те же: «правда», «жизнь», «переживание», но смысл их настолько далеко отстоит от смысла, который придавал им учитель, что получается полное искажение.

И вот читайте — это почти последние строки на последней странице последней книги старика-Станиславского — итог учительства всей жизни: «Я работаю в театре давно, через мои руки прошли сотни учеников, но *только нескольких из них* я могу назвать своими последователями, понявшими суть того, чему я отдал жизнь»¹⁷.

Посмотришь теперь на работы иного ученичка его, а также и на работу тех, кто объявляет себя его правоверным последователем, послушаешь их самоуверенные речи, и диву даешься: как исказились самые простые, самые очевидные мысли в головах этих людей. А уж самое главное — *правда*, о которой больше всего заботился их учитель, — та правда, которую мы видим в лучшие минуты лучших актеров всего мира, — самое печальное место в их деяниях...

Они смело и уверенно жонглируют этим словом — «правда» — как будто бы сущность этого слова так им близка и понятна, как вот этот незатейливый карандашик, который они вертят в руках, и так им свойственна, как дышать.

На самом же деле «правда» их так далеко отстоит от того, чего хотел их учитель, как базарные копеечные бумажные цветы от подлинных роз и орхидей.

И они ведь искренне считают свою нехитрую подделку правдой. Почему? Да ведь ребенок тоже считает свой рисунок совершенством.

Оно верно, что спустя некоторое время ребенок начинает видеть и недостатки своего искусства, пытается исправлять и исправляет. Ну, так ведь это ребенок — он развивается и идет вперед. А что же им развиваться! Куда еще идти? Они давным-давно прочно и незыблемо остановились — достигли своего предела и величественно застыли. Все, кроме того, что они умеют делать, т. е. кроме обносков и обтрепков того, что получено ими от своих учителей, — кажется им пустым фантазерством и бреднями. Некоторые обноски настолько истрепались, что совершенно не похожи на то, что они когда-то получили. Их они принимают за новые свои открытия и за шаг вперед.

Иногда им приходится стучаться лбом о свою неудачу или видеть недоступную им красоту и власть в руках других... Со дна души их поднимаются благодетельные сомнения... Даже, может быть, пробуждается и совесть... Но они гонят от себя этих незваных, непрошенных визитеров.

Пусть другие (безумцы и фанатики) разбивают свои буйные головы в поисках неуловимых красот. Пусть тратят время и силы на ловлю «настоящего» и «подлинного»... Пусть даже и поймают его — с них брать пример не стоит. Жизнь одна, второй не будет и надо пользоваться преимуществами своего положения.

И вот торгуют они оптом и в розницу обломками чужих идей, размахивают знаменами с великими именами и подсовывают потребителю свое жалкое ремесло, выдавая его за *правду* и даже за *художество*.

Да и почему бы им этого не делать? Вот если бы они выпускали, скажем, гнилые нитки, — их бы за это не похвалили и отправили куда следует, а в театре можно. Всё можно. Законом пока не возбраняется.

Если же появится все-таки на пути какой-нибудь безумец, дела которого могут быть опасны для их спокойствия, — что стоит убрать его? На что другое, а на это они мастера.

«Безумцы» же эти всегда были довольно неискусны в делах интриг и битв за существование.

5. Правда и натурализм

«Не безумцы» — профессионалы-ремесленники — не знают, что такое правда, а если когда что и знали, — постарались забыть. Уж очень она для них невыгодна: и трудна-то, и времени требует много, да еще надо знать какие-то специальные подходы к ней... А тут — производство: давай продукцию! На деле же выходит, что ни дай — всё годится, всё с рук сходит. Так чего ж себе кровь портить? Заботиться о подлинности... терять понапрасну и силы и драгоценное время?!

И они вещают: изучать «правду» надо в школе, на первом курсе, а когда она усвоена — переходить к более сложному: к образу, характерности, ритму и проч.

Но «правду изучать» надо и на первом, и на втором, и на последнем курсе и всю жизнь... до гроба. Есть она — искусство; нет ее — ремесло и дилетантство.

И для всякой новой роли нужно делать не что иное, как *снова* искать правду. *Ее* правду, *ее* факты жизни. Скажут: а образ? Так ведь образ не что иное, как правда.

Если характерность образа (т. е. манера двигаться, говорить, держать свое тело и свое лицо), а также и ход его мыслей, — для меня не правда, если все это не стало моим, так это не образ, а кривлянье («под образ»), плохая подделка.

Правда, искренность — и есть тот *материал*, из которого создаются художественные произведения на сцене. Нет правды — нет материала. Если бегло взглянуть — как будто бы и ничего, похоже на дело; а всмотришься — фальшь, подделка, пустое место.

С правды-то, собственно говоря, и начинается искусство актера. Без подлинности и правды — и «образ», и «характерность», и «ритм» и все другое, что только ни выдумывай, — превращается в более или менее затейливое кривлянье, не больше.

И ведь как все привыкли к этому кривлянью! Смотрят на него — как будто бы так оно и должно быть. Зайдите, послушайте любое обсуждение спектакля. Собираются люди самых разнообразных уровней — и «специалисты», знатоки, и самые обыкновенные люди без всяких претензий — и... обсуждают.

Тут говорится обо всем: о верности или неверности толкований пьесы, о положительности и отрицательности образов, о замедленности или чрезмерной быстроте ритма, о том, что это нужно подчеркнуть, а это смягчить... О чем, о чем только не рассуждают, в какие тонкости не пускаются! Слушаешь и только удивляешься: почему и зачем они об этом обо всем говорят? Выискивают достоинства, недостатки... из сил выбиваются — стараются показать свою эрудицию и глубокое понимание дела...

А говорить-то надо бы совсем о другом.

Не помню, после какого-то сражения Наполеон вызвал к себе командира артиллерии и строго спросил, почему, несмотря на приказ, его батарея молчала. Командир ответил: «Ваше Величество, на это было 63 серьезных причины». — «Назовите их. Подробно!» — «Первая причина: не было пороха». — «Довольно! Об остальных 62-х причинах расскажете потом... когда-нибудь».

Так и тут. Чаще всего надо говорить не о толкованиях образа, а о том, что, прежде всего, играют-то плохо — кривляются, фальшивят или болтают «под правду» пустые слова (т. е. тоже кривляются, только не так нахально и грубо).

Надо говорить об этой первой из 63-х причин, остальные 62 — большею частью лишь следствие первой.

Но об этом почти никогда не говорят. Главный двигатель — душевный порох актера — в расчет почти и не принимается. Так что, когда у актеров вообще не бывает пороха, — это обстоятельство проходит незамеченным. Ведь остальное-то все на месте, как полагается: толкование пьесы, образы, ритмы и прочее...

Если же у актера вдруг, неожиданно, от неизвестных причин где-нибудь прорвется его дарование, и на сцене сверкнет правда, — это приятно удивляет, это отмечается, поощряется. Даже ради этого проблиска прощаются иногда его некоторые неточности в выполнении установленного «режиссерского рисунка» Но в общем... не это как будто бы важно. Это — так, случайность... милые шалости капризной актерской натуры.

Так и вытесняется понемногу из наших театров правда. А у «трезвых» профессионалов она окончательно от рук отбилась. Они, впрочем, нисколько и не горюют, у них даже отговорка выработалась: правда хороша только в простых вещах, а в трагедии, в героике, в романтизме — там одной правдой ничего не сделаешь, там нужен размах, темперамент, актерская сила...

Они думают, что правда, это — подметать пол, чистить ботинки, пить чай, вязать чулок, считать на счетах и тому подобное. Когда же на их глазах, чуткий, тонкий и требовательный художник добывается истинной правды, — они сначала удивляются, не верят своим глазам; потом смущаются, но только на одно, самое короткое мгновение; люди «практичные», они меньше всего видят красоту, силу и величие художественного создания. Они видят опасность... опасность для своего благополучия. Угрозу: а вдруг да и с них потребуют такого же? А как его сделать? Беда!.. И страшно, и беспокойно... Всё, всё живое! Совершенно не понятно... Как это? Почему это? Откуда?.. Жизнь! Ничего не скажешь... Ни к чему не прицепишься... Как быть?.. И такое сильное, могучее... Жизнь? Так чего ж тут! Вот! Вот к этому и цепляться!

Обрадованные и счастливые, они поднимают неистовый вопль: это натурализм! Это нарушение основ искусства! Что толку, что это — жизнь? Искусство требует, чтобы жизнь в нем была очищенной! Правда жизни, быт, будни — это не сфера искусства!

Они спешно пускают в ход все известные им теории и лозунги, относящиеся к искусству, — классические или новейшие, смотря по обстоятельствам.

Чаще всего они любят распространяться о том, что искусство не фотография, а *претворение*. Тут обычно приводят они в пример живописца; говорят: вот Шишкин — это не художник, это копиист. Он копирует природу. У него сосны — как сосны, и поэтому ничего не говорят ни уму, ни сердцу. А искусство должно быть идейным. Оно должно к чему-то призывать, должно учить, должно объяснять природу, жизнь, людей!

И с таким жаром обрушивают они все эти и другие неоспоримые истины на голову злосчастного чудака-одиночки, как будто бы он грубо и злонамеренно нарушил общеизвестные, давным-давно установленные законы. И за это преступление его следует немедленно, всенародно судить, четвертовать... и, во всяком случае, уничтожить, как самого опасного злодея!!!

И вообще: наконец-то найден главный зачинщик! От него-то все беды и несчастья! А мы-то искали, сокрушались, что это у нас кругом не всё спокойно? От кого всё? Вот оно и обнаружилось!

К ним примыкают другие, не менее «заинтересованные» в исходе этого дела, поднимают неистовый гвалт... И несчастный, открывший им небо, — оплётанный, ошельмованный, должен бежать, бежать без оглядки, куда-нибудь на край света...

Не стоит распространяться дальше об этом и подобных этому случаях. Каждый защищает свое благополучие, как он умеет. Вот и они защищают. Хорошо защищают: жизнь или смерть!

Возвратимся к нашему вопросу о натурализме. «Искусство должно быть идейным. Оно должно призывать к великим делам, будить высокие мысли, должно учить, должно объяснять природу, жизнь и людей... Мы смотрим на всё это и не видим, пока не укажет художник».

Всё это верно. Но, чтобы выполнять это свое назначение, может ли оно быть построено на фальши и подделке? Может ли быть совершенным, если создатель его сам не живет его идеей и его правдой?

Вопрос этот не стоило бы поднимать — он давно уже решен у нас. Принятое нами направление реализма исключает всякие кривотолки. Но это — в теории. На деле же о том, что такое правда, надо еще говорить и говорить, убеждать, разубеждать, показывать на практике и делать столько, что трудно себе и представить! Обе книги Станиславского и вся серия этих готовых к выпуску 5 книг¹⁸, говорят, в сущности, больше всего об одном: что такое творческая правда и как ее достичь.

Как уже было показано, в театре, благодаря его некоторым специфическим особенностям, не только плохая игра, но даже самое скверное кривлянье может производить известное впечатление, и, несмотря на самое убогое исполнение, зритель все-таки может — силой своей чуткости — уловить и идею произведения Шекспира и красоту его образов.

Во сколько же раз сильнее и глубже будет действовать спектакль, играемый истинными актерами — реалистами, которые подлинно, всей своей крупной и глубокой душой, живут на сцене в обстоятельствах пьесы!

Если же каждый из них совершенно сольется с ролью, творчески перевоплотится, если сделается подлинным живым Отелло или Гамлетом, или Ричардом, или Жанной д'Арк, или Маргаритой Готье — как это было с Олдриджем, Мочаловым, Гарриком, Ермоловой и Дузе, — действие на зрителя будет неотразимым и почти волшебным.

Но это конечно очень, очень трудно. И посильно без специально разработанной школы только немногим. Это так же трудно, как нарисовать подлинно живую природу.

Ведь что это значит — передать точно природу? Возьмем ту же сосну. Нарисовать совершенно живо сосну, представить ее на полотне такую, какая она в лесу, — вообще, едва ли возможно, для этого надо быть сверхгениальным. Надо быть поистине *живо-писцем*. Ведь это значит нарисовать *живую сосну*/ Так нарисовать, чтобы чувствовалось в ней движение соков, чтобы скользили и играли на ней лучи солнца, чтобы она (еле заметно, почти неуловимо) качалась от ветра, чтобы около нее клубился и обвевал ее насыщенный смоляными парами воздух. Чтобы она жила, дышала, нагревалась, охлаждалась.

Ведь вот какова сосна в лесу. Вот какова *натура*.

Видали ли вы так нарисованное дерево?

Конечно, чтобы нарисовать всё это, живописцу надо многое прочувствовать, многое продумать и тонко, тонко ощутить свою связь с природой. И тогда — если бы такая картина была, — она и у зрителя вызвала бы тысячи мыслей, раскрывала бы ему вечные тайны и будила бы самые сонные души.

Природу ведь далеко не все чувствуют, пойдите за город в хороший воскресный летний день, что вы увидите? Всюду на траве расселись кучками люди, закусывают, выпивают, играют на гитарах, мандолинах... Танцуют под патефон... Одиночки читают, рукодельничают... а природу они не очень-то и видят...

А посмотрит этот равнодушный обыватель раз, два, три на такую написанную чародейской рукой сосну и увидит то, чего не видал в лесу, — что закрыто было там для него. Увидит и всю чудесную жизнь в ней, и красоту... почувствует дыхание природы, гармонию, силу... Обывательские заботы спадут с него, и, может быть, первый раз за всё свое мирное житие, оторвавшись от повседневных мелких дел своих, он подумает о непрерывности жизни... о чудесных непреложных законах вечности; дрогнет сердце его, и — в ответ на голос многомиллионного хора природы — зазвучит сладко и робко новая, молчавшая струна души его.

Если бы так «натуралистичны» были пейзажи! Если бы так натуральны были портреты, чтобы под теплой кожей пульсировала кровь, чтобы в глазах бродили мысли, сменяя одна другую, чтобы ресницы, губы, пальцы трепетали от проходящих в человеке чувств, чтобы тени бродили по лицу вместе с жизнью воображения и калейдоскопом желаний...

Тот, кто боится «натуралистичности», — плохо видит, плохо слышит: от него скрыто главное в природе (т.е. в природе) и жизни.

Мне кажется, и нового-то тут ничего нет. Разве не сказано давным-давно:

Не то, что мните вы, природа:
Не слепок, не бездушный лик —
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык...¹⁹

Природа трудна, почти непосильна для живописца. Вот он и пишет ее приблизительно, бегло, в общих чертах или намеками. Уловит в ней что-то, отвечающее сейчас его душевному состоянию, и пытается передать этот «язык природы» при помощи набросков, цветowych пятен... Это лучше, конечно, чем сделать «слепок» и «бездушный лик», но это далеко не предел искусства живописи.

Точно так же и у нас, в искусстве актера сплошь и рядом видишь, как иные режиссеры начинают с самыми лучшими намерениями *искать правду*... Начинать-то начинают, но с первых же шагов запутываются в непроходимом для них лабиринте сложной актерской психики. Изошряются, дают волю фантазии, изобретают — однако делу это не помогает. Тогда они пускаются в рассуждения, говорят всякие заумные слова, рассказывают случаи из театральной жизни... Вот, мол, как играли настоящие-то актеры. А вы что же? Сами показывают, как надо... но делают это скверно и лишь запутывают актера еще больше.

Посмотришь — всё превратилось в ремесло, а правда где-то далеко-далеко, не ближе как на другом полушарии.

6. Еще о натуральности и натурализме

Еще несколько мыслей о натурализме. Может быть, даже и не совсем новых для знатоков и теоретиков искусства, но едва ли достаточно продуманных рядовым работником сцены.

Неминуемую путаницу в головах производит и самое слово: натурализм. *Натура* — иностранное слово, точный перевод его — природа. Таким образом, *натуральный*, это — природный, естественный, лишенный подделки и искусственности.

Ничего плохого не должно бы придавать этому слову и окончание «изм».

Реализм — направление, стремящееся передать всё реально, как оно есть в действительности. *Натурализм*, казалось бы, — направление, которое стремится всё видеть и всё передавать так, как оно есть в природе, — естественно, по всем законам жизни.

На самом же деле большею частью слово это употребляют с целью обругать и осудить. Под словом *натурализм* подразумевают не натуральность, а *натуральничанье*, подсовыванье вместо подлинного и природного — внешних признаков, «слепков» и «бездушных ликов».

Выходит так, что *натурализм*, это направление, которое не заботится о натуральности, о правде, и о подлинности психологического содержания, и об истинном смысле произведения, а довольствуется самой низшей из правд — правдой быта. Всю соль искусства оно видит в том, чтобы натащить на сцену побольше натуральных, подлинных вещей, взятых из повседневной жизни: кипящий самовар, настоящие кусты, вырубленные в лесу, настоящее оружие...

Что же касается актера, то тут чрезвычайная неясность и темнота. Выносить на сцену настоящие вещи быта — *натурализм*, а не искусство. Отсюда и жить на сцене по-бытовому, совсем, как в жизни, — тоже *натурализм* и тоже недостойно названия искусства.

Но что же это все-таки значит: жить по-бытовому, совсем как в жизни?

Вот тут-то и начинается неразбериха и путаница. Настоящий кипящий самовар — это предосудительно. Ну а если артист, играя Павла Первого, наденет на себя какую-нибудь подлинную, музейную часть костюма Павла Первого? Это тоже как будто искусство весьма сомнительное. Ну а если при этом он совершенно, насколько только в силах человеческих, превратится в Павла Первого — что это? Плохо или хорошо? Позорный *натурализм* или высшая степень вдохновенного перевоплощения?

Вот Певцов²⁰, который великолепно играл эту роль и совершенно перевоплощался в Павла Первого, при исполнении этой роли прицеплял себе к поясу подлинный кортик Павла Первого, который ему удалось где-то раздобыть. Без этой вещи он играть не мог — играл хуже. Эта вещь давала ему яркое самоощущение, что он — действительный Павел Первый. Предел *натурализма*.

А есть другой артист. Он надевает подлинные мавританские халаты, вооружается настоящим мавританским старинным, выдавшим когда-то виды, ятаганом. Но, увы, — ятаган настоящий, халаты африканские, а перевоплощения не происходит — Отелло ходит по сцене поддельный.

Кортик Павла Первого публика не видит — он незаметен, но он нужен актеру, он своего рода талисман, или вернее, камертон, по которому актер проверяет правду своего самочувствия. Кортик, это подлинная натура, природа — правда; для того он и надевается, чтобы заряжать актера правдой.

А ятаган и халаты публика видит. Удивляется, восхищается, ужасается. Только актеру они не нужны. Впрочем, нет — нужны, но совсем не для того, чтобы самому через них перенестись во времена могущественной Венеции, чтобы почувствовать в себе благородную кровь царственного мавра, а для того, чтобы обмануть зрителя, заслонить свою пустоту, да чтобы пококетничать перед публикой такими редкостными экспонатами. Этого эффекта актер достигает вполне.

В первом случае, у Певцова, кортик — натура. Во втором ятаган и весь африканский гардероб — только натуральничанье.

Натуральничанье может выражаться не только в выворачивании на сцену подлинных бытовых вещей, чтобы они играли за актеров, а и в натуралистическом поведении на сцене, когда актер не заботится ни об истинном содержании пьесы, ни о правде образа действующего лица, а думает только об одном: как бы понатуральнее сесть, встать, высморкаться... попроще, понатуральнее сказать те или другие слова. Нужды нет, что иные слова даны для серьезной цели, они выражают одну из самых значительных мыслей автора — это не принимается во внимание таким актером, он гонится только за одним: как бы их сказать попроще, понатуральнее. Это тоже не правда и не натура, а только натуральничанье.

И вот, наблюдая подобные случаи натуральничанья, как при помощи вещей, так и поведения актера — некоторые из знатоков и теоретиков театра справедливо ополчились на эту замену природы мелким и дешевым натуральничаньем и назвали это натурализмом.

Правильно это название или неправильно — что поделаешь? Назвали и кончено. Ну а для верхогляда натуральность, натурализм, натуральничанье... не всё ли равно! Одно без всяких колебаний подменяется другим; перепутают всё таким образом и валят с больной головы на здоровую! Клеймят подлинность и правду, как самую большую провинность и безвкусицу.

Художник требует и добивается подлинной правды, правды до дна, а они кричат: это натурализм! Нарушение основ искусства! Нельзя брать жизнь такой, какова она в действительности, — надо *очищать* ее от бытового сора, от будней и вообще от натурализма!

Может быть, поучиться у них? Они, вероятно, очень хорошо умеют это делать — очищать. О, да! Это они делают в совершенстве. И очень легко и без всяких специальных забот: они просто пренебрегают всякой земной правдой, да и всё тут! У них ее нет. Как же так? А вот так! Как будто они обитатели некой планеты, где ходят, сидят, говорят, любят, ненавидят совсем не так, как у нас, а — без конкретных вещей, без конкретных людей, без понятных и действительных обстоятельств, а так — без ничего — на холостом ходу. Так ведь и легче и проще, и получается не «презренная жизнь», а «романтизм».

С натурализмом ли они борются? С натуральничаньем? Нет. Пользуясь неотчетливостью термина, и под шумок — они сживают со света не кого другого, как правду. Да и нельзя им не сживать ее. Иначе она сама их вытеснит. Да и съест! Правда, в конце концов, победит.

У нас одно время (после мейнингенцев) очень увлеклись натуральностью. У мейнингенцев все костюмы, вся обстановка была настоящая, все вещи домашнего обихода, оружие... И играли они тоже натурально — похоже на жизнь — особенно толпа. Она у них была совсем не такая, какую привыкли до них видеть в театре: не мертвые безучастные статисты, а каждый был «как актер» — у каждого была своя роль. Эта схожесть с жизнью и правдой очень импонировала, и ею у нас увлеклись.

Когда это увлечение прилагалось к крупным постановочным пьесам с массой народа — это радовало; когда же эту погоню за точностью быта и за жизненным правдоподобием поведения действующих лиц перенесли на более простые пьесы, стало получаться плохо: быт и натуральничанье вылезали вперед и закрывали собою самую суть пьесы, всё ее внутреннее действие. Закрывали и для зрителей и для актеров — актеры увязали в мелких «задачах» выполнения бытовых подробностей; это вводило их от внутреннего психологического действия.

Эта неудача от увлечения натуральничаньем так перепугала экспериментаторов, что все они кинулись в обратную сторону — стали искать истину там, где по возможности совсем нет «натуры» и быта. Они ударились в символизм, схематизм, импрессионизм.

И вот, в это время поклонения декадентству и символизму, Станиславский поехал в Бельгию на свидание с Метерлинком — готовились к постановке «Синей Птицы». Это свидание очень картинно, поэтично и в то же время с юмором описано в первой книге Станиславского «Моя жизнь в искусстве». Но там нет одного разговора, касающегося самых основ творчества Метерлинка.

В дружеской беседе, когда души художников открылись друг другу и они говорили о самом своем дорогом и затаенном, Станиславский, желая сделать приятное, сказал: «Вы знаете, у нас Вас считают величайшим символистом из всех, какие только есть сейчас!»

Метерлинк, вместо того чтобы разомлеть от счастья, — вдруг густо покраснел и с явной досадой проворчал: «Дураки!» — «Как дураки? Кто дураки? Почему?» — «Ну какой же я символист? Я *ультра-натуралист возвышенных чувств*».

Рассказ этот, вероятно, слышал не я один — Константин Сергеевич любил повторять его.

В этих словах Метерлинка и заключается полное, исчерпывающее разрешение всего этого большого вопроса о натурализме.

Натурализм сам по себе не есть что-то выдуманное, искусственное и тем более противоестественное — он совсем не плох. Но вопрос только: какой натурализм? Натурализм чего? Вещей? Быта? Сморгания? Или душевной жизни? Или, того больше, — возвышенных чувств?

И кто такие Дузе, Гаррик, Ермолова, как не натуралисты огромных человеческих страстей, самых глубоких человеческих чувств?

Что же получается? Да здравствует натурализм?

Если уж смысл термина от долгого употребления так исказился и под словом натурализм понимается натуральничанье, — едва ли можно это изменить. Так оно и останется. Кричать: да здравствует натуральничанье — было бы, конечно, нелепо. Но — да здравствует натура! Природа! — Это незбылемо.

В природе ведь всё есть. Посмотрите на ту же сосну — разве она не символична? А разве в то же время не реалистична? И не импрессионистична? И не натуралистична? И т. д. и т. д.

В ней всё есть, надо только уметь видеть.

В природе всё. Из нее-то, из природы, и взяты все «измы». Да и еще, вероятно, не взятых столько же, если не больше.

Почему же так по-разному рисуют живописцы одну и ту же сосну? Один символично, другой схематично, третий реалистично и т. д. Да потому, что где же люди, которые могли бы вместить в себя всё? Каждый из них в ней видит только что-нибудь близкое ему. Один — одно, другой — другое, третий — третье. А придет какой-нибудь 25-й человек совсем не от искусства — увидит в ней подходящий материал для своей избы и срубит... Обнаружится, что это только бревно. А разве и не так? В сосне и это есть. Только чтобы увидеть в ней это, нет надобности быть художником, — достаточно быть плотником или лесорубом...

Всё есть... Тот, кто увидал в ней что-нибудь одно и сумел передать это свое видение в картине, — живописец. Тот, кто увидал два качества и передал, — уже вдвойне живописец.

В настоящем же крупном художественном произведении заключаются в гармоническом сочетании все «измы» сразу. Возьмите Рафаэля, Микеланджело, Леонардо — разве они не реалистичны? Разве не натуралистичны? А вместе с тем, разве не символичны? Не импрессионистичны? И прочее и прочее.

Они, конечно, не думали об этом, — все «измы» — находки позднейшего времени. Они знали только одно: природа (натура) и правда. Ее они видели, ее чувствовали и создавали. А в ней — всё!

Отдел второй

ПРАВДА, КАК ОНА ПОНИМАЕТСЯ ОБЫЧНО (псевдопереживание)

1. О трудностях при разговорах о правде

В громадном большинстве, актеры, к какой бы школе они ни принадлежали, в глубине души — сторонники творчества на сцене, т. е. *переживания*.

Пусть сами они в себе этого даже не подозревают, пусть причисляют себя к холодным и искусным «мастерам формы», но, когда на сцене их увлечет и заволнует, когда вспыхнет кровь, забьется сердце и с силой зазвонит голос — едва ли они порицают себя за это.

Оно и понятно: чем более одарен актер, тем более он чувствует свою связь с публикой и тем более, заражая ее, заражается сам. Это один из законов творчества на сцене*.

Те же, которые открыто причисляют себя к сторонникам правды, те разными средствами стараются вызвать у себя правдивость, искренность и увлечение происходящим на сцене.

Однако далеко не все они справляются с этим. Удачные минуты на сцене для них — лишь случайность. Самая же главная беда их заключается в том, что они не очень-то знают: что такое

по-настоящему правда. За правду и за переживание они часто принимают совсем другое. Очень как будто бы близкое и похожее, но все-таки совсем не то.

Иногда, желая помочь такому актеру и направить на верный путь, пытаешься посеять в его душе некоторые благодетельные семена сомнения касательно правильности его взглядов и верности его «мастерства». Для этого (осторожно, чтобы не обидеть) начнешь говорить о преимуществах *подлинного творческого переживания на публике*, — рассчитывая на то, что он заметит разницу своего сценического самочувствия, с тем, которое ему описываешь, но увы — как правило — он ни капли не смущен, он с тобой совершенно согласен... он тоже всегда так думал... Лично он тоже всегда, или почти всегда, переживает на сцене; иначе и нельзя. Те, которые не живут на сцене, — с его точки зрения, не актеры. Только правда, горячее чувство, захватывающее целиком на сцене, — имеет право называться искусством. Только в этом актерское творчество...

Так обычно говорит он. Он употребляет те же слова: правда, жизнь, искренность, произвольность, чувство... Если бы не видеть на деле, как он это всё практически воплощает, то можно подумать, что наконец-то встретил настоящего единомышленника, настоящего, непреклонного поборника художественной правды.

Тут же только грустно замолкаешь, ибо то, что он делает на сцене, совсем не похоже на то, что он говорит.

Указывать же ему на это несовпадение бесполезно. Как бы это ни делалось мягко и тактично, всегда только обижает и больше ничего. Никаких практических результатов не дает.

2. Правда не ограничивается только чувством. Прямой вызов чувства

Вместо того чтобы принимать по-серьезному, по-настоящему все обстоятельства жизни действующего лица и от этого волноваться, радоваться, страдать, — актеры пытаются без всяких обычно «обстоятельств», а так, на гладком месте, ни с того ни с сего, вызвать у себя то или иное нужное сейчас по их соображениям чувство.

Дело, очевидно, в том, что чувство они считают самым главным. Чувство, по их мнению, и есть переживание. Оно-то и есть правда. Раз человек чувствует, стало быть — *живет*. А раз живет, значит — правда.

Нельзя сказать, чтобы в этом их рассуждении совсем не было смысла. Однако дело все-таки не так-то просто: чувство неминуемо присутствует при правде, но присутствует только как часть.

Кроме того, что мы чувствуем, мы ведь еще что-то и думаем, о чем-то заботимся, чего-то хотим. Да к тому же еще почти каждую минуту ориентируемся — разбираемся или в обстоятельствах и фактах, которыми окружает нас жизнь, или в словах лиц, с которыми мы разговариваем. И еще многое другое.

В жизни это так. Почему же думать, что в творчестве все проще и примитивнее? Не наоборот ли? Если в жизни я должен управляться с делами, исходя из всех своих известных и переизвестных обстоятельств, то в творчестве всё куда сложнее. Ведь на сцене я — не только я, а кто-то еще: то Чацкий, то Борис из «Грозы», то Яго из «Отелло». Почему это проще? Ведь у каждого из них есть свои собственные обстоятельства жизни, свой характер, свои потребности. И знаю я о них еще очень, очень мало. Мне обо всем еще предстоит догадываться, до всего доискиваться. Мало доискиваться, надо еще всё это сделать своим собственным: как будто бы Борис — это я, и как будто бы его обстоятельства жизни — мои обстоятельства. Тогда у меня будут возникать и чувства, и потребности, и действия в ответ на происходящие со мной по пьесе случаи. Иначе — ничего возникать не будет.

Каждый крупный актер сознательно или бессознательно понимал это, сознательно или бессознательно находил пути к правде в своей роли (а не только к «чувству»). Но это — немногие. Остальные искали, и до сих пор только и делают, что ищут чувства. Больше ни о чем не заботятся. Вся их «работа над ролью» заключается большею частью в том, что они разбивают свою роль на фразы и решают: это надо говорить «на радости», это — «на удивлении», это — «на отчаянии» и т. п. Да ведь и авторы их подбивают именно на это. В своих ремарках они пишут: «с радостью», «грустно», «взволнованно», «страстно», «нежно», «со злобой» и проч.

Таким образом, у большинства дело сведется к поискам чувства. Тем ли, другим ли путем вызвать у себя чувство — вот и всё.

Как же они его вызывают?

Большею частью очень просто. Этому «искусству» мы учимся с детства: ребятишки разыгрались, развеселились, — входит в класс строгий учитель, и они сразу берут себя в руки, делают вид, что никаких шалостей тут не было... напускают на себя серьезность, озабоченность... некоторые

это так ловко делают, что учитель никак не может их заподозрить в том, что они-то именно сейчас устраивали здесь весь этот галдеж и землетрясение.

Или: приходится выслушивать скучную и глупую болтовню гостя, — и хозяйка делает вид, что она крайне заинтересована и с восторгом внимает всем его рассказам: «Скажите, пожалуйста! Как это все замечательно! Как интересно!»

Больного нельзя расстраивать, — и все стараются сделать веселые, беззаботные лица — улыбаются, шутят, твердят ему, что он хорошо выглядит, скоро поправится, а выйдут от него — сразу маска слетает. Переглянутся многозначительно: «Да, плохо дело... Пожалуй, и конец скоро...»

И так дальше... много ли минут, когда человек бывает подлинно самим собой? Когда ничем себя не подкрашивает, ничего не подбавляет к себе, ничего на себя не напускает? Честно проверьте на деле, и увидите, что плохо ли, хорошо ли, но такой «игрой» мы заняты изрядное количество времени из наших 24-х часов. Только когда мы совершенно одни, дома, в своей комнате, когда можем ни с чем не считаться и ни в чем не стесняться, — мы совершенно и до конца сами собой. А то — всегда есть хоть капля подтянутости и постоянная готовность напустить на себя то строгость, то серьезность, то озабоченность, то любезность, то простоватость и даже придурковатость и всё, что хотите, по мере надобности... Это стало нашей второй природой...

Вот этим драгоценным опытом и пользуется актер. «Техника» у него готова, и ни в какой особой школе надобности он не видит. Автор пишет: «гневно», и актер, не мудрствуя лукаво, сразу напускает на себя «гнев», в этом состоянии выкрикивает, какие полагается, слова — и всё в порядке. То же и с «весело» — улыбаться, скакать, бросать кругом «лучистые взгляды»... вот вам и «веселье».

3. Виды подделок чувства

А. Изображение чувства («игра чувства»)

Получить у себя чувство, как будто бы получили. Но этого оказывается недостаточно: на одну репетицию его хватило, а завтра, при повторении, оно уже что-то и не приходит.

А если и приходит, то в очень слабой степени.

Это и понятно: ведь ему нет никакой пищи. Что такое, в сущности, чувство? Чувство — это реакция. Почему мне стало грустно? Потому что мой друг тяжело болен, не дай бог умрет — останется семья, останутся неоконченными его замечательные работы... наконец, к кому же я могу тогда прийти посоветоваться и выложить свою душу?

На самом же деле этого ничего нет — никакой друг у меня не умирает (может быть, и вообще-то у меня нет и не было друзей), — а просто сослуживец-актер играет умирающего, будто бы моего друга. Поэтому никакого чувства грусти у меня нет и само собой оно не появится. На секунду, по памяти, как я уже говорил, можно вызвать у себя что-то вроде грустного настроения. Можно даже дать ему в себе волю, и оно как будто бы захватит, но ненадолго и не глубоко: питаться-то ведь ему нечем... И оно испаряется. Надо удержать его! А как его схватишь?

И актер хватается то, что он в силах удержать: видимость чувства — грустную кислую мину, склоненную голову, вздохи кстати и некстати, притушенный голос, протяжную речь, серьезность и сумрачность во взоре...

Всё это не дается ему даром, а забирает главную часть его внимания. И о друге, о положении его семьи, обо всем, о чем он стал бы думать, если бы это случилось на самом деле (об утешении жены, о хлопотах по приглашению другого, лучшего врача и проч. и проч.) думать уже некогда — впору справиться с тем, чтобы не слетела ли-

чина скорби... Это называется: «играть чувство». Не чувствовать, а «играть чувство».

Именно этим-то актер большею частью и занят на сцене: вызыванием у себя чувства и «игрой чувства» — изображением чувства.

Обстоятельств жизни действующего лица — таких реальных, каковы они у нас в жизни, — у актера нет. О получении их актер не заботится. Откуда же возникнуть чувствам или другим реакциям, какие должны бы быть по ходу действия пьесы? Их нет.

Если нет — надо вызвать. И актер вызывает. Чувство или что-то похожее на него появляется... Теперь надо удержать его...

Вот обычное занятие актера на сцене.

Об «игре чувства», т. е. об изображении чувства внешними приемами говорить не стоит — явно, это не чувство, не переживание и не правда. А вот вызванное по нашему желанию чувство? Как оно? Ведь оно все-таки — чувство. Значит — переживание? Значит — правда?

Вот, скажем, я хочу вызвать у себя чувство грусти. Для этого я придаю моему лицу и моим глазам грустное выражение, я принимаю соответственную позу — говорить начинаю медленнее, протяжнее... и вот настроение мое понизилось, всё окружающее представляется мне в другом, несколько более печальном виде. Как же это не чувство? Как же не правда?

Чтобы как следует и до конца понять, что это не чувство, а только отблеск чувства, лучше всего проследить историю так называемой теории Джемса²¹.

Лет 40 — 50 тому назад американский психолог У. Джемс выступил с очень парадоксальной теорией об эмоциях. До него думали, что эмоция (чувство) возникает таким образом: первый этап — получается впечатление (человек что-нибудь увидел или услышал); второй этап — это впечатление осознается (например, при виде страшного дикого зверя, встреченного нами один на один в лесу, мы осознаем весь ужас нашего безвыходного положения); и третий этап — в результате этого осознания возникает эмоция (в данном случае — испуг); а четвертый, последний этап — у нас возникает физиологическая реакция (мы бледнеем, не можем двинуться с места, у нас встают дыбом волосы и т. д.)

Джемс при помощи очень остроумных опытов и тонких рассуждений показал, что дело идет совсем в другом порядке — как раз наоборот: при виде зверя, совершенно произвольно и рефлекторно, *еще не осознав ужаса нашего положения*, мы останавливаемся (происходит затормаживание всех наших произвольных движений), кровь отливает от нашего лица, на голове шевелятся волосы, и *от этого, от этих физиологических изменений* — возникает чувство страха.

И только вслед за этим наступает осознание опасности и безвыходности положения.

Очень странно и до крайней степени парадоксально звучали слова психолога: «не потому мы остановились как вкопанные, не потому побледнели и не потому у нас встали дыбом волосы, что мы испугались, а потому мы именно испугались, что остановились как вкопанные, что побледнели и что у нас встали волосы дыбом»²².

Таким образом, если суметь вызвать у себя искусственно все эти физиологические явления, то *появится и самое чувство страха*.

Так что же? Разве это не правда? Разве мы сами, желая сбросить с себя тяжелое настроение или скуку, не заставляем себя насильно улыбнуться, вскочить, расправиться, сделать несколько размашистых движений, запеть? И это ведь большей частью достигает своей цели.

Сенсационное открытие Джемса наделало много шума. А на родине психолога увлечение было настолько всеобъемлющим, что в некоторых городах, в трамваях появился плакат: «Улыбайтесь!»

Смысл и назначение его было такое: чтобы вызвать бодрое, радостное состояние, надо создать ряд физиологических явлений, которые бывают при этом бодром и радостном состоянии. Какое же главное и постоянное проявление радости? Улыбка. Следовательно, если мы будем улыбаться, то нас охватит радость, и мы будем чувствовать себя счастливыми.

И вот отцы города, заботясь о здоровье и благорасположении своих горожан, давали им в руки универсальное к тому средство. А наиболее рассеянным напоминали о необходимости постоянно применять его.

Однако увлечение этим открытием не было длительным; на практике оказалось, что вызывание всех этих физиологических явлений куда более сложная процедура, чем это представлялось вначале. Большинство физиологических явлений вызвать оказалось совсем невозможно — поди-ка, побледней сразу ни с того ни с сего! Или сделай так, чтобы зашевелились на голове волосы, или вызови действие той или иной железы, о присутствии которой большинство из нас и не подозревает!

А без строгого и точного выполнения всех этих требований чувство не возникало. Возникало что-то, весьма отдаленно напоминающее чувство, — некий отзвук чувства.

Так на деле это себя и не оправдало. Да к тому же подросли более точные и более строгие исследования. И оказалось, что все эти явления при возникновении эмоции происходят не по первой теории и не по второй, а все эти наши реакции — осознание и физиологические явления и эмоция — *все они происходят одновременно*, как единый сложный процесс.

Т. е. как только человек увидел страшного зверя, так в тот же миг одновременно у него и эмоция страха возникла, и волосы зашевелились, и осознал он безвыходность своего положения — все сразу. А причина одна: увидел! Т. е. воспринял.

И без реального восприятия нет и не может быть полноценной эмоции. Таковы истинные причины появления у нас чувства.

Но, как люди для своего житейского обихода, так и актеры в своих выступлениях перед публикой ограничиваются более простым приемом. Знают они об открытии Джемса или нет — всё равно, когда они хотят, чтобы у них появилось то или иное чувство, они прибегают всё к тем же испокон веков существующим способам, заставляют себя улыбаться и прыгать, когда им нужно получить радость, и делают кислую физиономию, когда хотят, чтобы ими овладела скорбь.

Надо отдать справедливость: некоторое чувство у них возникает. Но что это за чувство?

Солнце освещает землю и освещает луну. Половина поверхности, обращенная к солнцу, освещена, противоположная же поверхность света ниоткуда не получает. Однако когда на небе бывает виден только узкий серп луны и большая часть ее поверхности, обращенной к нам, темна — мы видим, что темнота ее не абсолютная, на нее падает какой-то свет.

Что же это за свет? Оказывается, это отраженный свет от земли — солнечный свет, но не прямой, а отраженный от земли. Называют его *«пепельным светом»*.

Актеры и принимают у себя именно такой «пепельный свет» чувства — за чувство.

Как бы актер ни возражал, как бы ни протестовал, но если он получил свое «чувство» без живого восприятия — оно только «пепельный свет» чувства. Это не чувство. Оно никогда не будет достаточным для того, чтобы толкнуть нас на какие-то поступки и действия. Кроме того, мы ведь знаем, что *мы сами напустили на себя «чувство»*. Выходит, что мы пытаемся сами поднять себя за уши...

Это не чувство, актер обманывается. Обман его понятен — он ведь и сам хочет обмануться... Ему выгодно обмануться. Иначе ему придется сознаться, что и играет он плохо и что школа его никуда не годится. А кому же это приятно.

Кроме того, можно сослаться на публику: ей нравится, она говорит, что это правда, что это переживание, что это высокое искусство, — и ее надо слушать.

Так и идет дело по стопам «Царя Максимилиана».

В. «Тррр...»

Иной скажет: «Конечно, многие актеры занимаются именно тем, что "ищут чувство", "играют чувство" или "изображают" жестами, мимикой, голосом, что они будто бы волнуются, будто бы чувствуют на сцене, — я этого не делаю, я всегда волнуюсь по-настоящему и чувство я не "играю", а, наоборот, оно сразу захватывает меня всего».

Посмотришь на этого актера в деле и видишь, что он действительно волнуется. Но что это за волнение? Об нем стоит поговорить.

Всякая профессия строится на приобретении сначала знаний, а потом необходимых внешних и внутренних привычек. Хороший профессионал имеет глубокие знания и вместе с ними привычку правильно мыслить и верно действовать. Плохой профессионал, от тех или иных причин не запасся достаточными знаниями и нахватался к тому же скверных привычек.

Возьмем для примера доктора, который должен просмотреть ежедневно в продолжении 3-х часов сотню больных. К чему приучает он себя? Он приучает себя искать и видеть только самые грубые признаки болезни. Куда тут вдаваться в тонкости и подробности! Он гонит их. Они для него привычно исчезают. А если не исчезнут — разве мог бы он справиться с таким количеством больных?

Актер, которому приходится играть каждую неделю по новой большой роли, находится приблизительно в таком же положении. Куда тут доискиваться до тонкостей, до оттенков того или другого характера, того или другого чувства? Допустим, он играет «любовников». Каждую неделю по «любовнику». Один в поддевке, другой во фраке, третий в трико, четвертый в рыцарских доспехах, пятый в лаптях... Все они «признаются в любви», все произносят монологи, кто прозой, кто стихами. Все любят до самозабвения. Кое-кто ради любви даже умирает... Чтобы проникнуть в жизнь и душу каждого из них, чтобы уловить индивидуальные особенности каждого, чтобы почувствовать себя каждым из них, чтобы вжиться в их привычки, в их обстоятельства жизни — словом, чтобы стать каждый раз новым человеком, — право же, недели мало. Дай бог запомнить слова да сообразить, в чем тут в пьесе дело. А что касается любви — что ж тут долго раздумывать? Надо «красиво», «страстно», «в забвеньи чувств» говорить «любвные увлекающие слова», «монологи» и... больше, собственно говоря, ничего. Если трико — одни жесты и соответствующая им манера, если сапоги или лапти — то и манеры, конечно, другие... рыцарь — нечто среднее между тем и тем, да побольше «геройства» — только и всего.

Человек практикуется, набивает себе руку, «совершенствуется».

Проходят годы, и он какую хочешь любовную сцену может играть сразу. А если нужно, то и без репетиции: под суффлера.

Будет ли это кусок подлинной жизни? Конечно, нет. Разве существует трафарет для какого бы то ни было чувства, а тем более для любви? Сколько людей, столько и отношений, столько и приемов,

объяснений друг с другом. Мало того, каждый человек самым неожиданным для него образом будет объясняться с разными предметами своего чувства в разное время, в разных условиях и в разных настроениях.

Профессиональная же привычка актера («любовника» или какого другого «специалиста») так всё упростила, так сузила поле зрения, так всё омертвила, что любое, какое бы оно ни было сложное, индивидуальное переживание превращается в простое — механически-автоматное.

Есть такое несложное приспособление — электрический звонок. Нажми кнопку: тррр — и больше ничего.

Никакого ему дела нет, кто, когда и почему нажимает — на всё один ответ: трр... Касается ли его кнопки нежная ручка красавицы или заскорузлая лапа землекопа, больной ли, умирающий ли это человек или полный сил, счастлив ли он или страдает, глупец ли он или умнейший из людей своего времени, — кнопка тронута: тррр... и больше ничего.

В такую же несложную машину превращается и актер, привыкший вызывать у себя по заказу, как он предполагает, «творческое волнение». А это совсем не творческое волнение, это просто стандартное актерское взбудораживание себя, — всё равно по какому поводу, разницы нет, от любви ли, от ненависти ли, от счастья, от горя — от чего хотите — у актера всегда наготове эта способность взбултыхнуть себя.

Эта взволнованность чисто внешняя. Вернее, она нервность, взвинченность, а не взволнованность. Представьте себе слишком нервного человека — неврастеника. Его обидели — он занервничал, задержался, заерзал на стуле, начал кусать свои ногти... Его обрадовали, похвалили — он занервничал по-другому, но опять занервничал: смех его слишком громок и вот-вот превратится в слезы, беганье по комнате слишком напряженно... хочется, чтобы он сел и успокоился.

Подобную профессиональную нервность вырабатывает в себе и актер. Какое бы «переживание» от него ни требовалось, нажимается кнопка, в груди что-то вздрагивает — тррр — и всё в порядке. Нервность передается зрителю. Зритель видит, что актер «взволнован», «переживает». Слова в это время говорят о... в сущности для актера всё равно, о чем в это время говорить слова. О любви? — Что ж, можно о любви. Об оскорбленной чести? — Пожалуйста. О смерти? — А не все ли равно!

Зритель же, следя за игрой, невольно предполагает, что волнение актера вызвано содержанием тех слов, которые слышны сейчас со сцены. Других причин он не видит.

А на самом деле слова говорятся механично. В своем ажиотаже актер их даже и не понимает. А если и понимает, то лишь поверхностно, приблизительно: говорю о смерти, или говорю о том, что это клевета, я не виновен и т. п. А детали: что именно он говорит о смерти и в чем он не виновен — толком и не знает. Он действует и говорит в состоянии некоторой неменяемости, в состоянии болезненного возбуждения. Требовать с него в это время ясности мысли мы не можем. Юриспруденция, и та не так строго карает преступление, совершенное в состоянии психической ненормальности; она делает большую скидку в наказаниях, если субъект находился во время преступного акта не совсем в здравом уме. Как же мы будем спрашивать с актера, вывихнувшего таким образом свою психику, смысла, жизненной правды, подлинного творчества, т. е. гармонического единовременного соприсутствия и соучастия всех высших человеческих способностей?

Итак, актер в такие минуты искусственного самовозбуждения бывает немножко «вне себя». Он не владеет как следует собой. Это состояние он принимает обычно за чувство, за темперамент, за «переживание». На самом же деле это привычный вывих психики, и в этом состоянии актер поверхностен и примитивен, как тот самый электрический звонок.

Г. Двигательная буря

Это уже нечто более сильное, это следующая ступень после того легкого вывиха, который только что был описан. Это уже невроз.

Он пользуется большой популярностью среди актеров и большим почетом. Когда актер попадает в него, — он очень доволен и большею частью хвастается, что играл он сегодня так, что ничего не помнит, что у него в глазах темнело, голова кружилась, что он не видел ничего и никого кругом, что он сломал что-то попутно, в порыве чувства, что и сам стукнулся обо что-то, жертвуя всем для искусства... Актер считает это вдохновением. Ему кажется, что им овладела какая-то высшая сила и он отдался ей.

Случалось ли вам когда-нибудь наблюдать птичку, влетевшую случайно в ваше окно? Увидя вас и испугавшись, — вместо того чтобы сесть на несколько секунд, сориентироваться и вылететь спокойно прямо в окно, в которое влетела, — бедняга от страха начинает метаться по шкафам, по

картинам, по карнизам, носится стрелой по всей комнате, шарахается от всего, кидается во все окна, кроме открытого, стучается о стекла, о зеркала и, если от этих ударов не убьется, — то, может быть, в конце концов случайно вылетит в окно, в которое влетела. Вероятно, она думает сейчас, что ее спасли именно все эти метанья, не будь их, она бы погибла. И как трудно было вырваться, чего это стоило! Она чуть не умерла со страха!! Если бы не ее находчивость, ловкость и смелость — гибель была бы неминуема! Глупенькая птичка!

Психологи называют это состояние *двигательной бурей*. Не только птичка — и человек, почувствовав смертельную опасность, легко впадает в него. В панике он теряет всякое самообладание, всякую способность видеть и соображать, он мечется, он носится, он кричит, он машет руками, он делает бесцельные глупые поступки, которые могут его же погубить, — он вне себя, он не властен ни в чем, его подхватила эта двигательная буря и носит, кружит, пока не разобьет о рифы или случайно не выбросит на берег.

Двигательная буря — состояние чрезвычайно распространенное; особенно часто мы можем наблюдать его у насекомых. Муха, шмель, моль, когда вы начинаете ловить их, — носятся с невероятной быстротой, мгновенно и неожиданно меняя направление; поймать их в это время почти невозможно. Они тоже находятся в это время во власти двигательной бури. Когда вы давно уже оставили вашу погоню, — они всё еще продолжают метаться из стороны в сторону, пока буря не уляжется сама по себе. Для них такой способ самозащиты целесообразен. Сознательно ориентироваться и выбрать правильный путь они не могут; и вот, природа снабдила их двигательной бурей. В ней есть все-таки шансы на спасение: не всякий враг так расторопен, чтобы мог поспеть за их быстрыми движениями. Как-никак, хоть и с повреждениями, но они часто этим спасаются — чего еще нужно для лишенной мысли твари?

Но когда к этому же средству прибегает человек, и при пожаре, вместо того чтобы выйти в дверь, бросается на стену или прыгает с третьего этажа в окно, а вместо драгоценных для него вещей с опасностью для жизни вытаскивает из пламени метлу, стул или пустую бутылку — это позор, это болезнь, это слишком далекое возвращение назад, к предкам.

Слишком далекое возвращение назад к своим предкам позволяют себе и те актеры, которые воспитывают и культивируют в себе (а еще того хуже — в своих учениках) эту двигательную бурю, эту примитивнейшую из реакций любого живого существа. Они сжимают судорожно кулаки, стискивают зубы, поднимают как только можно выше плечи — до боли, до ломоты... прерывисто дышат... и в этом состоянии крайнего напряжения, лишаящего их способности соображать и чувствовать, они носятся по сцене, крушат всё кругом, вопят не своим голосом...

Такая игра производит на некоторых зрителей — неуравновешенных и нервных — сильное впечатление. Не только впечатление, а даже действие: они заражаются этим полуприпадочным состоянием, и вот-вот сами готовы впасть в кликушество.

Так оно и должно быть, истерический или психастенический припадок всегда очень заразителен. Там, где имеется скопление нервных, легко возбудимых людей (в санаториях, у всяких чудотворных источников), — достаточно одному из больных потерять душевное равновесие и соскользнуть в припадок, как за ним и у других начнутся такие же срывы.

На здорового человека такого рода припадки производят тягостное впечатление. Но, когда он видит подобное на сцене, он думает: вероятно, так и должно быть... пьеса очень тяжелая. Играют хорошо... Только зачем такие пьесы ставятся! Что за удовольствие? И смотреть тяжело, а уж играть, я думаю — каторга! В следующий раз не пойду! А играет здорово! На совесть! Надо похлопать: bravo! bravo!.. А трудная все-таки эта работа актерская! Вот уж не хотел бы!..

Такая сногшибательная игра пускается в ход главным образом в сильных драматических и, конечно, трагических местах.

В провинции у меня был знакомый актер. Очень способный человек. В комедиях, в простых обывательских пьесах он был чрезвычайно приятен, правдив, естествен и артистичен. Но считал он себя трагиком и всё негодовал: «Ставят какую-то повседневщину — развернуться негде».

Однажды он влетел ко мне торжествуя и протянул билет: «На послезавтра. Вот это, брат, уж скучать не будешь. И пьеса настоящая, и роль у меня — отдай всё, да мало!»

Я отложил все свои дела и отправился. Шла какая-то «костюмная» мелодраматическая трагедия в стихах.

Приятель мой «развернулся». Так развернулся, что превзошел себя. Рычал диким зверем, шипел по-змеиному, декламировал нараспев, бил себя в грудь и воздымал руки к небу... Раскачивал, раскачивал себя... а в конце концов столкнул-таки себя в нервический припадок.

Я не знал, куда деваться, вертелся на стуле, как на сковороде, злился, сгорал со стыда и, наконец... сбежал.

На другой день «трагик» мой пришел ко мне. Но я ждал этого визита и заранее ушел... Мне было стыдно встречаться с ним. Хоть было и жаль его и обидно за него... Следовало бы вразумить безумца, но... не хватало духа.

Всё шло довольно благополучно, как вдруг однажды я напоролся на него из-за угла.

— А-а! Ну, что ж, братец, ты запропал? Был тогда? Ну и как? Что скажешь, строгий критик?

У него был вид триумфатора, говорил он с небрежной снисходительностью знаменитости... Мне от этого стало еще неудобнее, и я мямлил какие-то глупые слова вроде «да... понимаешь... конечно, многое очень интересно... Надо как-нибудь серьезно обо всем поговорить».

Он не слушал: «У меня ведь еще не вся роль сделана. Но, все-таки, по-моему, главное есть. Трудная роль. Я устал!.. Но люблю такие. Это, брат, тебе не Островский какой-нибудь! Тут нужно в-во! Тут, брат, простотой да естественностью не отделаешься. Тут, брат, надо переживать по-настоящему! Понимаешь! — *переживать!* Жалеть себя не приходится! Давай всё! Выкладывай всю душу!»

4. Подделки правды

А. «Правдоподобие»

«Двигательную бурю» можно назвать «переживанием» в кавычках. В противовес ему есть другое «переживание», не менее достойное кавычек, но на него до сих пор еще как следует не поднималась рука.

Между тем пропагандирование этого «переживания» причинило немало опустошений среди талантливых актеров и наделало немало бед в нашем искусстве. Провинция от этого как будто пострадала меньше — у нее были свои беды, — ну а столице досталось.

В основе школы МХАТа лежит принцип подлинности и творчества. Это школа переживания. Правда, не того стихийного и абсолютно свободного, какое уносило актеров нутра — Мочалова, Ермолову и всю плеяду наших чудодеев. На вдохновенье, на талант, на свободное творчество здесь не полагаются. Сотни репетиций уходят на анализ пьесы, на вскрытие каждой сцены, на исканье верных ритмов, на охоту за выразительной формой и, наконец, на «оправдание» — на превращение в правду, на «оживление» каждого куска роли, каждой фразы, каждого слова, каждого положения на сцене.

В результате своеобразных и очень остроумных методов и огромного режиссерского и педагогического опыта и таланта — наиболее даровитые актеры так входят в обстоятельства жизни действующего лица, что начинают жить на сцене интересами, чувствами и страстями, присущими этому действующему лицу, — превращаются как бы в него.

Найденный на репетициях физический и психологический рисунок тоже весь проводится через «оправдание», и в таком «оживленном» виде не только не мешает, а помогает актеру, И спектакль (если говорить о наиболее удачных) правдивый, стройный и расписанный, как по нотам, представляет из себя своеобразное гармоничное целое, построенное по принципу *искусства переживания в определенном физическом и психологическом рисунке*.

Наиболее слабые из представителей МХАТа (как актеры, так режиссеры и педагоги) не справлялись с основными требованиями создателей этой школы. И кроме того, во-первых, они не понимали, что правда не есть цель искусства, а только средство приблизить к совершенству свое произведение; во-вторых, не понимали того, что не всякая правда есть правда. Иная правда чем она «правдивее», тем более она — ложь.

Как это может быть — читайте дальше.

В погоне за жизненностью и правдоподобием, проглядев самое главное, в простоте душевной, они так старались все делать «попроще», «поестественнее», «как в жизни», что постепенно сами того не замечая, от сочной жизни и от правды, написанной автором, они уходили к самому жалкому и бледному «правдоподобию». Их произведения так же оказывались похожи на правду и жизнь, как самый слепой — шестой или седьмой отпечаток пишущей машинки похож на первый — ясный и отчетливый.

Дальше да больше — боязнь «переиграть», сфальшивить, хватить через край у этих людей так велика, что *недоиграть* не считается даже и за ошибку.

Да, это в значительной степени верно: такая ошибка легче исправима. Но... исправлять-то ее они и не думают, а всё больше привыкают к ней. Сегодня недоиграл, завтра недоиграл — так оно входит в плоть и в кровь.

На моих глазах произошел такой случай: ученик попросил разрешения у преподавательницы взять в работу последнюю сцену Франца из «Разбойников» Шиллера. Она разрешила. На другой день при встрече я спросил его: зачем вы взяли такую трудную сцену?

— А мне она не кажется трудной, — ответил он. — Я пробовал, и она у меня выходит. — Ну, а что же выходит у вас? Как вы ее играете? — Мне вот как всё представляется: ночь... кошмары... мне слышатся какие-то шепоты, шорохи, как будто за мной смотрит кто, и не люди, а неизвестно кто... Мне страшно. Я вызываю к себе священника... он наговорил о возмездии за гробом... об аде... мои преступления, оказывается, самые страшные: я убил отца, убил брата... я догадываюсь теперь, что шепоты и шорохи — это пришли за мной... с того света... слуги сатаны... А тут вдруг на самом деле шум, крики, замок окружен, идут на приступ... значит, за мной... в окне действительно огни... если бы люди — я бы встретил их шпагой, а тут... выхода нет... и я... убиваю себя!

Этот рассказ горячего молодого человека убедил меня. Он так хорошо все рассказал, так ясно ощущал враждебные силы, против которых ничего не может сделать. Так ему всё было понятно в этой сцене, так волновало его, что я подумал: а ведь, пожалуй, сыграет!.. Несколько раз повторить едва ли сможет, а один раз сыграет...

Через несколько дней он показывал свой отрывок преподавательнице.

Очень волновался перед показом, и это волнение помогло ему: оно послужило хорошей дорожкой к волнению и страху Франца, и вся сцена с патером прошла, вопреки всеобщему ожиданию, очень неплохо. Преподавательница сидела с удивленным лицом и, по-видимому, даже была несколько смущена: как это молодой, неопытный ученик без всякой помощи играет... Шиллера! Играет, и поправлять... почти что нечего! Это невероятно! Это возмутительно!.. Этого не бывает...

Когда ушел патер, в разговоре со старым слугой Даниэлем, где Франц, по ремаркам Шиллера, начинает явно терять здравый рассудок, актер так увлекся ролью, что стало даже жутковато. Несмотря на свою неопытность, он, надо прямо сказать, играл хорошо. Все присутствующие притихли и, затаив дыхание, следили за ним. Он долго смотрел вслед Даниэлю... Затем повернулся к нам... Он и видел нас и не видел... перед ним, казалось, всё еще был Даниэль, и, обратившись к нам и загадочно и бессмысленно улыбнувшись, он спросил: «В ад, хочешь сказать ты? — подмигнул нам и по секрету шепнул: — Ты прав, я уже чувствую что-то подобное...» — и, по-видимому, услышав какие-то звуки, он все еще улыбаясь и с какой-то тихой радостью обратился туда: «Уж не ваши ли это песни, не ваши ли шипенья, вы, змеи преисподней?..» И вдруг, услышав действительные звуки осаждающих замок разбойников — крики, шум, удары в отдаленную дверь, — он почувствовал действительную опасность. Действительность смешалась у него с галлюцинациями, и он в панике и диком ужасе то выкрикивал отдельные слова, то шептал: «Они бегут сюда... ломятся в двери...» Он метался от окон к двери, от двери к стенам, смотрел куда-то кверху... казалось, он хотел влезть на стену, опять метался по комнате... выхватил шпагу, как будто бы хотел убить себя ею... испугался — отбросил... Вновь подбежал к ней, то в ужасе пятился: «Отчего меня пугает это смертоносное острие?»

Вдруг замер, застыл — слушает... «дверь трещит»... падает... «Нет спасенья!» Он будто прирос... не мог двинуться с места... зажмурил глаза... и тут сорвался. Очевидно, оглянулся на себя, и это остановило в нем правильно идущий процесс. До сих пор он слышал все эти угрожающие шумы, крики, удары в дверь, ее падение, а тут, оглянувшись, — всё потерял — увидел, что он — актер, что его смотрят... А что смотреть?.. Внутри какое-то огромное волнение... а о чем оно? К чему?.. А народ смотрит, ждет... внутри какая-то пустота и ужас... Что ж делать?.. Ведь надо же что-то делать?! Не кончать же сцену! И скорее, скорее... а то заметят, засмеются. Эх, была не была! — и актер резким толчком вывихивает себя в знакомую нам двигательную бурю: сжимает кулаки, поднимает до ушей плечи, растарашивает глаза и носится по комнате... Затем он сорвал со шляпы (по ремарке) шнурок — «сжался хоть ты надо мною!» — и быстро-быстро — лишь бы скорее все кончить — сделал вид, что он удавился... на каком-то воображаемом не то гвозде, не то скобке от окна... и упал... мертвый...

- Ну вот, так я и думала! — торжествуя начала преподавательница. — Для того я и разрешила взять вам этот отрывок, чтобы вы поняли на деле, как он вам не по силам. Так оно и вышло.

Зачем вы тут бегали со сжатыми кулаками, ничего кругом себя не видя? Ведь вам нужно искать, как бы спастись «от них»? — так вы это и делайте: ищите спасения. Для этого вы должны все кругом себя видеть. Вы хотите удавиться? Если бы вы хотели на самом деле так покончить с собой при помощи этого шнурка, — как бы вы поступали? Он молчал, он был еще в волнении и от всей сцены Франца, и от неожиданной неудачи последнего момента... Она приставала: «Ну, как? Скажите!» — Не знаю, — пролепетал он невнятно и не очень понимая, чего от него хотят. Но, она уже села на своего конька, чувствовала себя на вершине могущества и мудрости и начала объяснять: «Прежде чем удавиться на этом шнурке, вы, вероятно, попробовали бы сначала, крепок ли он, выдержит ли вас — ну, попробуйте. Как? Выдержит? — Выдержит. Теперь ищите: где бы его привязать. Почему вы

сразу пошли туда, к той дверной скобе — вы, вероятно, сначала искали бы, нет ли чего лучше: крюка, канделябра, люстры...»

И так далее и так далее в этом духе. Его окатили холодной водой, даже высмеяли... Он думал, что главное — его подъем, его вдохновение. А ничего этого даже не заметили. Должно быть, оно не нужно, а нужна... правда. Жар его остыл. Вера в себя пропала. Слова преподавательницы, как бы они ни казались правильными, не могли относиться ко всему, что он делал здесь перед нами сегодня, но ее торжество ввело его в тягостное заблуждение. Актер понял пока только одно: у него ничего не получилось, и надо совсем не так!

И вот он послушно, теперь уже без всякого подъема, методично и делово начинает устраивать свое самоубийство: проверяет крепость шнурка, ищет подходящий крючок, привязывает к нему шнурок, опять проверяет, и, словом — всё «по правде».

Только ни Шиллера, ни Франца, ни сумасшествия, ни чертей, ни леденящего ужаса — ничего не осталось...

Но раз авторитетное лицо говорит, что сейчас гораздо лучше, вернее — вот запало убийственное семя, что *это* — хорошо, что это годится.

А это ведь тоже не годится!

И шаг за шагом, случай за случаем вырабатывается привычка осторожничать, кстати и некстати останавливать себя, затормаживать и, кроме того: принимать не все обстоятельства, какие сейчас окружают действующее лицо на сцене, а только часть их, да и то самую несущественную.

В результате — скучно, неинтересно, бледно.

И что всего хуже, так это то, что привычка эта настолько въедается, что становится непреодолимой. Раньше человек подавал надежды: в нем было то, что и отличает прежде всего актера от неактеров, — способность загораться, воспламениться от одной мысли, слова. — «Погоня! Спасаться!» — и актер уже весь горит. Он верит, он живет. Теперь бы только научить его *еще больше отдаваться мысли и ощущению*, что кругом подлинны, действительные враги, от которых нет никакого спасения, — пусть он еще более, до конца отдается всем воображаемым обстоятельствам, тогда, естественно, он и действовать будет верно: так, как он действовал бы в жизни, попади он в такие же невыносимо трудные условия.

Но это — самое главное в актере — невежественно тушат.

Пройдет некоторое время, и актер окончательно утратит драгоценную способность. Глядишь, краски потускнели, пропала сила... только об одном теперь и заботится: чтобы все было «попроще», «поестественнее», «поправдивее».

Этим самым он неминуемо приводит себя к тому «худосочию», «малокровию» и боязни всякой свободы, которая не только не естественна, но и не нормальна, а для актера — гибельна.

И он гибнет.

Выйдет такой в строгости воспитанный, корректный актер на сцену, сыграет по всем правилам своего искусства, а простодушный и неискушенный зритель соскучится и не оценит всей тонкости его работы.

Более опытный зритель — знаток театра и ценитель — увидит тут другое: «Хорошо играет, — скажет он, — правдиво, благородно, скромно, без грубых эффектов и нажимов. Хорошая школа. Вкус. Только немного суховато... академично».

Придет такой актер на пробу в театр ремесленника и дилетанта, приверженца «трагичности» и «формы» — тот обрадуется случаю и при всей труппе будет стыдить его и скандалить: смотрите — он играет «по правде», и делает это хорошо. Но вы видите, как это неинтересно, скучно! Правда на сцене никуда не годится. Сцена это не жизнь, это искусство! Праздник! И нечего сюда соваться со своей жалкой будничной правдой!

Толкнется он в двери театра, где нет такого гонения на правду, где признают ее все-таки, и даже одобряют. Но и тут ему скажут: «Это всё хорошо, конечно... это правда... но это всё нужно на первом курсе, а дальше необходимо искать яркость, силу, темперамент. Давайте ритм! Давайте пульс! Темп! А ваша простота — хуже воровства!»

Наконец, доберется он до художника и подлинного ценителя правды. Этот как будто бы должен помочь несчастью и распутать все дело. Но и этот закричит на него: что вы мне даете *маленькие правды!* На сцене нужны *большие правды!* А это не правда, а правдёнка!

Одно другого не легче. Все говорят, что — правда, — хоть маленькая, а все-таки правда, — но... никому не нравится!.. В чем дело?!

А дело только в том, что у него была *совсем не правда, а ложь*. Вот и всё.

В чем правда этой сцены Франца? Прежде всего в том, что, вступив на путь зла и преступления, — он уже никак не мог остановиться, — одно преступление рождало другое. Обманщик, клеветник, вор, отцеубийца, злодей, ненавидимый всеми. И вместе с тем — никакого счастья от всех этих

злодейств, от власти и от награбленных сокровищ... Никто не любит... Все ненавидят, презирают... Он чувствует это.

И капля по капле просачиваются в душу страшные сомнения... Проклятый поп грозит ему возмездием, предсказывает ужасы... Ночью нельзя спать от кошмаров, видений...

Беспокойство всё нарастает и нарастает... Психика от такой нагрузки колеблется... Уж и наяву видится всякая нечисть... Сегодня ночью почему-то все эти ужасы особенно не дают покоя. Он шлет за ненавистным попом. Поп дерзок, груб, но только один он может сказать правду. А сейчас нужна только она — правда.

Патер окончательно уничтожает все остатки надежды на спасение... Ад, ужасы преисподней, хватающие лапы каких-то мерзостных существ — всё это становится реальным, осязаемым...

И вдруг — недаром он это чувствовал! — ад обрушивается на замок всеми своими силами: бегут, кричат, ломают двери... ищут свою добычу... уж близко, близко... вот они... И он кончает с собой.

Когда все эти обстоятельства жизни Франца для актера стали осязаемой и несомненной правдой, — то, слыша такую жуткую погоню, не будешь фальшивить и притворяться. Некогда будет — не до пустяков! Надо действительно спастись — искать выход!

И видеть всё будешь и слышать... самый легкий шорох покажется громом. И шнурок проверишь, и место найдешь, и всё как нельзя лучше сделаешь... Но хлопоты со шнурком не погасят пламени, охватившего душу.

Подъем, волнение, самозабвение... не опорочивать всё это надо, а поощрить и научить актера пользоваться всем этим. Преступление небольшое, что актер по неопытности не справился с лавиной своих чувств, испугался, оглянулся на себя, потерял равновесие, заторопился и выбился.

Радоваться надо силе актера, а не его случайному срыву.

Актер, лишенный пылкости воображения... что он теперь? Электрическая лампа с перегорелым и обвалившимся волоском. На что она? Выбросить.

И выбрасывают.

Б. Маленькие правды

«Большая правда», «маленькая правда»... конечно, так говорить можно. Огромные страсти шекспировских героев, целые пожары в их необъятных душах... их нельзя ставить на одну доску со страстишками и мыслишками маленького человечка. Так можно говорить о больших и малых правдах. Но сила страсти и глубина мысли, она ведь зависит только от возможностей человека, от его природных данных. Человек с крупной душой, с острой мыслью — может жить, чувствовать и мыслить крупно, в мировых масштабах и в плане вечности. Человек с маленькой, тесной душой, с узкой и невнятной мыслью, с горизонтом, не шире его житейских будней, — как его ни расшевеливай, так им и останется и по-шекспировски он не развернется, — разворачиваться-то нечему.

Однако правда, какого бы «роста» она ни была — большая, маленькая, средняя — всегда правда. Как солнечный свет со всеми его физическими и химическими свойствами — большой или маленький, северный или южный — всё живительный солнечный свет.

И актер, играя Подколесина, может быть маленьким человечком, пигмеем, может решительно ничего не делать, а только с примитивным наслаждением от величайшего безделья и лени валяться на диване и курить. Но, если при этом он целиком и до дна — Подколесин, — его не забудешь. Эта маленькая правда окажется такой глубокой и беспредельной, что и не опишешь.

Спокойная ли, бурная ли, правда — всегда правда. И всегда — бесконечность и безбрежность.

Если присмотреться к тому, что обычно называют «маленькой правдой», то окажется, что это или малокровное, правдоподобное пробалтывание слов — пустота, прикрытая умелым наигрышем естественности, или это простые «физические действия», не имеющие прямой связи с внутренним ходом жизни действующего лица (шитье, уборка комнаты, чистка сапог, завязывание галстука и проч.).

Короче говоря, и в том и в другом случае — не «маленькая правда», а «маленькая ложь».

О каждом из этих видов следует поговорить особо.

Поверхностная правдоподобная болтовня (обманчивая простота)

Старые опытные актеры нередко поражают своей простотой, своей естественностью поведения на сцене.

Как свободно они двигаются, как легко говорят. Без всякого актерского нажима и «подачи»...

Все актеры кругом них несколько волнуются, находятся в приподнятом состоянии, совсем не таком, какое им свойственно в жизни — присутствие зрителей их возбуждает, они начинают невольно стараться, нажимать, искать чувство, искать правдоподобность...

И только один он изо всех ни капли не волнуется и ничего не ищет. Смотришь и думаешь: как прост, как естествен! Совсем как в жизни!

Эту простоту, однако, не следует переоценивать. Она несколько не следствие полного и органического вхождения в роль. Она только невозмутимое спокойствие профессионала-ремесленника, только притупление его душевной восприимчивости.

В свое время и он, как другие, чувствовал себя на сцене беспокойно, следил за впечатлением, какое производил на публику, старался, нажимал, а потом постепенно страх перед публикой испарился, ему стало, извините за грубость выражения, наплевать на нее, и он превратился в спокойного, равнодушного, невозмутимого «мастера» своего дела.

В чем же его «мастерство»?

Да вот, всё оно целиком и уместается в этой самой благоприобретенной душевной тупости.

В жизни мы слушаем наших собеседников, мы думаем над их словами, соображаем, прежде чем ответить... А тут — зачем? Все равно ни партнер нового ничего не скажет, ни самому нельзя изменить слов автора.

В жизни мы всецело зависим от окружающих нас обстоятельств, и физических и психических. Вся и жизнь-то наша заключается в том, что мы с ними знакомимся, в них ориентируемся, к ним применяемся и действуем в них, преследуя те или другие цели.

А тут — какие еще там обстоятельства? Надо непринужденно вести себя на сцене, более или менее слушать, более или менее «давать волнение», а главное: никакого смущения, никакого стеснения, — во всем естественность и простота!

Судите сами — *правда* ли это?

Слушать и не слышать, смотреть и не видеть вокруг себя жизни пьесы, говорить пустые, ничего не значащие слова, без всякой мысли, без ощущения фактов, стоящих за ними. Превратиться в какой-то автомат «простоты и естественности».

Тут нет ни простоты, ни естественности, и уж, конечно, нет и правды. Тут только пустота и поверхностность. Типичное упрощенчество ремесленника: темперамент и силу достигать при помощи описанного раньше «тр-р-р», а естественность — небрежностью и душевной ленью.

Эта «простота» бывает не только у очень старых и опытных актеров, тертых калачей, — и молодые иногда ловко схватывают это небрежничанье на сцене, этот апломб пустой души.

Чем раньше они это схватят и чем искуснее они это делают, — тем дальше они от правды, переживания и естественности.

Физические действия

Физические действия, как они понимаются обычно, бывают двух видов: один — когда они производятся зачем-то, для чего-то, почему-то. Т. е. когда, например, комнату необходимо убрать потому, что ждут прихода дорогих гостей, а в комнате беспорядок и запущенность. Тогда это не просто физическое действие, а необходимое дело. И трудно сказать, чего в нем больше — физического или психического. Во всяком случае, это не презренная «маленькая правда», а просто — правда.

Другое дело, когда эти физические действия даются актеру не потому, что они нужны сейчас по ходу событий, а просто так — «для самочувствия» актера, чтобы его занять чем-нибудь, как занимают ребенка, чтобы он не капризничал, не нервничал: сунули в руку погремушку — он и занялся, отвлекся ею.

Актер — по причине ли недостаточной одаренности, или неверной школы, или просто от неопытности — редко способен увлечься тем, что происходит на сцене. Большею частью он рассеян, нервничает, думает о том впечатлении, какое сейчас производит на публику, и проч.

И замечено, что в этом его состоянии на него оказывает чрезвычайно успокоительное влияние всякое несложное физическое действие. Дайте ему какое-нибудь занятие: курить, пить чай, разостлать скатерть, развешивать фонарики — вообще любое, что подойдет для игровой сцены — часть внимания, которая шла на наблюдение за собой, уйдет на это занятие, и актер освободится от излишнего беспокойства, будет вести себя без напряжения, более непосредственно, более жизненно.

Тут это физическое действие имеет смысл лечебной, успокоительной меры — погремушки для ребенка.

Правда ли оно? для хода пьесы — нет, не правда — ненужный довесок. Для актера — как будто бы правда — фонарики развешены, пуговица пришита, пол подметен — факт. Раз такой неоспоримый факт — значит, правда.

Только вот беда — отвлеченный фонариками или пуговицей, актер мало уделял внимания тому, о чем его спрашивал партнер, — он отвечал наполовину автоматически: он был занят больше своим делом... Дело было не из мудреных — он производил его почти механически, но так же механически он и партнера слушал и отвечал ему. Вообще, всё в нем было поверхностным, все механично, и глубоко его не захватывало.

Но что за беда! Зато он производит впечатление жизненности. Да он и есть жизненный — в жизни ведь мы тоже мало что допускаем до своих глубин. А больше живем поверхностно.

И вот образовалось целое течение: надо — не надо, а иной режиссер непременно навяжет своему актеру какое бы то ни было дело, заставит шить, топить печь, делать маникюр, а то, если ничего интересного не приходит в голову, — просто веревочку свивать и развивать, какой-нибудь сучок или пятнышко пальцем ковырять, лишь было бы занятие.

Даже во время такой тирады, как «быть или не быть?» — режиссер, «для верности самочувствия», что-нибудь да даст все-таки Гамлету... может быть, пыль счищать со своего костюма, может быть, кинжал чистить (кстати, ведь там речь идет и об ударе кинжалом!). Это верно, что актеру не очень-то захочется при этих занятиях говорить стихами, да еще таким высоким стилем... Да еще о таких захватывающих вещах...

Ну, что ж, зато «правдоподобно», «жизненно».

Так, с благим намерением найти правду — уничтожают ее и превращают в пошлость и глупость*.

Отдел третий

НЕУЛОВИМОСТЬ ПРАВДЫ

1. Почему актеры так легко обманываются и свою ложь принимают за правду?

Невежественный актер, с неуравновешенной нервной системой, впадая в «двигательную бурю», думает, что он «переживает».

Ремесленник, вызывая у себя стандартное волнение по типу «тррр», — тоже думает, что это у него «чувство», т. е. переживание.

Более культурный актер, прошедший через руки более или менее толковых педагогов, не впадает в эту ошибку. Если с ним случится такой казус, что он вывихнется в «двигательную бурю», или если он от излишнего старанья или испуга «поднажмет», и получит у себя волнение в духе «тррр» — он это отметит у себя, как промах.

Но сделать последний шаг и перемахнуть из правдоподобия в правду способны немногие. Это настолько тонко, что многие актеры, пробыв на сцене всю свою жизнь (и на хорошей сцене), даже не подозревают, что выше правдоподобия они никогда и не подымались.

И когда такого актера, при помощи всяких ухищрений, окунешь в правду, и он вздохнет несколько раз этим новым для него воздухом, — результат бывает всегда один и тот же: недоумение, удивление, радость и испуг. Он оглядывается по сторонам — как бы проверяя: всё ли кругом по-прежнему, так, как оно было... заглядывает внутрь себя... вспоминает только что пережитые ощущения и большею частью говорит: «Так это же совсем что-то другое!.. И как замечательно! Да!.. Это вот правда — ничего не скажешь!..»

Почему же так? Почему он и подобные ему так обманывались? Почему намек на правду принимали за правду?

Ну, зритель обманывается — это понятно. А почему и как обманывается *сам актер*?

Ничего нет проще. Так оно и должно быть.

Посмотрите, в какие противоестественные условия ставит актера сцена: на меня смотрят сотни глаз. И пришли за тем, чтобы смотреть. Деньги заплатили! Что же я им должен показать? Чем удивить? Я должен превратиться в какого-то другого человека. Как будто бы я уже не я, а кто-то другой, — какой-то «он».

Окружающие меня актеры — тоже не актеры, а — или мой брат, или мать, или отец, или жена...

Зрителей (хоть я отчетливо вижу и знаю, что все они тут и смотрят на меня) я видеть не должен. Или, во всяком случае, должен делать вид, что их я не вижу. И вместе с сослуживцами-актерами я должен сейчас разыграть перед ними целую историю.

Причем надо по-настоящему входить в роль, волноваться, жить.

А слова не мои — слова чужие... все их я знаю заранее... И действия, и события тоже все заранее установленные... (чего в жизни никогда не бывает).

А сцена — это не сцена, а — то комната, то лес, то поле, то замок, то дворец... А время тоже не время, а так — одна фикция — в какой-нибудь час, а то и меньше, проходят десятки лет — целые жизни...

Противоестественностей так много и они не только прикладываются одна к другой, а множатся одна на другую! И получается целая гора таких, ни с чем не сообразных, требований и положений. Вот и вертись тут, ищи правду!

Уж никак не человеческий, а только сатанинский мозг мог придумать такую удивительную машину. Всё в ней ложь и ложью погоняет, а говорят: давай правду! Не ври!

Мудрено ли, когда среди всей этой адской неразберихи мелькнет хоть что-то похожее на жизнь, хоть тень правды — вдруг, например, покажется, что я разлился или расчувствовался по какой-то химерической причине, — мудрено ли, что это кажется уже чудом — светлым днем среди непроглядного мрака. И думаешь: вот она правда!

И будь она хоть самая неполная, только отдаленно напоминающая жизнь и правду, — считаешь ее за настоящую. Будешь искать ее, радоваться ей... Решешь, что это она-то и есть «художественная творческая правда».

Какая еще другая может быть в этой дьявольской театральной сумятице?

2. Почему так трудно попасть на правду?

Если же актер так легко не успокаивается, — или если успокоиться ему не дает придирчивый режиссер, — и приходится вопреки всему все-таки искать и правду и подлинность, то и актер и режиссер обрекают себя на трудное дело, почти подвиг.

Когда кругом только одно противоестественное, то в этих условиях жить естественно кажется совершенно *невероятным*.

Мне пришлось присутствовать на одной очень мучительной репетиции, когда и режиссер и актер выбивались из сил, стараясь найти подлинную правду. Что ни делал актер — режиссер был недоволен. Он хотел достичь совершенства. «Не верю!», «Это не правда!», «Ищите правду!» — требовал он. И вот измученный своими неудачами, актер дошел до высшей степени раздражения и на себя, и на режиссера, и на театр. «Что вы! — наконец закричал он, — что вы требуете от меня!? Сунули меня в печку, посадили в огонь и требуют, чтобы я тут нормально дышал... наслаждался!.. Что я вам? Даниил и три отрока?!»

Такой враждебной и чуждой стихией представляется огромному большинству актеров воздух сцены.

А когда что кажется *явно невероятным*, то мгновенно, откуда ни возьмись, вырастает хоть и невидимая, но отчетливо осязаемая психологическая стена между мною и тем, чего хотелось достичь и что казалось таким близким и легко доступным.

Стена эта — тормоз. И настолько он непреодолим, что кажется, жить нормально, как это мы делаем ежечасно и ежеминутно, жить в этой *недоступной* стихии — нечего и пытаться! Это только смешно! Так же смешно, как смешно пытаться пройти сквозь эту каменную стену. Жить нельзя. А вместе с тем, нужно что-то такое там делать, чтобы получалось, что я *будто бы как живу*. Делать это нужно не для меня, а для тех, кто пришел смотреть на меня, — для зрителей.

Что же именно делать? Фактически — условия противоестественны... Невольно применяясь к ним, и актер ищет противоестественных приемов и противоестественных путей. Он старается «*как бы жить*»...

Старается как бы чувствовать, волноваться, старается сделать вид, что он заинтересован тем, что происходит на сцене, что он слушает слова партнеров... Старается изобразить своим лицом, своим голосом, своим телом того человека, какого он играет («образ»).

Что же еще можно делать в этих противоестественных условиях, как не выжимать из себя противоестественное «переживание»? А не хочешь этого — превращайся в актера-механиста: механически, без всякого «творчества», копирующего всякие проявления жизни!

Этого не хочется. Во-первых, потому что неприятно становиться бездушной машиной, а, во-вторых, потому, что так искусно копировать жизнь — чтобы было совсем как на самом деле — не так-то легко и просто. Для этого нужно своеобразное и большое умение, — целая школа.

И вот создается общими усилиями некая школа *противоестественного переживания*.

Название странное и обидное, но вполне соответствующее действительности.

Это противоестественное переживание всем известно. Оно получило даже права гражданства. Говорят: «театральные жесты», «театральная декламация». В учебниках невропатологии и психиатрии вы встретите такие выражения: «У больного (такой-то болезнью) наблюдается преувеличенное театральное поведение». Человеку, любящему и понимающему театр, читать такие выражения довольно-таки горестно. Но ничего не поделаешь — факт есть факт.

Актеры, практикующие на сцене это «преувеличенно театральное поведение», настолько, должно быть, ценят его в себе и настолько, очевидно, оно им кажется интересным, значительным и красивым, что и в жизни они применяют его; особенно там, где их окружают посторонние. Такого сразу узнаешь — он бросается в глаза — ошибиться невозможно: «артист»!

Более требовательные к себе и более серьезные актеры понимают смехотворность такого поведения, как в жизни, так и на сцене.

Они чуждаются его. Они ищут *подлинной правды* на сцене.

Что же нужно для подлинной правды?

Оказывается, нужно совершенно перевоспитать себя. Нужно перестроить все свои рефлексy! Да, да! Не больше, не меньше.

В той, в высшей степени противоестественной обстановке сцены, — невольно и совершенно рефлекторно возникает и противоестественное поведение актера. Это закономерно.

Но это поведение не годится — оно фальшиво, оно — кривляние, оно — неправда.

И приходится искать — *как в противоестественных условиях жить естественно*. Жить естественно, когда весь организм, вся природа восстают против этого, бунтуются, отказываются и ухом не ведут на все увещевания...

Тут только два выхода: или особое специальное дарование, которое при появлении перед публикой вдруг само, без всякой помощи и подготовки, чувствует себя так, как должно себя чувствовать, и делает всё так, как именно здесь и надо делать. Или сознательная выработка в себе этих своеобразных свойств.

В первом случае впечатление такое, что человек попал в свою родную стихию. Как утка: ходил, ходил по берегу, неуклюже с ноги на ногу переваливался, а попал в воду — и ожил: и плавает, и ныряет, и резвится! Удержит нет.

Для курицы вода безнадежно враждебная стихия, а утке — родная. Так и актер, если он имеет специфические способности, только дайте ему выйти на сцену, дайте публику, дайте этот ослепляющий свет сцены, дайте костюм, грим, чужие слова — моментально всё встает у него на свое место: он попал в родную стихию, только не мешайте ему.

Если же нет такого явного дарования — жалко, жалко, конечно, — но и в панику впадать не следует, — надо постепенно, шаг за шагом, выработать его в себе. Хоть не в такой степени, но все же в достаточной.

До сих пор в существующей театральной школе для получения на сцене спокойствия и верного самочувствия применялся прием *отвлечения внимания*. Он заключался в том, что актер занимал свое внимание или каким-нибудь физическим действием на сцене, или предметом и забывал о публике.

Но могут быть и другие приемы. Так ли, сяк ли, но большею частью приходится настойчиво, терпеливо, кропотливо и долго-долго *перестраивать свои естественные рефлексy*.

Или, если говорить не мудреным языком психологии, а обычным — надо повернуться таким боком ко всему этому противоестественному окружению сцены, чтобы оно не только не мешало, не парализовало, а наоборот, возбуждало и давало силы; чтобы не отвлекало, а наоборот: сосредотачивало на обстоятельствах, окружающих актера на сцене, чтобы не сжимало актера, а наоборот: раскрывало, освобождало его, давало ему смелость и свободу. Такую смелость и такую свободу, каких он и не испытывает в своей обычной жизни.

Сразу этого не сделаешь. Приходится изучать эту «технику» по частям. Приходится снова учиться тому, что мы так прекрасно знаем и умеем в жизни. Например, в жизни для нас нет вопроса в том, надо слушать своего собеседника или не надо, — мы слушаем — это у нас получается само собой. А здесь, на сцене, это не получается. Партнер для меня не особенно важен. Что мне партнер? — мой сослуживец-актер — на что он мне, когда на меня уставилось тысяча, а то и две, и три тысячи глаз! Да и что мне слушать? Всё это я уже сотни раз слышал на репетициях!

Как-никак, а если по-настоящему не слушать и не слышать, то вот ничего и не получается! И надо, оказывается, этому слушанию на сцене учиться и выучиться.

В жизни это и подобное этому всё само собой разумеется. А вот здесь, на сцене, все эти само собой разумеющиеся вещи кажутся совсем не разумеющимися и совершенно неуместными.

Приходится до них додумываться. Приходится их *открывать* как некие америки.

3. Открытия «Америк»

Не так давно, совсем на этих днях, молодой актер — постигший в одной из театральных школ за 4 — 5 лет учения, премудрость «мастерства» — на одной из репетиций вдруг вскочил, перевернулся вокруг себя, захолопал в ладоши, затопал ногами и завопил: «Понял! Понял!!»

— Что такое? Что с вами?

— Понял! Понял! Я понял: оказывается, говорить надо вот с ним, с Павлом Сергеевичем, с этим живым (а не воображаемым) человеком. Просто: вот с ним-то и разговаривать! Смотрите, пожалуйста, до сих пор, по правде сказать, я, оказывается, *воображал* себе какого-то «партнера». Я, конечно, видел того, с кем я разговаривал, слышал его, но не принимал его таким, каков он есть, а что-то *добавлял* к нему, что-то воображал лишнее. И партнер (я только сейчас это вижу) был какой-то выдуманный, не настоящий. Вот когда я теперь пробую смотреть не на кого-то другого, кто мне полагается по пьесе (и кто как будто бы сидит в Павле Сергеевиче), не на кого-то, а просто на самого Павла Сергеевича, то меня захватывает какое-то неизвестное мне до сих пор состояние... Впрочем, как не известное? Оно мне очень известно: я ведь так всегда и делаю в жизни: если я с кем разговариваю, так... вот... именно с ним-то и разговариваю. Как странно... и как ново!.. Вот это, пожалуй, действительно *живое*. А то всё было где-то рядом... но я так привык к тому — рядом, — что так вот, просто разговаривать, без какой-то приставки или приделки и не могу. Мне это кажется как-то неудобно, неуютно.

— Привыкли ходить с костылями, а костыли-то вдруг и украли?

— Вот, вот, вижу, что без них лучше, только мешают они, а... привык.

— Ничего. Привыкнете и без костылей. Давайте-ка репетировать дальше. Начнем эту сцену сначала.

Начали.

Кулигин (Пав. Серг.). Что у вас, сударь, за дела с ним? Не пойдем мы никак. Охота вам жить у него да брань переносить.

Борис (наш актер). Уж какая охота, Кулигин, неволя²³.

— Ай, как интересно! Вот это интересно. Вы знаете, — он сразу — Кулигин, а я сразу — Борис!

— ??

— Понимаете, так: вот я смотрю на Павла Сергеевича и вижу: Павел Сергеевич; а потом я вижу, Павел Сергеевич сразу как-то постарел, глаза у него стали какие-то тусклые и он мне говорит: «Что у вас, сударь, за дела с ним? Не пойдем мы никак. Охота вам жить у него да брань переносить». И вижу; ласково так, участливо смотрит на меня Павел Сергеевич (не Кулигин, а Павел Сергеевич) — только старый и какой-то «простой», захолустный, провинциальный. Мне почему-то жалко себя стало... В самом деле: что ж это такое? Почему я позволяю измываться над собой? Стало горько, обидно. «Уж какая охота, Кулигин; неволя», — я сказал и вижу: Павел Сергеевич мне сочувствует, хочет еще что-то спросить меня, а я... вдруг ловлю себя на том, что и дядюшка, и весь этот город, и вся моя жизнь — они на самом деле реально существуют для меня, и я — как будто бы от всего этого так изменился, что я, можно сказать, стал какой-то совсем другой. Я — уж не я, а — Борис!

— Что же вы не продолжали?

— Уж очень это ново, необыкновенно. Я оглянулся на себя и выбился... Ну, ничего, привыкну как-нибудь.

И таких «америк» в настоящем, серьезном театре, где культивируют подлинное искусство, каждому молодому актеру предстоит не один десяток.

Но и этого мало: открытие-то он сделает, но пройдет совсем немного времени, и он сам не заметит, как *потеряет* его. Сам не заметит, как опять начнет разговаривать с каким-то подставным, воображаемым партнером. Если за ним не следить — он опять свихнется. Пройдет лет 10 — 15, и на одной из репетиций, если ему посчастливится, он опять, может быть, хлопнет себя по лбу и завопит: «Батюшки! Оказывается, разговаривать-то надо вот с ним, с этим конкретным человеком!»

Этому молодому актеру посчастливилось понять эту истину на шестом году своего обучения. А некоторые так и не поймут никогда. Теоретически они это знают, рассуждать об этом могут и даже

других учить будут. Но сами, практически, ощутительно, по делу — они этого и не представляют себе, не испытали на себе. А раз так — что же они могут преподать, передать другим?

Это случай с молодым актером. Но то же бывает и со старыми, опытными. Я сам был свидетелем, как известный и очень, очень талантливый актер (имя которого не раз, с большим уважением я назову в своих книгах) на репетиции у Станиславского после долгих и трудных исканий вдруг вскочил, стукнул себя огромной ладонью по лбу и завопил: «Это гениально! Это гениально! Действительно, надо говорить *для него* — для партнера! Это гениально! А я черт знает для кого говорил — то для себя... то для Константина Сергеевича... Надо говорить для него! Ведь в жизни мы говорим для него, для собеседника!»

И роль с этого момента пошла. Все трудности исчезли сами собой.

Самое же поучительное в этом случае было то, что актер этот был один из главных актеров Московского Художественного театра — сам и режиссер, и учитель сценического актерского мастерства; и лет ему было ни много ни мало — 55.

Что же, это для него действительно такая уж новость? И никогда он этого ни на репетициях, ни на спектаклях не делал?

Ничего тут нового для него нет, и сам он это если не всегда, то почти всегда делал — ведь играл он великолепно. Но... делал бессознательно. Сам не знал за собой этого. А если что и знал, — тоже мог потерять. Даже и такие теряют свои собственные пути и секреты. Находят и вновь теряют. Что же спрашивать с других, менее одаренных и тех, кто не находится в таких умелых руках, как руки Станиславского.

И таких «само собой разумеющихся», очевидных и совершенно произвольных действий мы в жизни совершаем великое множество, и без всякого с нашей стороны труда. Здесь же на сцене, видя всю противоестественность условий, мы не можем себе представить, что в этих условиях можно жить естественно. И мы... ищем в себе тоже чего-то противоестественного, стараемся держать себя как-то особенно, говорить по-особенному, действовать по-особенному и вообще стараемся вступить на путь условностей и противоестественности.

А вот и еще пример: когда мы в жизни рассказываем о чем-нибудь, допустим, о каких-нибудь значительных случаях из своей жизни — мы снова в той или иной мере вновь видим все случившиеся с нами факты.

Когда же актер, играя Отелло, рассказывает перед сенатом, как и за что полюбила его Дездемона, — он нисколько не старается увидеть все факты, о которых он говорит сейчас. Он декламирует, ставит логические ударения на соответствующих словах, старается возбудить в себе подходящие к этому случаю чувства, но того, чтобы он в это время и в этих условиях делал бы в жизни, — он не делает. И не подозревает даже, что делать нужно именно это и только это.

И такими донельзя наивными ошибками полна деятельность актера. Он делает грубейшие, невероятнейшие ошибки. И удивляться этому не приходится, потому что противоестественность условий сценической «жизни» настолько для него очевидна, что, кажется, невозможно не поддаться их влиянию и не превратиться в некоего противоестественного субъекта.

Он и превращается.

Третья часть

О ХУДОЖЕСТВЕ И ХУДОЖНИКЕ

Цели искусства, как было уже сказано, разные: от самых мелких и практических — вроде рекламы и создания всяких замысловатых безделушек — до самых высоких: воспитания человека, расширения его кругозора и зова его на великие дела и высокие подвиги.

В зависимости от цели, в каждом отдельном случае и содержание искусства разное, т. е. тематика. Она может быть довольно-таки вредной, вроде той, которая направлена на возбуждение всяких низших инстинктов и толкает на распутство и разврат, или той, которая воспеваает эгоизм, силу денег, презрение к людям, разочарование в жизни и проповедует в конце концов смерть и уничтожение.

Наоборот: искусство, зовущее к более совершенной, красивой, созидательной жизни, будет содержать в себе образы и картины, возбуждающие в людях желание подражать им и участвовать в строительстве этой красивой жизни или в борьбе за нее.

Степень совершенства искусства тоже чрезвычайно разнообразна. Самые лучшие образы, самые высокие замыслы могут быть осуществлены так слабо и беспомощно, что своей первоначальной цели искусство в этом случае не только не достигает, а наоборот, унижает и дискредитирует высокую и благородную идею, превращает ее в пошлость.

А рядом с этим: художник, взяв маленькую скромную идею, иногда настолько увлекается самим выполнением, самим процессом своего творчества, что сам в эти творческие минуты расширяется и перерастает себя. А расширяясь сам, — расширяет невольно и идею, и она перерастает все свои первоначальные границы и становится огромной.

И в этом смысле сила искусства заключается не столько в тематике, сколько в степени совершенства исполнения.

О целях искусства, о целях того или другого произведения, о содержании его — написано очень много. Везде и всюду вы найдете рассуждения о том — верно ли понят образ, так ли он истолкован (он или событие) с той, да с другой, да с третьей точки зрения.

Гораздо меньше говорят о степени совершенства исполнения, о том, в чем заключена причина силы или бессилия актера, о технике его творчества, об истоках творческих сил, о законах творческого процесса, о методах развития его и о причинах умаления и извращения — об этом как будто не стоит и разговаривать, всё само собой ясно.

Тем, которые так пишут, вероятно, и на самом деле всё кажется ясным, несложным и общеизвестным, не стоящим обсуждения. Потому-то так легко и с такой беспечной самоуверенностью они и пишут...

С горечью надо признаться: наше искусство самое беззащитное. Никто, кроме специалистов, не позволит себе рассуждать о том, верно ли построен мост, так ли сконструирован паровоз, правильно ли сделана операция — только в театре всем всё ясно и понятно. В самом деле: люди ходят по сцене, сидят, говорят — чего ж тут хитрого? Чего тут не знать и не понимать? И нет человека, который не считал бы себя специалистом по театру. Каждый, кто бы он ни был, сходит на спектакль и уже считает своим правом и даже своим долгом «разбирать», «критиковать», авторитетно высказывать свои порицания и одобрения, давать советы: это нужно не так, а этак!

Однако эта тема настолько болезненна для театрального деятеля, что лучше совсем ее не касаться, иначе она может увести очень далеко от нашего прямого пути.

А избранный нами путь — говорить о процессе актерского творчества (да и не только актерского, а всякого исполнительского: певца, рассказчика, чтеца, музыканта, даже, пожалуй, и лектора и оратора) — о верности или неверности его.

К этому и переходим.

Отдел первый
ХУДОЖЕСТВО

1. О совершенстве

Знатоки говорят, что до тех пор, пока вы всё еще слышите скрипку в руках скрипача, — как бы ни восхищала вас его игра, — он играл далеко не совершенно. А вот когда *скрипка исчезает*, и вы начинаете слышать какие-то небывалые, волшебные звуки, вздохи какой-то необъятной тоскующей или переполненной восторгом души, — тут начинается *настоящее*.

Искусство ли это? Если производить от слова искусность, — то, пожалуй, что и нет — это уже не искусность, это шаг дальше — за нее, за *искусность*. Для этого есть и слово хорошее, хотя и не новое: *художество*. Это шаг в область художества.

Начнет мальчик пикивать на скрипке, дойдет мало-помалу до грамотного исполнения, пойдет по этой дороге дальше — дойдет до искусства, пойдет еще дальше и, если есть в нем искра художника, — дойдет до *художества*: скрипка исчезнет и заговорит через нее художник.

Так и каждая область искусства, доведенная до художества, теряет свои специфические качества. Мне довелось видеть в Дрездене «Сикстинскую Мадонну». Она висит одна в небольшой сравнительно комнате. Когда я вошел — захватило дух: прямо на меня по движущемуся, клубящемуся воздуху несется женщина... Покрывало ее отдувается и слегка колеблется, грудь дышит, краска то покрывает ее лицо, то исчезает, глаза ее лучатся и пронизывают насквозь...

Нет! Нет! Ведь это же только картина! — спохватился я. И, все-таки, сколько ни смотрел, я не видал «картины». Я видел человека. Человека, от присутствия которого меня охватил такой мир и такой покой, что после двух часов, незаметно проведенных мной в этой комнате, казалось, душа моя стала чистой и прозрачной, как горное озеро.

Вот оно — подлинное искусство. Искусство настоящего художника. Не следует смущаться тем, что установилось другое понятие: обычно искусством называют всё, что мало-мальски связано с эстетикой и что носит на себе следы «искусности». Волшебная сила художества не считается обязательной.

Это так, и, если ориентироваться лишь на общий вкус, на вкус мало взыскательный. Истинного художника никто и никогда не убедит считать это за искусство. С его точки зрения, если речь идет о живописи, то это только бездушная мазня, а если о сцене — недостойное кривляние. Следовать этому и поощрять это он не будет.

В чем же суть, в чем секрет такой необычайной силы и притягательности художественного произведения?

Во многом, и прежде всего — в правде. Оно как день, как луг, как речка — ему нельзя не верить. Веришь и растворяешься в его спокойствии и гармонии. Но оно же может потрясать и приводить в трепет, как море в бурю, как гроза в небе, как страсти людские...

2. Одухотворяющее — одно

Было время, я часто смотрел на картины старых итальянских мастеров. Сначала, когда еще рассеян, — видишь одни недостатки, условности, наивности... Но, чем больше смотришь, — успокаиваешься, перестаешь видеть внешние шероховатости и тебя охватывает одно цельное спокойное чувство наполненности и удовлетворения.

Особенно это бывало от картин Рафаэля (на другие тогда, может быть, еще не научился смотреть). Смотришь на какое-нибудь «Обручение» и постепенно, хоть и нравится одно, другое или третье, но захватываешься *одним* общим, основным, что есть во всей картине, что есть в душе художника.

Это *одно* делает картину живой. Мало того, оно делает ее живым существом, со своей душой, с собственными законами своего бытия. И законам этим невольно подчиняешься. И вот уже исчезло всё, что вначале мешало... Многое казалось условностями, детской наивностью и даже невежеством, а тут, видишь — наоборот — всё сделанное возникло в строгой радостной закономерности и, главное — в творческом высоком спокойствии!

И как-то странно, необычно чувствуешь себя: начинаешь волноваться, радоваться, улыбаться... А на душе, в глубине ее, всё легче, всё спокойнее... Как будто пьешь из живоносного сладостного

источника... И насыщаешься, расцветаешь. А страсти тела никнут, стихают... И всё охватывается животворящим созидающим покоем.

И подумать, что эту картину написал художник 21 года от роду!

«Одухотворяющее-одно», «живоносное-одно»... я не знаю, как назвать его, но в нем-то и есть самое волшебство художественного произведения. Без него оно мертвое, хоть, может быть, и искусное.

Мало ли продуманных, хитроумно выверенных, ловко «сгармонизованных» произведений, с хорошо проведенной единой линией, единой идеей, — но это совсем не то. Они мертвые и несколько не живоносные. Они обманывают только на мгновение, а дальше, чем больше смотришь на них, тем больше вынешь от их скрупулезной расчетливости, душевной скудости и творческого бессилия.

3. Парадоксы примитива

Всякий разумный делатель искусства всегда стремится к гармонии. Но сочетание и согласованность, достигнутая при помощи рассудочного пришлифовывания друг к другу отдельных, по всем признакам подходящих сюда частей, гармонии еще не дает.

Как в искусстве вообще, так, в частности, и в театре, много парадоксального. Здесь будет кстати остановиться на одном из таких парадоксальных явлений.

Смотришь иной раз в первоклассном столичном театре какую-нибудь пьесу или слушаешь тщательно и по всем правилам «художественно» поставленную оперу, и... спектакль не производит на тебя решительно никакого впечатления. Видно, что люди много поработали, искали, «творили» — всё как будто хорошо, всё на месте, а уходишь из театра с определенным чувством: основательно проскучал и устал.

Попадешь на эту же пьесу (или оперу) в захудалый провинциальный театр, где постановка самая жалкая, где играют, прямо сказать, «никак», оркестр слабый и, нет-нет да и соврет малость, голоса посредственные, а — уходишь отдохнувший и очарованный проведенным вечером. Пьеса взволновала и дошла до души... испытал несколько истинно усладительных минут. Музыка... давно не переживал таких радостных часов.

В чем дело? Что за штука?

В столичном театре испытанные мастера искали и нашли для спектакля интересную форму, разрабатывали всё по кусочкам, старались каждую сцену сделать как можно лучше, интереснее, содержательнее, каждая мелочь продумана, всё между собою согласовано. Найдена главная идея, старательно проведена в спектакле. Всё на месте, всего много, всё умно, со вкусом, даже всё талантливо, а... скучно.

В провинции никто ничего не думал ни о постановке, ни об идее, ни о гармонии спектакля. Многое бывает таким детски-наивным и безнадежно примитивным, что только диву даешься: как это так могли сделать взрослые люди?

Сразу понимаешь, что дело тут не в постановке, не в режиссерском решении, не даже в актерском исполнении, — и начинаешь спокойно и пассивно слушать самую пьесу. Слушаешь, и фантазия невольно дорисовывает и обстановку, и людей, и быт... Смотришь, слушаешь и «со-тво-ришь» вместе с автором. Вы сидите, а вам читают хорошего автора. Разве можно удержаться, чтобы не увлечься?

Если бы вы и в первом случае (в столичном театре) попытались тоже не обращать внимания ни на постановку, ни на игру актеров, а только старались бы слушать текст пьесы, — едва ли бы это удалось вам. Вам пришлось бы со многим и многим бороться: декорации, костюмы, световые эффекты, музыка, режиссер, который изо всех сил навязывает вам свое понимание пьесы и автора и проч.

Всё это властно привлекает к себе, всё не дает вам сосредоточить внимание на авторском тексте.

А здесь ничто не отвлекает: декорации — привычные вам и всюду для всех пьес одинаковые — павильоны и лесные арки; мизансцены — скамеечка направо, скамеечка налево — посредине стол. Актеры — три дня назад получили роль и сегодня под суфлера, без всякого мудрствования, набрасывают несколькими штрихами, эскизно, свою роль; если способные, так оживляют ее, если нет — читают ее по заведенному для своего амплуа шаблону — всё это оставляет зрителю огромную свободу фантазии и дает ему легко, без усилия слушать автора и сотворчествовать с ним.

В крупных театрах автора часто или откровенно уродуют, или засоряют, или перегружают, или по своему разумению «вскрывают» в нем то, что не является самым главным и существенным... Многое, что делают с автором. В результате он — неузнаваем и действовать на вас не может.

Здесь же, в примитивном исполнении, всё остается неприкосновенным, и вот секрет хорошего впечатления. Даже, если хотите, *художественного* впечатления, потому что, как-никак, налицо если не четыре и не пять художников (включая режиссера и актеров), то по крайней мере два: вы и автор.

Но спектакль хорошего столичного театра может и не ломать автора. В нем всё может соответствовать автору и всё хорошо, всё интересно, всё содержательно, тонко, всё — искусство. А в конце концов все-таки скучно — перегрузился и устал. Уходишь с этого спектакля приблизительно с таким самочувствием, с каким выходит из музея или из картинной галереи человек, не имеющий привычки ходить по ним и желавший всё увидеть за один раз. Голова уж не болит, а прямо трещит — разламывается, перед глазами, как в кошмаре, — никак не отделаешься — так и стоят, так и лезут на тебя экспонаты один за другим или целая туча картин, наплывая друг на друга. Должно пройти несколько дней, прежде, чем придешь в себя. Тогда только одна по одной начнут вспоминаться картины, и захочется сходить и вновь посмотреть. Но уж не все сразу, а две-три, особенно запавшие в память.

Музей, картинная галерея... Казалось бы, чего тут плохого? Ведь вот Пушкин, разве он не так писал? Прочтешь у него что-нибудь в первый раз и, хоть приятно, хоть усладительно, хоть волнительно, но, читая во второй, в десятый раз, видишь каждый раз что-то еще новое, чего раньше не видал, прозевал. Оказывается, вложено туда так много всякого содержания, что не исчерпаешь. Но дело-то в том, что после прочтения и в первый раз Пушкина голова не болит и скуки никакой нет. Так же как в картинах Рафаэля, Рембрандта, в скульптуре Кановы и Микеланджело. Сразу вас захватывает *нечто одно*. Одно чувство, одно настроение, одна идея. Детали не разбивают ее. Всё в картине, всё в стихотворении, в романе, всё несет эту идею.

А уж потом, когда освоишься с ошеломляющим и чарующим действием *одного главного* впечатления, тогда начинают интересовать и детали. А изучая детали, всё время чувствуешь через них *одно главное*. Таково художественное произведение. Оно многосложно, но едино. Зрителю или читателю насильно соединять разрозненные части не приходится.

А если от спектакля усталость и утомление, значит, напихано в него насильно много совершенно несогласного друг с другом и с главной линией спектакля. Вот эти впечатления и стучаются одно об другое. Как бы они ни были хороши каждое по отдельности, но спектакль-то в конце концов что такое? Художественное произведение или картинная галерея?

Представьте себе статую, у которой одна рука Давида, другая — Моисея, нога — Аполлона, нога — Вакха, грудь — Геркулеса, половина лица — Зевса, половина — Сенеки и т. д. Всё делали гении, всё верх совершенства, но разве не запестрит в глазах и не разломит голову от созерцания такого страшилища?

Знатоку, может быть, она и доставит своеобразное удовольствие. Он будет отдельно изучать руку, ногу, глаз и т. д. и создавать в своем воображении целое, исходя из каждой части. Но ведь это психология знатока, исследователя, искусствоведа, а не рядового человека. И даже просто не человека, а специалиста.

Но и специалист этот будет упиваться не пестротой и противоречивостью, — а через каждую часть он будет создавать в своем воображении тоже ее целое и ее единое — главное.

4. Живость художественного произведения

Трупик птицы есть ли форма птицы?

Это только форма мертвеца. Птица жива, а всё живое дышит, пульсирует, и форма живого подвижна и трепетна. Она ни секунды не стоит на месте.

Я видел в Лувре Мону Лизу. Ничем она меня не поразила: некрасивая, безбровая, как будто раскосая... Побродил по музею и выходя опять подошел. Что такое?!. Освещение ли переменялось, или что... Только почему она не улыбается? Тогда улыбалась, а теперь — нет... И глаза не раскосые... Смотрит на меня с каким-то не то упреком, не то сожалением...

Пришел на другой день и прямо к ней. Смотрит с ехидным любопытством прямо в глаза... хитрая... губки сдерживает, чтобы не рассмеяться... Что, дескать, каково я тебя вчера озадачила! Долго вглядывался, заходил со всех сторон — изучал, запоминал — теперь не надуешь!

Подхожу часа через два — улыбка осталась. Только совсем другая — скорбная... глаза серьезные и смотрят куда-то совсем мимо и до меня ей никакого дела...

Что за притча? Наваждение!

И опять, и опять, и опять пришел... Целую неделю ходил.

Всегда разная, всегда новая. То друг, то враг, то сестра, то мать, то чужая, то тайная ото всех возлюбленная...

Конечно, — от перемены освещения, конечно, — от перемены моего собственного настроения... Но почему другие картины не меняются? Почему они замерли, застыли и не реагируют ни на что? А эта, как волшебное зеркало, отражает мою мысль, мое чувство, мою жизнь. Я боялся говорить об этом — засмеют: фантазер, мечтатель, «мистик»...

Однако мне посчастливилось, судьба свела меня с одним очень крупным европейским живописцем. Осторожно, издали, я навел разговор на эту закружившую мою голову картину... Видя, что и собеседник мой относится к ней как-то по-особенному, слово за слово, и я рассказал ему всё со мной происшедшее. Он слушал внимательно и серьезно. Когда я кончил, он молчал. Молчал и думал. Казалось, он был удручен и расстроен. — Что он, — думалось мне, — злится на меня? Вот, мол, профан, лезет тут со своими глупыми «впечатлениями»!

Наконец, все-таки я решился и спросил: конечно, может быть, я ничего не понимаю... это только мое личное... но, все-таки... в чем же тут дело? Ведь это секрет какой-то... Вы вот специалист, вы-то, конечно, знаете?

Не говоря ни слова, он вскочил, забежал по комнате, поднял пятерней на дыбы всю копну своих пышных волос и, остановившись передо мной, рявкнул: А черт его знает! Черт его знает, как это он, дьявол, сделал! Вот живая и живая! Двигается и движется, а что, как и почему — поди пойми — разгадай! Говорят, в народе в его время ходили темные толки, что за глаза своей Лизы он продал душу черту! Легенда, конечно, но вот и тогда, значит, глаза эти людям покоя не давали...

Тут и увидел я, что это не была только глупая фантазия с моей стороны. Раз такой признанный всеми художник сокрушается и мучится над этим неразгаданным чудом, — значит, говорить об этом не только можно, а и нужно. Смеяться будут, но далеко не все. Конечно, смеяться легче, чем мучиться. Я пишу для тех, кто способен отнестись к этому серьезно.

Гамлета надо понимать так! Гамлета надо понимать смяк! Гамлета надо понимать этак!! И сражаются из-за этого люди и исписывают сотни пудов бумаги... А Гамлет — живой, как Мона Лиза. А она одному приветливо улыбнется, над другим посмеется, на третьего с грустью взглянет, а от четвертого просто отвернется.

И вот спорят. Думают, что и со всеми так, как случилось с ними. А самое курьезное, что и с ними-то каждый день будет по-разному.

А все потому, что Гамлет и Мона Лиза — живые.

Втиснуть Гамлета в одну твердую постоянную форму — не то же ли это самое, что остановить насильно сердце и прекратить дыхание человека?

Когда хотят установить незыблемую форму и когда хотят определить точное содержание художественного произведения — это не что иное, как убийство. В руках этих операторов уже не форма, а омертвелость, труп формы; а вместо тайны живого содержания — сухой препарат.

Даже тогда, когда попытаешься уловить и передать не всё содержание, а только главные мысли художественного произведения (казалось бы, это-то уж во всяком случае можно), и то, оказывается, форма его неуловима, она скользит и тает. Вот-вот схватил! А посмотришь: она уже мертва. Так и не уловишь, как не уловишь чародейской улыбки Лизы-Джоконды. Сегодня она об одном, завтра — о другом, а послезавтра — ее совсем нет.

И потому всё это, что подлинное художественное произведение обладает странным и пока еще непонятым качеством: ему придана способность меняться на наших глазах. Оно, как живое существо, вместе с нами меняется, предается чувствам, мыслит, болеет, выздоравливает, стареет, вновь молодеет... Словом: живет! И только одно ему не дано: не умирает. Разбить его можно, разорвать, вообще уничтожить, но само не умрет. Испортить можно, желая поправить неумелой кистью или скверным исполнением, но само не испортится.

Таких подлинных, «живых» художественных произведений мало... совсем мало. Наперечет. Несколько больше «полуживых» — они начинают дышать и двигаться, когда другой художник — исполнитель приложит к ним частицу своего я.

А больше всего «полу мертвых» и совсем мертвецов. Надо вывернуться наизнанку и вложить в них всю свою волю, всю страсть, всю жизнь — потому что в них самих ничего этого нет — только тогда воскресают они на несколько часов или минут...

Магомет запретил искусству заниматься изображением людей и животных. Ибо в час всеобщего воскресения, — говорил он, — все эти мертвые изображения потребуют от художника, чтобы он воскресил и их. И ему — ничего другого не останется, как отдать им для этого свою собственную душу.

Вот почему все магометанские храмы и дома испещрены сложными хитрыми узорами и орнаментами, но изображения людей, животных, птиц там нет нигде — ничего такого, что пришлось бы оживлять при всеобщем воскресении мертвых.

Пусть это и не так — со «всеобщим воскресением», — но какая замечательная мысль! Мону Лизу, Гамлета и еще несколько десятков (а может быть, и сотен!) подлинно художественных творений воскрешать не придется — они и так «живые». Но сколько же кроме них накопилось в искусстве всякой мертвечины и сора!

Иногда кажется крупнейшим, печальным недосмотром, что нет закона, который бы хоть немного сдержал это массовое производство трупов. Сколько их! И как засоряют они нам жизнь, как портят вкус, как понижают требования и как отвлекают от настоящего.

Они, конечно, со временем исчезнут и сами, как исчезает сор и мертвечина в природе. Но когда-то еще исчезнут, а пока — засоряют... А глядя на них, и новый сор плодится — изо всех щелей лезет...

5. Живое художественное произведение в театре

Если в живописи и в скульптуре художник стремится к тому, чтобы его мертвый материал «ожил» — и в лучших своих работах достигает этого, — то в театре это, казалось бы, совсем излишне, ведь здесь материал не мертвый, не краски и не камень, а подлинно живой человек — актер. И, таким образом, главная часть дела уже сделана самой природой. Остается только воспользоваться ее дарами.

На деле же получается обратное: режиссеры, да и сами актеры, всеми средствами стараются лишить свой материал свободы, непосредственности, и изменчивости, подвижности, свойственных живому существу. Они утверждают раз навсегда толкование каждой сцены и каждого характера. Они устанавливают крепко-накрепко мизансцены, они фиксируют речь: каждая фраза, каждое слово говорится с определенной, раз навсегда установленной интонацией; они предписывают твердо-натвердо ритм и темп каждой сцены.

И, если спектакль разыгрывается как по нотам и идет по хронометру, — это считается верхом достижения.

Между тем что ж тут хорошего? Превратить живой творческий материал в мертвых, говорящих марионеток — заслуга небольшая.

Вот и получается, что придет зритель на спектакль — пьеса новая, постановка новая — смотрит он, и интересно ему. Кажется, играют хорошо, всё кажется живым. Но придет второй раз — пьесу уже знает, постановочные штучки все видел — неожиданностей нет, и он видит теперь все пустые, слабые, мертвые места.

Не понимая сути дела, он говорит: «Сегодня играют почему-то хуже». Но это совсем не так. Просто весь спектакль мертвый, механический.

Есть режиссеры, которые умеют так всего нагородить и такую дать быстроту и стремительность всему происходящему на сцене, что публика не успевает ни опомниться, ни вздохнуть, ни охнуть! Так и обваливается на публику впечатление за впечатлением — с шумом, с треском, с молниеносной быстротой. Не успев ничего сообразить (а большую часть и не поняв пьесы), зритель говорит: «Здорово!»

Но если он посмотрит всю эту шумиху второй, а еще того горше — третий раз, то увидит и дыры, и склейки этого сооружения. Кроме дыр и склеек, он, собственно говоря, ничего и не увидит. Второй раз смотреть такой спектакль уже неинтересно: содержания и жизни там нет и не было никогда, вот и бросается в глаза новое — дары.

Но не только такие спектакли — годные лишь на один раз, нельзя считать произведением искусства, а тем более художества... Если смотрел 9 раз и всё нравилось, а вот смотрю в 10-й и что-то начинает надоедать, значит... Значит, это еще очень и очень несовершенное произведение. Значит, в нем много мертвого, фиксированного, неподвижного, механического, обманного, и безыдейного.

Художественно только то, что можно смотреть без конца и без счета, что с каждым разом пленяет всё больше и больше, забирает всё глубже и глубже и кажется всё новее и новее.

А для этого необходимо, чтобы спектакль, как живое существо, каждый раз был чем-то новым. Он и не может не быть новым, если актеры верно выучены и верно воспитаны и каждый раз *живут и творят на сцене*, не гоняясь за выполнением выученной твердой «формы» и режиссерского рисунка; и заботясь не о прославленном правдоподобии, а о подлинной полновесной правде, правде до дна.

А правда, как и жизнь — *неповторимы*. Повторимы только в общих чертах, но не в деталях и не в точности. Вот повсеместная погоня за *повторением в точности*, — она-то больше всего и отдаляет наши театральные произведения от подлинной художественности. От той пленительной и неотразимой подлинной жизни, какую мы видали в лучших ролях лучших актеров в лучшие минуты их творчества.

Эти актеры тоже не бывали везде и всегда на такой высоте. Ну и что же? Разве можно смущаться тем, что у Леонардо тоже не все картины так волшебны живы, как Лиза, что у Рафаэля, хоть и много прекрасных картин, но не все они могут сравняться с Сикстинской Мадонной.

Пример надо брать не с худшего, а с шедевров.

Почему же как режиссеры, так и актеры, вместо того чтобы использовать данную им природой способность *жить*, — всячески глушат и связывают у себя эту способность и ограничиваются дрессировкой и выучкой?

Да просто потому, что способность жить — это еще не всё.

Это только *материал*, из которого предстоит создать художественное произведение. Материал, которому надо уметь дать верное направление.

Если же вспомнить всё, что сказано о противоестественности условий сцены, то станет вполне понятно, что способность жить (как мы живем в жизни) еще не покрывает собою всех требований *жизни на сцене перед публикой*. Тут нужна своеобразная и специальная психическая техника.

Некоторым, особо одаренным людям, многое от этой техники дается с детства. Но таких очень мало. Большинство же нуждается в прохождении специального сложного курса воспитания и тренинга. А без этого их способность «жить» — в противоестественных условиях сцены обращается против них же.

Вот и делается более простой и более практический вывод: *уничтожить*, во избежание всяких бед, эту способность, *выключить* ее и превратиться в машину, заводную куклу и граммофон. Это, по крайней мере, не подведет.

Конечно, когда актер не умеет творчески жить на сцене, — ничего другого не остается делать, как искать наиболее верную и выразительную форму его поведения на сцене. Искать, найти и фиксировать эту форму; выучить ее, задолбить.

Если форма выразительна, найдена со вкусом и делается с некоторым добавлением чего-то похожего на правду (для этого есть специальное выражение: если форма «оправдана»), то вот спектакль на двух-трех представлениях может даже производить впечатление правдивого и живого.

Надо все-таки знать, что действие такого искусства весьма ограничено.

И не в нем будущее театра.

Будущее театра в другой актерской технике (подразумеваю психическую — душевную технику), а также и в другой технике и в другой устремленности режиссуры.

Роль должна быть выношена и выращена так, чтобы она могла меняться всякий день, в зависимости от сегодняшнего душевного содержания актера и от партнеров.

Спектакль и вся его атмосфера должны быть в полной зависимости от актеров: при одних исполнителях — он один, при других (в этом же театре) он должен быть иным.

Главное же, необходимо так создавать всю форму спектакля, чтобы она могла меняться каждый день! Чтобы спектакль не коснел, не «заштамповывался» (т. е. не механизировался), а развивался бы, рос, обогащался, становился все более и более многогранным, более и более тонким и совершенным в своей правде и живости.

6. Художественное произведение и вечные идеи

«Бога ради, дайте мне какую-нибудь тему», — умолял всех своих знакомых Гоголь, — и я обещаю вам, я чувствую, что напишу комедию смешнее чёрта!»²⁴

Пушкин рассказал ему анекдот о том, как провинциальные чиновники приняли случайно застрявшего в городе молодого человека за высокую особу, и Гоголь пишет «Ревизора».

Что же из этого получилось? «Комедия, смешнее чёрта»? И только? Смешное там есть, смешного много, но главное там совсем не в смехотворности; получилась злая и беспощадная сатира на весь уклад нашей тогдашней российской жизни. Получилась революционная, бунтарская по тем временам пьеса. Да и теперь она не утратила этой своей остроты. На долгие времена остался всечеловеческий образ Хлестакова — враля и пустого человека.

Художник вначале совершенно не думал ни о чем подобном. «Комедия смешнее чёрта» — вот что привлекало его. А начал писать и само собой написалось и другое — большое и глубокое.

Сервантес, приступая к «Дон Кихоту», в первую очередь хотел высмеять ненавистные ему рыцарские романы. Начал писать некоего дурачка и горемыку, некоего недалекого, со слабыми мозгами фантазера, который совсем свихнулся от чтения этой превыспренней литературы. Начал писать такого... А что ж получилось дальше?

Оказалось, что он написал великий, вечный человеческий образ. «Дон Кихот» вышел не столько сатирическим произведением, сколько — глубоко психологическим и философским.

Сживаясь с образом злосчастного Дон Кихота и увлекаясь им, Сервантес на страницах этого своего шуточного издевательского романа вскрыл одну из трогательнейших и красивейших черт человеческой души: способность верить в прекрасные химеры; способность отдаваться им до конца, служить им всей своей жизнью, всем сердцем и телом и душой до гроба.

В каждом из великих ученых, исследователей, изобретателей, поэтов — в каждом из этих благодетелей человечества сидит такой Дон Кихот.

Разве не химера толкает Колумба на его безрассудное путешествие? Всякий здравомыслящий Санчо Панса мог только удивляться и смеяться над его глупостью, непрактичностью и детской наивностью: сиди-ка, милый, дома, да занимайся своим делом! И разве не такая же печальная участь

постигла этого прозорливца и гения, как и рыцаря Печального Образа? Гонения, болезни и смерть в нищете!

А ученые, изобретатели, вкладывающие в свои поиски десятки лет труда, всё свое состояние, всё благополучие, всю свою жизнь и жизнь семьи своей? Разве не Дон Кихоты? И ведь редкий, редкий из них пожинает плоды от трудов своих. Чаще всего их гонят, издеваются над ними, а плодами рук их и ума пользуются другие, более ловкие, «практичные», «реальные»...

А поэты, а поборники новых философских идей, как Джордано Бруно, как Ян Гус? А общественные деятели? Разве узколобым практикам не кажутся они полоумными Дон Кихотами, а борьба их — борьбой с ветряными мельницами?

И не сидит ли в каждом из нас частица Дон Кихота, который борется в нас с нашим Санчо Панса?

Так истинный художник, взяв самый мелкий, самый злободневный материал, увлекаясь, дает себе волю и ... создает великое произведение. При этом он не только выходит за грани своих первоначальных намерений, но захватывает и идеи вечного.

Уж что может быть более личного, чем лирические стихотворения Пушкина? Возьмем любое. Вот, открываю наугад: «Сожженное письмо».

В ссылке, на севере, он получает письмо от любимой женщины, тоскующей о нем на юге в Кишиневе... Дорога каждая строчка письма, каждая буква... Конверт, бумага, благоухание тонких духов — вот и всё, что есть от этого подлинного и недозволенного чувства (она замужем, — она жена высокопоставленного человека). Какая драгоценность, это письмо, полное любви и тоски! Но хранить его нельзя — получить, прочитать и немедленно сжечь... Так было условлено.

И вот:

«Прощай, письмо любви, прощай! Она велела...
Как долго медлил я, как долго не хотела
Рука предать огню все радости мои!...»²⁵

И перед нами чудеснейший, тоскующий вопль запретной любви... В 15 строчках целая история Ромео, Тристана, и всякой человеческой души, тоскующей по чудесной сказочной встрече со своей «второй половиной»...

Так художник берет простую глину, и в руках его она превращается в северский фарфор... берет уголь — и тот превращается в алмазы. Не жалея труда и сил, он гранит и шлифует эти алмазы, — они превращаются в бриллианты и ослепляют мир своей волшебной игрой и своим блеском.

В заключение хочется предостеречь как актеров, так и режиссеров, от той опасной мысли, что художественность заключается только в крупном, сильном, в титаническом — в трагедии.

Разве Джоконда — что-то титаническое? Это только портрет молодой женщины. Только. И вот смотрите, что из этого получилось!

Также не следует гнаться в театре непременно за «большими полотнами», за «мировыми вечными образами», вроде Гамлета, Шейлока, Макбета, Лира, Жанны д'Арк и т. п.

И маленький придорожный цветочек может быть столь же прекрасен, как пышная роза Ливана.

И во всяком случае, никак не могут идти в сравнение с ним всякие искусственные розы из бумаги, проволоки и тряпок, как бы о ни были они цветисты и огромны...

Он — высокохудожественное, непревзойденное произведение природы — чудо совершенства. А они — жалкая попытка обмануть бросающимся в глаза грубым сходством.

Надо брать только посильное. И доводить это до высочайшего совершенства. Таков путь художества.

Отдел второй

ХУДОЖНИК. ОСНОВНЫЕ ЕГО КАЧЕСТВА

Для создания таких, особенно совершенных, произведений, вероятно, нужны какие-то особенные способности? Едва ли каждый человек может создавать такое совершенство лишь по своему собственному желанию. Недаром мало что-то таких совершенных произведений.

Что же это за способности?

Вопрос как будто бы не мудреный и долго задумываться нечего: живописец должен обладать склонностью и способностью к рисованию, музыкант — к игре на музыкальных инструментах, слухом и т. д.

Однако дело совсем не так просто. Этим специфических способностей достаточно, чтобы стать недурным работником в своей области и даже профессионалом. Но и только.

Быть профессиональным и даже признанным живописцем, скульптором, пианистом, литератором, стихотворцем, актером — это еще не значит уметь создавать совершенные произведения. Говоря одним словом: это еще не значит быть *художником*.

Для создания художественных произведений надо быть *особым образом одаренным и особым образом развитым*. Как об одном, так и о другом необходимо говорить отдельно.

Одаренность

Одаренность художника не исчерпывается каким-нибудь одним качеством, полезным или необходимым в его профессии.

Одаренность, способная привести к созданию художественных произведений, — это, непременно, сочетание у одного лица очень многих качеств, как специфических, так и общечеловеческих.

Только от гармонического сочетания всех этих качеств и зависит, может ли быть этот человек художником в своей области или не может.

Интересно, что среди всех нужных качеств специфические способности (рисовать, играть на музыкальном инструменте, легко писать или подбирать рифмы, недурно лицедействовать на сцене и т. д.) занимают далеко не всегда первое место. Частенько гению, одарившему человечество каким-нибудь великим произведением, приходилось сначала проделать над собой титаническую работу, *чтобы победить в себе неспособность к выбранному им виду искусства*... Как это ни странно, но это так.

О величайшем ораторе своего времени Демосфене мы знаем, что его освистали при первой его попытке выступить перед народом. Он был косноязычен, голос его был так слаб, что его не было совсем слышно, манера держать себя была такова, что вызывала смех. Балзаку его литературная работа давалась чрезвычайно трудно. А Л. Н. Толстой так о нем прямо и говорит: «Писать он не умел. Но это был гений. Т. е. то, чего иначе не назовешь: гений».

То же самое бывало и со многими крупными актерами, которые, прежде чем завоевать себе славу, должны были победить то свои физические недостатки — слабость голоса, дефекты речи, неподвижное, непослушное тело, — то важные психические недочеты, как заикание, страх перед публикой, отсутствие способности легко возбуждаться (столь ценной для актера), заторможенность и проч.

Очевидно, какие-то другие способности имеют более существенное значение.

Рассмотрим некоторые качества, наиболее необходимые для художника.

1. Способность восхищаться и преклоняться

Первое, без чего не может быть художник, — без способности видеть и чувствовать прекрасное и великое.

При виде прекрасного художник испытывает совершенно особые ощущения. Он забывает себя, он целиком отдает себя во власть этих ощущений. Стихия красоты поглощает его совершенно — красота ли это форм и красок, красота ли звуков и мелодий, красота ли души человеческой, красота ли великих философских мыслей, моральное ли величие, — дело не в источнике — гармония, красота, совершенство, величие — это и есть стихия, родственная художнику, и для нее он широко распахивает врата души своей, забывая все другое.

Видеть и чувствовать прекрасное, это значит — восхищаться им. Видеть и чувствовать великое, это значит — преклоняться перед ним.

Человек, не видящий прекрасного и не понимающий великого, никогда не может быть художником. Он обыватель. Лакей великого человека никогда не считает своего хозяина великим. Он видит в нем только бытовые слабости. Величие этого человека закрыто для лакея.

Когда входил в комнату Станиславский, — одни продолжали свою болтовню, до тех пор, пока их не обрывали, — это лакеи и обыватели. Другие мгновенно бросали свои разговоры, становились серьезны и выжидательны... Это те, которые понимали, с кем они имеют дело. В них пробуждалось лучшее, значительное и вытесняло их мелкое, житейское.

Вот что пишет о Ермоловой Щепкина-Куперник — ее родственница и близкий человек, имевший возможность наблюдать ее в повседневной жизни: «...ей вовсе не нужны были рампа, зритель, аплодисменты для того, чтобы проявлять себя. Стоило ей открыть книгу Пушкина и начать читать ее

любимые стихи, — в ней тотчас же ощущалось волнение. Точно зыбь колыхала водную стихию, точно ветер задевал струны инструмента... Когда она читала, по ее лицу пробегала рябь, которую в просторечьи называют "мурашки", — это у нее было всегда признаком волнения»²⁶.

Автор воспоминаний (Щ.-К.) объясняет это ее постоянной «готовностью» к творчеству. Но не случайно все-таки ей пришлось упомянуть о «книге Пушкина». Какова бы ни была готовность Ермоловой — едва ли ее охватывало волнение от всякой взятой в руки книги. Именно Пушкин, да еще к тому же и не всё, а ее «любимые стихи» вызывали такую сильную реакцию. Значит, готовность готовностью — отрицать ее нет оснований, — но есть и другая причина; она-то как раз и волновала актрису.

Один мой знакомый, и сам большой музыкант, рассказал мне о выступлении у нас в Москве в 1920 — 1921 году итальянского вундеркинда Вилли Ферреро²⁷. Некоторые подробности его выступления поразительны, и я попытаюсь передать их.

Вся огромная эстрада Большого зала нашей Московской консерватории сплошь уставлена пюпитрами. Участвует весь оркестр Большого театра. Оркестранты на местах, зрительный зал полон.

На сцену выходит пожилой человек. На руках его — ребенок, лет 8 — 10 (точно не помню) — он в коротких панталонах, чулках и бархатной курточке. Отец несет его, лавируя среди пюпитров и оркестрантов. Мальчик, не обращая ни на что внимания, шалит с отцом, всячески мешая и отвлекая его. Он тормозит отца, закрывает ему глаза, дергает за галстук, растрепывает ему волосы и очень довольный хохочет, когда тот натывается на что-нибудь и чуть не роняет свою ношу. Видимо, — он совершенно не заботится о своем выступлении и уж во всяком случае ни капли не волнуется за него. Аплодисменты зрительного зала нисколько не нарушают трогательную семейную сцену — ребенок занят возней с отцом.

Наконец, кое-как добрались до дирижерского пульта. Отец ставит ребенка на высокую табуретку и протягивает ему палочку... Мальчик, все еще продолжая свои шалости, выхватывает у отца палочку и шутя угрожает ею как рапирой. Отец тоже смеется и, отражая удары, ловит «рапиру».

Глаза Вилли падают на партитуру... и тут происходит такое странное... жуткое... и значительное, что зрительный зал, как один человек, мгновенно стих — замер — перестал дышать...

Не помню, что именно должно было быть исполнено, знаю только, что что-то такое серьезное, глубокое и большое — никак уж не по возрасту дирижера.

Так вот, глаза мальчика падают на партитуру... Очевидно, он прочитывает первые строчки, мгновенно останавливается... Беспечные детские шаловливые глазенки проваливаются куда-то вглубь, и на место их — строгий, страшный взгляд много, много веков прожившего человека... Взгляд этот был устремлен не на ноты, не на оркестрантов, а куда-то мимо... в тот мир, который, как видно, проносится сейчас перед ним...

Медленно обведя этим властным и потусторонним взглядом весь оркестр, маленький чародей поднял палочку и... начал... «Я не могу рассказать вам, что это было, — говорил мой знакомый, — но было это... божественно. Я никогда ничего подобного не только не слышал, но и не предполагал, что когда-нибудь услышу... Прошло около десяти лет, а оно всё еще звучит в моих ушах... в ушах, в голове, в сердце и в каждой моей клеточке...

В антракте я пошел к моему приятелю, старому кларнетисту. Он сидел один, низко опустив голову. — Карл Иванович! — он не отозвался. — Карл Иванович, дорогой, что с вами? — Старик поднял на секунду голову и сейчас же опустил опять. Лицо его было в слезах. Я стоял над ним и молчал. Он сидел и по временам вздрагивал от сдерживаемых рыданий. Наконец, тихо, боясь дать волю своим слезам, он начал — он говорил с чешским акцентом и это придавало особую трогательность и правду тому огромному и задушевному, что он сказал в немногих словах, этот чужеземец, занесенный сюда судьбой, случаем... может быть, поисками хлеба. — Вы знаете — я сорок лет играю на этой вот дудке... и думал всё, что я неплохой ремесленник... А этот... ангел!.. — и он завертел головою, шумно задышал... положил руку на грудь около шеи, чтобы удержать хлынувшие слезы... — этот ангел!.. сделал со мной то, что я понял, что и я... тоже артист!!

Старик взглянул вверх... в небо... и полные слез глаза его сияли... В них был восторг, признательность и благоговение...»

Что увидал этот гениальный ребенок в нотах? Что разбудило в нем волшебника и чародея? Виденье красоты и силы? Виденье, какое было у гениального автора музыки при создании этого шедевра?

2. Глубина души. Емкость

У меня есть две приятельницы: Верочка и Сонечка. Той и другой по семь лет. И вот, недели две тому назад с ними случилось несчастье: они шли с елки и почти у самого дома на них напали мальчишки и отняли все их елочные подарки: игрушки, фрукты, сласти...

Сонечка поплакала, погоревала, но, когда ей обещали купить новые игрушки, — успокоилась и всё забыла.

Верочка — не так. Она оскорбилась. Глубоко, глубоко оскорбилась. Ей не было жалко самих игрушек, когда ей купили взамен этих другие — лучше, интереснее, — она была довольна, но нисколько не забыла обиды.

Как смел скверный мальчишка отнимать? Если он сильнее, так думает ему можно всех бить!

В ее серьезных взрослых глазках виден страх. Ей жутко. Она впервые столкнулась со злом, существующим в мире. Не в игрушках дело, они забыты. Она помнит только глаза мальчика, его наглый самодовольный смех...

Несколько дней она смотрела на всех с удивлением и настороженностью... Она испытала, что значит зло, несправедливость и насилие...

И из глазок ее, когда я встретился с ними, меня обдало такой бездонной, такой безысходной тоской, что у меня упало сердце.

Есть дети со взрослыми, грустными, много-много понимающими глазами. Про таких говорят: «не жилец на этом свете» — слишком хорош, слишком умен, слишком чуток...

Есть художники с таким же пронизывающим насквозь взглядом. Как будто смотрит он из самой глубины веков своего наследственного опыта и видит много-много такого, что скрыто от остальных.

Это и есть истинные крупные художники, способные охватить одним взором всю жизнь; способные за малейшим страданием учуять всю бездонность страдания и в малейшей радости увидеть обещание великого, безмерного будущего счастья человечества.

Один смотрит на лужу и видит в ней только лужу да отражение собственной физиономии. Другой — видит в ней отраженное небо, солнце объемлет весь мир земной и небесный. Такому не покажется странным сладостный стон прозорливца Тютчева:

«Час тоски невыразимой!..
Всё во мне, и я во всем!..»²⁸

После Мочалова, короля всех трагиков, мало что осталось — почти всё, написанное им, уничтожено и потеряно. Случайно уцелели две-три начальные страницы рукописи «рассуждения об искусстве актера». И вот что пишет он:

«Глубина души и пламенное воображение суть две способности, составляющие главную часть таланта»²⁹.

Глубина души! Вот, поди ж ты!

Актер с душой «Сонечки» видит факты и вещи только такими, каковы они есть: игрушки есть игрушки, мальчишки — мальчишки, а лужа — лужа. (И хорошо! Хорошо, что так верно видит, — другие и этого не видят.)

Актер же с душой «Верочки» через простые слова, через обычные факты, через эту маленькую человеческую жизнь видит всё огромное счастье, всё огромное горе, всю огромную жизнь человеческую. Жизнь на нескончаемые века.

Душевная глубина, ширина и обхват у всех разные. Есть маленькие веселенькие речушки — полуручейки, есть речки... а есть реки как Волга, Амазонка, Обь, Миссисипи...

Не надо обольщаться — не каждый представляет из себя не только крупную, но даже и среднюю реку. Чего нет, так уж нет. Однако не следует чересчур легко и разочаровываться в себе. Не дело пренебрегать и малой речкой, даже ручейком. Поухаживайте за ним, запрудите его, и он будет вам вертеть мельницы, давать свет и тепло.

Бывает ведь, что и хорошая река разольется таким болотом, что всё кругом загноит да заразит малярией. Так что дело не только в величине.

Но, конечно, величина есть все-таки величина. И настоящие просторы и глубины возможны только у больших рек.

Что же? Если нет глубины, обширности, обхвата и большой вместительности, — значит, и нет надежды создать что-то крупное, совершенное?

Конечно.

Ведь крупное и совершенное не лежит на поверхности, как крупная рыба не водится в мелководной речушке.

Все-таки как-то обидно. Хочется создавать совершенные вещи... и не только посильные — вроде комедий, — а хочется играть Шекспира, Шиллера, Кальдерона, Гюго.

Если хочется — не значит ли это, что есть в душе отклик этим мыслям, образам и страстям? А попробую — не выходит — слабо. С комедией — туда-сюда, справляюсь, а как драма, еще того больше — трагедия, так и вязну. Профанировать же и кривляться под трагедию — противно... Должно быть, и впрямь — мелководная речушка.

Вспомним, однако, что у каждого из нас за плечами многовековой наследственный опыт, полученный нами через зародышевую клетку. И глубину души любого из нас не так-то легко измерить.

Поэтому вернее будет думать так: глубина души есть у каждого; только двери к ней у иных закрыты, забиты, замурованы и сверху засыпаны еще целой горой всякого мусора. Если сумеет пробраться к этим запретным дверям, и открыть их, окажется — не все уж мы такие бедняги обойденные. Весь вопрос только в том: как? Как пробраться и как открыть? Возможна ли тут какая «техника»?

И раньше говорилось, и теперь скажу, и впредь буду повторять: да, возможна.

Все мои книги — первые шаги для овладения этими и другими столь же, как думали раньше, недоступными областями человеческой психики.

3. Идеал

Человек, столь чуткий к красоте, да еще с такой глубиной, с таким широким охватом, — может ли он удовлетворяться тем, что создаст что-нибудь не совсем посредственное, не очень значительное?

Конечно нет. Только совершенство! Всё, что бы ни вышло у него из рук обычного, посредственного, — только огорчение, только стыд для него.

Но ведь, по правде сказать, с этого начинают многие, кто бы они ни были: литератор, живописец, музыкант или актер — многим вначале рисуются огромные высоты, и они хотят создавать совершенные вещи.

Далее происходит отбор. Одни, столкнувшись со своей неподготовленностью, или с границами своей одаренности, или с неблагоприятными внешними условиями, — рано ли, поздно ли устают бороться и сдают свои первоначальные позиции.

Другие остаются верными своему идеалу и идут вперед, чего бы это им ни стоило...

Сдать позиции, конечно, не легко. Как отказаться от того, что так соблазнительно представлялось в мечтах и казалось близким и достижимым? И, кроме того, как признаться, что ошибся, что переоценил себя? И перед другими зазорно, да и самому больно. И вот выдумывает человек всякие оправдания: «То были мечты неопытного юноши, жар первого увлечения... Искусство, на поверку, оказывается совсем иным...»

Так, обманывая и утешая себя, человек находит оправдание своей слабости и теперь спокойно сдает свои прежние позиции и идет на компромисс.

Есть ли у него идеал? Нет, и не было. Были неотчетливые неустойчивые мечтания, да на беду показалось, что есть «талант», и тщеславной душонке захотелось проскочить без особой затраты в разряд избранных.

Только единицы до конца дней своих не теряют из вида первоначального, блеснувшего в далекой тьме идеала. Только единицы. Но из великих художников нет ни одного, кто не был бы такой единицей.

Идеал, впрочем, так и остается — недостижимым. Когда Пушкину хвалили его стихи, большею частью это его только огорчало — «Неужели вам нравится? — говорил он. — В моей голове всё это было гораздо лучше...» Рафаэль по поводу своей Сикстинской Мадонны, в кругу друзей и учеников, признавался, что это только слабое подобие того, что представлялось ему в воображении.

Так и должно быть. *Идеал должен превосходить во много раз наше уменье.*

И беда, когда уменье превосходит наш идеал. Тогда нам некуда стремиться, мы всё умеем, всё знаем. Тогда — смерть и конец искусства. Хуже, тогда воцаряется пошлость: «Я великий мастер, я — гений. Созданное мною не может быть слабым. Вам не нравится? Не понимаете! Не доросли. Или — клевета завистников».

Как бы ни было велико его мастерство, истинному художнику оно всегда кажется слабым и бессильным: оно не в состоянии реализовать того, что представляется в мечтах. И вот в поисках совершенства Леонардо 17 лет пишет свою волшебную Джоконду. Бальзак по 12 раз переделывает свои произведения. Микеланджело разбивает в куски свои готовые статуи. Авторы нередко сжигали свои произведения. А Беранже высказался по этому поводу так: «Огонь сжигаемых рукописей — это единственный огонь, просветляющий ум поэта»³⁰.

Не тот подлинный художник в своей области, кто очень легко и свободно рисует, или пишет, или музицирует, или играет на сцене, — а тот, кто, не удовлетворяясь своими набросками, ищет всё

более и более совершенного, кто стремится придать своему произведению всё большую и большую силу, большую тонкость и глубину. И в конце концов — совершенство.

Иметь идеал и не терять его, это значит — быть беспредельно настойчивым в стремлении к цели. То или другое у меня не выходит. А какое мне дело, что не выходит. Выйдет! Не сегодня — завтра, через месяц, через год! Главное — не покладая рук трезво и неослабно добиваться, добиваться и добиваться.

И так всюду. Когда Ньютона спрашивали, как это ему посчастливилось открыть законы тяготения и движения небесных тел, он отвечал: «Очень просто — я беспрестанно в течение 20 лет думал о них». Когда Эдисону говорили о его гениальности, он возражал: «В моих изобретениях один процент гения и 99 — потения».

На чем срываются все так называемые неудачники и все «непризнанные гении»? Только на этом, на недостатке упорства и твердости; или, как прекрасно говорит Бальзак, — на недостатке мужества. Они хорошо проектируют, решительно приступают к делу, храбро преодолевают первое препятствие, а там, шаг за шагом, — охлаждение, скука, недоделки, провал... и даром потраченная жизнь.

Перед ними не маячит идеал, не тянет к себе их душу, как север тянет стрелку компаса — неустанно, неизменно, всегда. Как ни пытайся отклонить ее, — она вновь и вновь возвращается на свою линию.

Что нужно делать нашим театральным школам (да и всем школам искусства)? Прежде всего *намагнитить* стрелку душевного компаса ученика. Чтобы она не вертелась во все стороны, а была постоянно устремлена к своему идеалу.

Правда, с воспитанием высоких идеалов в нашем театральном деле особенно трудно. В живописи, в литературе, в музыке вас окружают образцы, на которые можно равняться, шедевры, отобранные временем и ставшие достоянием вечности, — их можно изучать, ими можно наслаждаться сегодня точно так же, как во времена их создания.

А у нас в театре — где наши высшие образцы? Мы можем судить об игре актеров, которых нам посчастливилось видеть на сцене. А если не посчастливилось? Великие актеры уходят, и с ними уходит их искусство. Остаются воспоминания зрителей, записавших свои впечатления, в некоторых случаях остается более-менее подробное описание игры актеров в том или ином спектакле. Хорошо и это, конечно, но это всё же нельзя сравнить с возможностью самому увидеть их на сцене.

А вместе с тем, ведь ни в одном искусстве нет таких опасностей, какими наполнено до краев искусство актера. О самообмане в театре говорилось достаточно, и вот бессмысленное гоготание некстати смешливых зрителей, готовых встретить на ура всякое бойкое слово текста, всякое комическое положение, всякую пощечину, падение, улелетывание со сцены, дешевые восторги людей с испорченным вкусом, готовых рукоплескать всякому ору и реву, всякому дикому крику актера с широкой глоткой, ничего не стоящие вспышки не в меру экспансивных зрителей, разражающихся бурными аплодисментами, когда порок наказан, а добродетель торжествует, хотя актер тут и ни при чем — так написал автор... Все эти смешки, аплодисменты и восторги актер ведь принимает на свой счет: он приписывает их силе своего искусства. Попробуй разубедить его — не поверит. Будет думать, что ты из зависти говоришь ему неприятности — «интригуешь» против него.

Наконец, — поклонники и льстивые друзья-приятели... Пожалуй, это самое вредное и самое страшное. Ведь никто так не падок на похвалу и на лесть, как актер! Это — тщеславнейшее существо на свете! Похвала нужна ему, как воздух.

А как же иначе? Искусство его неуловимо, фиксировать его нельзя — как он может судить: плохо или хорошо оно? Только реакция публики, только похвала, восторги или холодное молчание скажут ему, находит оно отклик или нет. От неуловимости своего искусства, от невозможности проверить себя, актер полон сомнений. Никто из художников не сомневается так в себе, как актер. И никто так не боится своего сомнения, своего неверия в себя. Посмотрите, как он быстро отвернется от вас, перестанет слушать, если вы будете указывать ему его промахи и недостатки, — отвернется, ухватится за какого-нибудь проходящего мимо льстеца или невежду и будет с упоением выпитывать в себя усладительные для его души восторженные охи и ахи. А вас он будет избегать, вас он боится, как заразы; да это так и есть: вы можете заразить его самой страшной для него, смертельной для него болезнью: сомнением в его таланте, в его неотразимости, в его обаянии...*

Когда каждый день вы слышите себе восхваления, когда искусно и твердо охраняете себя от всяких разговоров, где нет восхвалений, как же не пропитаться в конце концов сознанием своего величия? Как не дойти до самопоклонения? Как не возомнить себя каким-то высшим существом? Остаться в этих условиях трезвым невыносимо — для этого надо иметь бездну самообладания и ума. Я сам лично слышал от актеров весьма ограниченных возможностей (хотя они и занимали первое положение) такие категорические высказывания: «Сейчас искусство актера находится на огромной высоте. Если бы теперь пришел к нам Мочалов, он был бы смешон». Т. е. другими словами: что против меня все эти Мочаловы, Олдриджи и Дузе. (О Стрепетовой, Ермоловой еще неудобно говорить, — они еще в памяти кое у кого — поэтому молчу... пока что.)

Порадуешься за живопись и скульптуру — там не очень-то расхвастаешься: ну-ка, сделай что-нибудь вроде Гермеса, Аполлона, Венеры Милосской, Давида, Моисея и т. п. Ну-ка, напиши Сикстинскую Мадонну, Страшный суд, Блудного сына и друг.

Чтобы избавить театр от этой зловредной, а вместе с тем смешной и жалкой профессиональной болезни, нужно одно: нужно с самых первых шагов крепко засадить в ум и сердце учеников *тот образ совершенства, который бы превосходил все их возможности.*

Засадить и непрерывно поддерживать его... Если можно — всю жизнь! Пусть как с кровью матери, пусть с молоком кормилицы-школы войдет в него героический лозунг:

Кто строит ниже звезд,
Тот слишком низко строит.

«Послушайте! — скажут мне. — Это — максимализм! Это — всё или ничего!» — Именно. А что ж вы так боитесь этого слова?

Ведь что такое здесь в конце концов максимализм? Это не больше, не меньше, как *предчувствие своих возможностей.*

В самом деле: я не хочу и не могу довольствоваться десятой частью того, что я считаю совершенством; не хочу и не могу довольствоваться и половиной: для меня — только *всё совершенство целиком.* Не указывает ли это на то, что в глубине души есть *предчувствие возможности достигнуть этого совершенства?*

А раз я чувствую возможность достигнуть — только безвольные, рыхлые души, только изжившие всю свою энергию могут отказаться от этого достижения.

4. Миссия

«Образ совершенства», «идеал», «максимализм», «мужество»... Все это очень красиво... но нет ли тут... некоторого увлечения, какого-то не совсем здорового фанатизма?

Тратить 17 лет, чтобы написать портрет-совершенство... по 12 раз переделывать свои готовые романы, повести... жечь свои рукописи... разбивать свои статуи (да не какие-нибудь, а высеченные рукой Микеланджело!)... Слов нет — красиво, щедро, жертвенно... Только уж очень что-то преувеличенно и непрактично.

Не разумнее ли было бы использовать свое дарование без этой размашистой расточительности?

Тем более, что ведь все равно: «идеал недостижим» — так что же стараться пробивать лбом каменную стену? По меньшей мере недальновидно.

В самом деле: «идеал недостижим», совершенство может быть только в мечтах, в мимолетной грезе или в сонном видении — как у Рафаэля (даже у Рафаэля!)... Тогда зачем же биться? Знать, что недостижимо, и все-таки ломиться!

Из-за упрямства? — «мало ли что, — а я хочу!»? Или из противодействия? — «Если нельзя, — вот тут-то я, вопреки всему, и сделаю!» Или из склонности к лотерейной игре? — «У других не выходит, а вдруг — подвезет — у меня выйдет?» Или, может быть, увлекает самое дело? — «Уж очень всё хорошо, очень заманчиво представляется в мечтах!.. и очень слабо, очень беспомощно у меня выходит. Надо попытаться: а может быть, все-таки хоть что-нибудь ухвачу. Не всё, а хоть что-нибудь!» Да так самое дело и затягивает: чем больше работаешь, тем больше достигаешь, но тем больше видишь недостатков и несовершенств... Остановиться же нет возможности: уж очень много отдано, — надо же доделать, довести до конца!

Все эти причины могут иметь свое место — одна меньше, другая больше, в зависимости от характера. Но есть еще одна: *никто не способен сделаться истинным и большим художником, если в какой-нибудь степени не почувствовал, что жизнь и дарование его принадлежат всему человечеству и что всё, что дано ему природой, — дано ему для человечества.*

И лишь только поймет это человек — в эту счастливую и значительную минуту — у него меняется всё. До сих пор он делал или для «рынка», или для небольшого круга ценителей, или, наконец, для себя, для собственного самоупоения.

И требования его к себе и к своим произведениям в конце концов были очень ограниченными.

Человечество! И не только то, какое живет сейчас со мной, а и всё будущее... Эта мысль, казалось бы, способна раздавить, но испуг и растерянность длится только одно мгновение, а за ними — такой небывалый подъем. Просыпаются какие-то другие новые инстинкты... появляются новые силы... Всё сделанное до сих пор кажется ничтожным и слабым... Создать хочется что-нибудь только абсолютное, только совершенство... Мысль о каком бы то ни было компромиссе вызывает лишь брезгливость.

И разве можно тут помнить еще о какой-то «практичности»! И что значит бросить на дело лишние пять, десять, двадцать лет!.. Сжечь свои беспомощные рукописи, разбить статую, соскоблить картину... Всё это сделаешь и не заметишь. Ведь что и для кого делаешь! Так можно ли тут крохоборствовать и к месту ли тут собственное мелкое себялюбие?

Из всех художников ответственность свою перед человечеством легче всего ощутить актеру.

Ведь человечество — вот оно — перед ним. Не воображаемое, а действительное. Много его, мало его — не в этом суть, — вот оно. Ты слышишь его дыхание? Тут оно не все — тут часть, — но это оно: человечество.

Выйди к нему. Оно ждет тебя! Есть у тебя что сказать ему? На что хочешь ты толкнуть его? От чего уберечь? Куда увлечь? Иди и делай.

Сей в века семена служения твоего.

5. Энтузиазм

А. Энтузиазм молодости

Вот перед нами класс только что принятых учеников. Будут ли это лучшие столичные театры, или театральное училище, или консерватория, или балетная школа... десять, двадцать, тридцать их человек — все равно.

Они только что приняты, они отобраны из сотен. Они — лучшие. Вероятно, это не случайность; вероятно, они имеют для этого достаточно данных.

Поговорите с ними. Осторожно, по-дружески подойдите к тому молодому человеку, который влюбленными глазами смотрит на проходящих тут же по театру первых лучших актеров (или профессоров...) К этой 17-летней девушке, которая не может от восторга дух перевести, когда идет по этим коридорам, когда дотрагивается до этих стен... Знаете ли вы, что втихомолку, когда никто не видит, она целует их.

Вы, может быть, скажете: «ребячество», «истерическая сентиментальность», — не говорите так, — это неверно. Не одну сотню раз разговаривал я с этой молодежью, и всегда приблизительно одно и то же — всегда всё те же робкие, но полные молодого энтузиазма речи: «Меня волнует театр... играть, быть на сцене и около сцены — выше этого, мне кажется, ничего нет! Это священо!.. Хочется играть... играть хорошо, играть прекрасно... Смогу ли? Не знаю. Один или два раза в моей жизни было, я играл (или читал, или пел) так, что чувствовал: вот это «ТО»! Это — *настоящее*, это хорошо!.. чувствовал, что здесь, сейчас я — артист. И не только сам, но и все говорили то же, все восхищенно и благодарно смотрели на меня... И вот... если это было раз или два, то, может быть, это во мне *есть*? И, может быть, здесь — эти люди, эти стены, этот воздух помогут... сделают со мной чудо... Я знаю, — я — еще ничто. Но я так верю, так хочу верить... Я предчувствую, что *могу*, что *инею* право, что *должен*...»

Иногда талантливая игра какого-нибудь артиста служила первым толчком. Молодой человек жадно смотрит на сцену и вдруг... сердечко ёкнет, трепыхнется... проснется художник, и в голове остро и радостно мелькнет: «А ведь *это* и я могу! Тоже могу! Я знаю, *как* это делается!»

И, как Корреджо, посмотрев на картины Рафаэля, и поймав пути чудодейственной кисти, вдруг воскликнул: «Я — тоже художник!» — и бросился с головой в живопись, — так и эти молодые люди, почувствовав проблески своей талантливости, — всё бросили, всё забыли и живут только одним.

Не так-то гладко, конечно, говорят об этом ученики, и ответы их не готовы. Они, чаще всего, сознательно-то и сами не знают, почему именно они пошли на сцену. И только помогая всякими осторожно поставленными вопросами и ободряя, удается вытянуть из них их тайные мысли и мечтания.

Но всё это никак не ребячество, и не сентиментальность, и не истеричность. Их ведет верный инстинкт. И сейчас они более взрослые, чем, возможно, будут потом, через 10 — 15 лет. Тогда, может быть, уже погаснет огонь в их глазах и будет им 80 — 100 лет.

И какая же сентиментальность, когда, чаще всего, ради театра ломается жизнь, когда в материальном отношении иным приходится бедствовать и почти голодать. И — всё нипочем.

А об «истеричности» и говорить нечего: глаз так наметался, что уже на экзамене сразу подмечается нездоровость психической организации. Таких не берут. Если же один случайно и проскочит, ему будет не до истерий и не до психопатий — здесь этим никого не проведешь.

Посмотреть только: каким энтузиазмом полны молодые, только что пришедшие в школу! Сколько в них восторга, обожания всего театрального! Веры! — и в преподавателей, и в будущее, и в свой талант! Молодежь буквально молится на своих любимцев-актеров. Достойны они того или нет, — восторженным глазам они представляются богами. Они — таланты! Чуть что не гении! Трибуны! Пророки! Провозвестники истины и красоты!!

И самим хочется — горит душа — стать такими же блестящими, талантливыми... Так же покорять и «глаголом жечь сердца людей!» Они полны неисчерпаемой энергии, они пылают энтузиазмом.

Какая это сила!

Ведь это — вера! Безоговорочная вера! Они видят *уже исполненными, уже воплощенными в жизнь* все свои самые дерзкие, самые возвышенные мечты. А это — уже одно из основных качеств дарования.

Может быть, сейчас-то главная часть их дарования и заключается именно в этой вере, в этом рвении и в этом восторге. Все остальные качества еще в зачатке — больше задатки, чем качества.

Они есть, конечно, но проявляются не всегда, — только случайно. Вот на экзамене они мелькнули и дали знать смотрящим, что здесь что-то есть интересное, мимо чего проходить не следует. Но главное все-таки — молодой энтузиазм. Он-то и электризует их зачаточные качества так, что они сверкают иногда полным блеском, как у законченного таланта.

Как надо бы ухватиться за этот чудодейственный молодой энтузиазм! Ведь это путь! Ведь это *секрет!* И, может быть, один из главных секретов, при помощи которого можно быстро-быстро добраться до хранилища таланта, и он польется оттуда широкой рекой...

Но вот приходят они, опытные мудрецы, оракулы от искусства — педагоги... и с первых же слов начинают гасить этот огонь в глазах, уничтожать веру и пугать талант. «Всё, что вы делаете, — вещают они, — никуда не годится, это всё любительщина, скверные штампы, наигрыш. Вкуса у вас тоже нет; восхищаетесь вы дрянью... Если у вас случайно иногда что-то получается, так вы думаете, что вы уже можете играть? — ничего не можете. Вы только материал, из которого или получится что-нибудь, или ничего не получится. И первое, что надо сделать, — стереть все прежние привычки. Вычистить начисто, чтобы вы были как лист белой бумаги».

И вот эти могильщики по призванию шаг за шагом отнимают у юношей всё, чем они жили и чем вдохновлялись... И на целые годы, а иногда и на всю жизнь теряется энтузиазм, вера и... талант. Увы, это так! Немногие выкарабкиваются, остальные, с легкой руки искусных воспитателей, гибнут, тонут в мертвечине так называемого ими «высокого искусства».

Да и те, кто выкарабкивается, — выкарабкиваются с дефектами: кто «без руки», кто «без ноги» и т. д. ... Выкарабкиваются, да уж не те: чего-то они лишились и многого из того, что как будто бы непременно могли бы, — уже не могут.

Нельзя гасить.

Надо уметь вместе с учеником восторгаться его достижениями, его талантом. Надо *не замечать* и, уж во всяком случае, не показывать, что замечаешь недостатки ученика. *Надо видеть только достоинства*, и на них-то направлять (не самолюбование — этим все испортишь) творческие восторги, надежды и ожидания ученика. Тогда эти достоинства быстро-быстро пойдут вперед и вытеснят собою все недостатки, если они и были.

Что же касается энтузиазма и огня в глазах, надо, чтобы он разгорался еще больше. Тогда может быть чудо.

Тогда — смешно сказать — семнадцатилетних девушек смогут играть семнадцатилетние актрисы, а не тридцати и не пятидесятилетние, как это практикуется сейчас. Тогда Ромео может быть 18 — 19 лет. Мы сейчас даже и представить себе не в состоянии, как это может быть прекрасно.

Может случиться, впрочем, что строгие служители высокого искусства, мудрецы-законодатели будут брюзжать, видя эту игру: «Что же, он сам молод, ему и играть нечего, — скажут они, — разве это искусство?»

Это все равно, как если бы сказать: Пушкин написал «Я помню чудное мгновенье» после того, как его посетила в его изгнании Керн, или — «Для берегов отчизны дальней ты покидала край чужой...» — когда до него дошло известие о смерти Ризнич, — разве это трудно? Разве это искусство?

Вот если бы Пушкина никто не посещал, и никто бы у него не умирал, и никого бы он не любил, а все-таки всё бы это написал — вот это было бы искусство!

Они уже так ослепли, что всякая птица лежит перед ними только ощипанной. Так замерзли, что солнце жизни уже не греет и не живет их. Жизнь! Правда! Восторги творчества! — этого ничего нет для них. Для них нет искусства живого, солнечного, безумного, молодого — есть только холодная искусность.

Выпотрошенные люди.

Ведь и они были на экзамене и видели этих молодых людей. Конечно, некоторые показали только свой материал: голос, фигуру, обаяние, эмоциональность. Но другие неплохо и читали и играли. Пусть это было и не закончено, только набросок, но явно талантливый набросок.

Как бы надо было? До крайней степени надо было бы изощрить свой глаз, свой «нюх», чтобы подсмотреть, «учуять»: откуда же брызжет сейчас этот талант? Дай-ка я помогу ему прорваться наружу.

Куда тут! В самодовольстве, в тупости и лени своей они все зачеркивают и считают, что на пустом, выжженном месте создадут... ничего не получается. Тогда — «Ну, вот! — говорят они, —

опять ошиблись... Никакого дарования тут и не было. Просто — миленькое личико да молодость. А стали по-настоящему раскапывать — внутри, оказывается, и нет ничего!»

Птичка недурно пела. Взяли ее, распоролы ей животик, грудку, вынули сердечко — а оно, оказывается, не бьется! Обидно... Обманулись... Сколько времени потеряли!

А может быть, сами того не подозревая, они мстят за свою таким же образом загубленную молодость и за свой талант — ведь был же он когда-нибудь у них — иначе зачем они здесь?

Тогда и их жаль.

Но позволять им и дальше так портить людей — все-таки не следует.

Б. Энтузиазм зрелости

Бывают, конечно, такие, что до самой смерти сохраняют в себе эту молодую способность увлекаться и гореть, как и в первые дни юности, но большей частью возраст дает другой энтузиазм. В нем уже нет слепоты и неопытности юности. Он прекрасно знает все трудности и почти непреодолимость некоторых препятствий, знает также и собственные несовершенства и ограниченность. И все-таки, несмотря ни на что, — а может быть, именно возбужденный всеми этими препятствиями, — он бросается в дело.

И тут самое дело заинтересовывает его всё больше и больше... роятся новые мысли и проекты, появляется подлинное увлечение, возникает мечта, идеал — и уже нет сил оторваться и бросить, не доделав до конца.

И каждое новое препятствие превращается в ступеньку лестницы. Со стороны это, может быть, кажется безумством, безрассудством... Удачи кажутся случайностями и «везением». Но жизнь — она ведь боится дерзости и воли, она расступается и дает место смельчаку и герою.

Анатоль Франс в одном из своих «литературных очерков» — «Барон Денон», — рассказывая о разных блестящих для француза свойствах барона, кончает так: «Ему недоставало какой-то доли упорства, безграничности, любви к невозможному, того рвения сердца, того энтузиазма, который создает героев и гениев. Ему недоставало уменья переходить границы. Он не способен был сказать: "вопреки всему!"»³¹

Вот эта самая «любовь к невозможному», это «рвение сердца», этот категорический принцип: «вопреки всему!», эта потребность «безграничности» и «уменья переходить границы», какие бы они ни были; это невероятное «упорство» и есть энтузиазм взрослых.

Но правда, это качество способно породить не только художника, но и больше того: властителя дум, законодателя и великого творца в искусстве ли, науке ли, в жизни... Это уже путь к величию, к герою, к гению.

Об этом дальше.

б. Специальный ум

Кроме описанных, несколько необычных качеств, свидетельствующих об особой чуткости и об особом моральном, эмоциональном и волевом складе художника, есть и качества, касающиеся его интеллекта. Именно — ум. Специальный для избранной профессии ум.

Я знавал одного инженера, который любил поговорить на разные «высокие темы». Бывало, слушаешь его и становится невыносимо томительно и скучно: так это мелко, неинтересно, пошло и, просто сказать, глупо... Одним словом, у меня сложилось о нем мнение, как о весьма недалеком человеке и надоедливом собеседнике. При этом я всегда с удивлением вспоминал, что о нем говорят, как о талантливом инженере, как о выдающемся изобретателе. Каким образом это может быть? Непонятно! Такая бедная мысль и вдруг — изобретатель!?

Но мне посчастливилось присутствовать при очень интересной сцене. В одну из особенно тягостных для меня минут, когда он «доезжал» меня своей философией, а я молча злился и давал обеты никогда не бывать здесь, пришел в этот же дом один инженер, профессор технического вуза, крупный специалист — «имя» в своей области. К моему удовольствию, «философский» разговор, не подерживаемый никем, стих. Слово за слово — и наши инженеры разговорились о технике, о механике, о чем-то очень специальном и понятном им одним. И тут я поразился перемене, которая произошла мгновенно с моим «философом»: глаза его засияли мыслью, голос стал уверенным, — да что уверенным — властным, речь краткой и точной. Я слушал, разинув рот от удивления, как он «мотал» несчастного собеседника, как он «резал» его двумя-тремя словами, как он бросал ему мысль за мыслью, совет за советом... «Ну, что?» — спросил я после профессора. — «Да-а! Давно меня так не били! —

сказал он, сконфуженно улыбаясь, — впрочем, что ж тут смущаться? При таком противнике это нисколько не обидно. Редкая, светлейшая голова!»

У моего «скучного знакомого» оказалась *светлейшая голова!**

Итак, повторяю, всякое дело требует своего специального ума и специальных способностей. Не говоря уж о чем-то крупном, возьмем даже самое простое: убрать комнату, накрыть на стол — и для этого нужен «специальный ум». Понаблюдайте за людьми, разница бывает очень заметна: один и прокопается долго и сделает все-таки плохо, а у другого получается и быстро и красиво.

Так и у нас, в нашем искусстве актера: надо хорошо и верно играть. Не рассуждать о своей роли, а *играть*. Есть такие, которые очень хорошо и умно говорят о своих ролях, а играют весьма и весьма посредственно. А есть такие, которые говорить о роли совсем не могут (да и в жизни люди как будто недалекие), а выйдут на сцену, и всё, что они там делают, кажется таким продуманным, таким верным, глубоким и «логичным». По-видимому, действуют они не по велению расчета и рассудка, а подчиняясь выводам более глубоких и скрытых слоев своего сознания.

Бывали случаи, которые можно назвать анекдотическими: Федор Горев играл в какой-то «исторической» пьесе Нерона³². Не считая эту роль серьезной, он отнесся к ней весьма легкомысленно: не постаравшись даже выучить слова, он играл ее «под суфлера». Но вот после спектакля в газетах и толстых журналах появились всевозможные хвалебные статьи об этом спектакле и особенно о высокохудожественном исполнении роли Нерона. «Тем, кто хочет познакомиться с римской жизнью, с личностью Нерона, не нужно читать массу книг, нужно сходить в Малый театр и посмотреть Горева: каждый жест, каждый поворот головы, каждый взгляд, каждая интонация — переносит нас во времена первых христиан. Видно, что артист много работал и изучал быт римской жизни и характер императора-тирана». Не ручаюсь за подлинную точность слов, но именно в этом духе писал известный в то время историк (значит — специалист этого дела!), и много, много приводил он там еще всяких доказательств того, что артист потратил чуть ли не годы на изучение материалов о своей роли: «Вот, например, этот жест, или эта поза, когда Нерон...» — и описывалась сцена из пьесы — «ее не выдумаешь, ее можно видеть только на (такой-то) чрезвычайно редкой гравюре» и т. д. в этом роде.

Когда Горев читал эту статью, он, говорят, был не на шутку встревожен: а вдруг, да начнут ходить к нему толпы студентов за консультацией по Римской истории и Нерону, а ведь он толком-то и не знал: кто же был, собственно говоря, этот самый Нерон? Ну, император, ну, злодей (в пьесе это изображено довольно ясно), а что дальше?..

Вы скажете: анекдот, выдумка. Анекдот — пожалуй, но не выдумка. Этот анекдот рассказала сама жизнь для вразумления нашего. Проникновенность таланта — не сказка, не легенда. Это действительнее самой действительности. Как это случается?

Очень просто. Вероятно, Горев видел где-нибудь и когда-нибудь римские вазы с изображением людей и быта, видел скульптуры, а скорее всего, что видел в той же «Ниве» или «Живописном обозрении» (распространенные журналы того времени) снимки с этих ваз или с этих картин, изображавших римскую жизнь... Видел мельком, забыл, так забыл, что теперь и не помнит ничего. Но в глубине психики они отпечатались (так, как отпечатывается у нас все, что мы видим и слышим), мы ведь с вами знаем и помним гораздо больше, чем думаем, только все это — в глубине и нами самими не сознается. Может быть, в детстве своем — а оно было совсем не такое радужное, как его зрелость и старость, — он насмотрелся и на насилие и на несправедливость... И вот, когда речь зашла о Нероне — все это хлынуло из неизвестных глубин и... реализовалось. А актер об этом и не предполагал даже... думал, что он играет, как попало... как бы мы теперь сказали: халтурит. А у него в душе, оказывается, произошел сложный творческий синтетический процесс. И вышло так, что роль свою он сыграл верно и как нельзя более умно.

Вот этим-то специальным умом (который ничего общего не имеет с расчетом и рассудочностью) и обладали наши гении: Мочалов, Ермолова и другие.

Прочтите, кстати, несколько слов об этом самого Мочалова (из неоконченной рукописи об искусстве актера): «Часто случалось слышать об актере, что в нем много *театрального ума*. По моему мнению, это выражение не относится к артисту хорошо или умно *рассуждающему* о своем искусстве, но к *верной* или *умной его игре*. Мне кажется, что и самый опыт не всегда дает право на название *умного актера*. Многие примеры служат этому доказательством. Есть артисты, занимающиеся много лет своим искусством, одаренные от природы здравым рассудком, получившие хорошее образование, — важное пособие для артиста, — и иногда удовлетворяющие требованию самого строгого зрителя, но при всем том не могут получить название *артиста с театральным умом*. Поэтому полагаю, что можно или должно причислить сей дар к числу тех способностей, которые, будучи соединены вместе, разумеется в разных степенях, называются *талантом*.

Мне кажется, средства легко постигнуть характер представляемого лица, верность действия и умение скрыть в продолжение оною всю тягость моральной работы — называются *театральным умом*».

И дальше: «...Я посылаю вам начало статьи и уверен, что вы не откажете помочь мне кончить это рассуждение. Надо еще о многом говорить: об актере умном и глубоко воспринимающем душою все великие минуты своего положения...»³³

Выходит так, что умный актер, это тот, который *«глубоко воспринимает душою»* все великие минуты своего положения...»

Глубоко воспринимает *душою*, а не рассудком.

Конечно, лучше уж понимать рассудком, чем совсем ничего не понимать и только бессмысленно болтать слова автора. Но это понимание никак нельзя поставить на одну доску с тем *«глубоким восприятием душою»*, какое свойственно прирожденному актеру. Как бы рассудочное понимание ни казалось сложным, — оно примитивно; как бы ни казалось глубоким, — оно для актера поверхностно; как бы ни казалось прочувствованным, — оно бездушно.

7. Талант

Кроме всех перечисленных качеств, отличающих художника и крупную индивидуальность, каждая специальность требует еще и своей специфической одаренности.

Ее-то большею частью и называют *«талант»*. И надо сказать, чрезвычайно злоупотребляют этим словом. Чуть маленькая способность — уже говорят: талант.

Талант, это — редкость, это один на несколько сот способных.

Я очень благодарен Фенимору Куперу за то, что еще в самой моей ранней юности такими простыми и понятными для меня в то время словами он вызвал у меня благоговейное отношение к слову «талант» и заставил крепко над ним призадуматься.

Всем известный его герой «Следопыт» (он же Кожаный Чулок), кроме всяких других замечательных вещей, какие он умел проделывать, — без промаха стрелял из винтовки.

И вот какой-то простодушный обыватель обращается к нему с просьбой научить его этому. Следопыт отвечает, что научиться стрелять нельзя — для этого нужен талант.

Как нельзя! А как же не умеющие совсем стрелять солдаты в конце концов доходят до того, что стреляют превосходно.

Превосходно... Разве это превосходно? Конечно, попадать в 50 — 60 шагах в какую-нибудь монетку научить можно.

Но разве это стрельба! Вот попадать в подброшенную картофелину, это уже лучше. А попадать по желанию в середину ее или только слегка задеть ее — это уже почти хорошо; сбить на лету ласточку — тоже не плохо, а вот попасть пулей сразу в двух ласточек, когда они перекрещиваются на лету, это — совсем хорошо³⁴.

Я в то время увлекался стрельбой, и меня это... с ног сшибло. Так вот что значит стрелять хорошо!?. И вот что значит талант! Попасть одной пулей... в двух летящих ласточек... когда они перекрещиваются... разве успеешь тут что-нибудь сообразить... разве можно тут что-нибудь увидеть? Разве может быть такая точность? Такой расчет?.. Это просто угадка, нюх, предвидение, инстинкт... вдохновение!..

Этому научиться, пожалуй, действительно нельзя. Это должно быть заложено в человеке!

Были на самом деле такие стрелки или нет — это совершенно неважно. Вероятно, все-таки, что и были: жизнь на каждом шагу превосходит самую необузданную выдумку.

Да и что толку в критиканстве? Ну, скажем, что не были, не бывают и быть не могут. Что это даст нам?

Главное в данном случае состоит в том, чтобы понять характер таланта, его отличие от обычных способностей, понять, что талант стрелка, жонглера, скрипача, живописца — это нечто большее, чем обычные способности, это нечто настолько превосходящее обычные способности, что кажется почти невероятным, фантастичным. Обычный способный человек при обучении, тренируясь, упорно работая над собой, достигает все более и более высоких результатов и, наконец, доходит до какого-то потолка, предела, выше которого подняться уже не может, и этот потолок у всех примерно один. Талант же резко выделяется, вырывается вперед, и показывает такие результаты, которые для остальных недостижимы даже при самой упорной и длительной тренировке.

Но нельзя ли все-таки найти какой-то подход к таланту, понять хотя бы, что это такое? Вот, взять хотя бы эту самую стрельбу Следопыта: угадка, нюх, вдохновение... Это все — так. А не бывает ли чего подобного и с нами, обычными людьми?

Идешь, например, за городом около полотна железной дороги... далеко впереди телеграфный столб... Почти неожиданно для себя, поднимаешь с земли камень, и — трах! — в самую середину столба! И так легко, как будто бы когда угодно и сколько угодно попадешь — ничего хитрого нет. И даже в этот момент, когда бросаешь (и в следующий за ним), мелькают мысли: «Вот, вот!.. так!..

правильно!.. Теперь я знаю секрет, как это делается. Это нужно вот что делать!.. Надо пустить в ход эту штуку... и не мешать ей».

И действительно, тут есть «что-то», что пускается в ход. Или вернее даже, — чему даешь в себе свободу — оно действует, а ты только наблюдаешь да подбадриваешь: «Так, так!.. Действуй!!»

Что же это за «штука»? Она сложная, эта штука: тут и глазомер, и чувство абсолютного соответствия между расстоянием до столба, весом камня, силой, размахом и быстротой движения руки и всего тела, тут и полная физическая свобода и непринужденность, тут и угадка, и предвидение, и вера... тут всего много. И в то же время все ниточки от каждого из этих отделов, — а, может быть, еще сотни и других — все сходятся в каком-то одном центре, и всё регулируется лишь отсюда. Нужно только не мешать. Чувствуешь, что, если не мешаешь, он работает на тебя, а помешал — грубо подтолкнул или засомневался, задержал его работу, — все и развалилось — мимо!

Такие мгновения и случайности бывали со всеми. Если не с бросанием камня, так с прыжком, падением, удержанием равновесия и проч.

Но было это и не только с физическими движениями — слушаешь разговор и вдруг мелькнет мысль... промолчишь, не придашь ей значения... А через некоторое время читаешь где-нибудь... оказывается, мысль была верная и значительная, а вот — не поверил себе, — не дал ей хода... Или в трудную минуту мелькнет: «Вот что надо сделать! Вот как действовать!» Но заколеблешься, засомневаешься... И только потом: «А ведь верно тогда думал, так бы и надо было делать, а то — вот что вышло!..»

Проблески... мгновения... вдруг во тьме сверкнет что-то... осветит! — все ясно, все видно, все могу!.. — и погаснет.

Но это не сон и не самообман — это все-таки было.

Что это за проблески? Какого-то особенного дарования? Таланта?

Бывают не только секундные проблески: подхватит и понесет. Как подменили человека. Как будто проснулось что-то в человеке: спало мирным сном — и вдруг проснулось и заработало. Какой-то чудесный мотор, регулирующий аппарат.

Недолго, конечно, несколько минут, — но все-таки это уже не проблеск, а целое просветление.

Про актера, про музыканта тогда говорят: он в ударе, у него вдохновение.

Да, мне удавалось
Сегодня каждое движенье, слово.
Я вольно предавалась вдохновенью,
Слова лились, как будто их рождала
Не память робкая, но сердце.

(«Каменный гость» Пушкина, слова Лауры)³⁵.

«Я не могу рассказать всех подробностей этой сцены; помню только, что я весь трепетал истинной страстью и будто во сне слышал крики восторга публики, ее одобрения и вызовы... Многие пришли затем в фойе поздравить Ристори и меня: я никого не видел, не знаю, был ли я достаточно любезен; я был еще в каком-то чаду».

(Рассказ Росси об одном из своих спектаклей³⁶.)

Что это за проблески? И почему так тонко всё чувствуешь и еще того тоньше всё регулируешь? Ведь ощущение в эти минуты такое, что всё знаешь, всё видишь и всё можешь. Только доверься себе и не мешай.

Мне пришлось беседовать с одним из самых замечательных мировых жонглеров — Каро. Он говорил приблизительно так: «Для жонглирования четырьмя шариками достаточно простого, хорошо собранного внимания. Но когда жонглируешь пятью и больше, то сознание *уже не успевает следить*, глаза не улавливают каждого шарика по отдельности, а воспринимают их *все сразу*, как некую систему, как некий движущийся в воздухе живой организм. И руки, повинувшись не сознанию, а *инстинкту*, сами собой вступают в этот живой организм, в эту летающую в воздухе систему шариков*».

Я не наблюдаю шариков со стороны, я вступаю с ними вместе в одну общую движущуюся систему. Я живу их жизнью. Я действую как бы помимо своей воли: руки ловят и бросают *сами, без моего рассудочного вмешательства*.

Как только я вмешиваюсь рассудком, — в то же мгновение система расстраивается и какой-нибудь из шариков оказывается на земле.

До пяти шариков — обычная работа. А после — особенная... Что-то я в себе переключаю с одного на другое... Переключу, и — пускается в ход что-то еще. Оно и действует.

Что же это за «оно»?

Не знаю. Что-то во мне... А иногда кажется, что *сами шарики* заставляют мои руки принаравливать к ним и успевать за ними».

Нет ли чего похожего на это и у актера?

Обычная его игра, где частица увлечения и как будто бы даже самозабвения переплетается с частицей самонаблюдения и с отдаванием себе полного во всем отчета — игра, которую мы видим у обычного хорошего, так называемого способного актера. Игра, подобная работе жонглера с тремя или, самое большее, с четырьмя шариками. Но лишь актер всем своим существом, всем своим «я» вступает, как часть, в «систему жизни пьесы», — обстоятельства пьесы забирают его в свои руки, и он «действует как бы помимо своей воли», «без рассудочного вмешательства», подчиняясь законам пьесы. Эта игра уже напоминает собою работу с пятью шариками, где всё делается «само собою», где не актер «работает» в пьесе, а пьеса заставляет актера думать, чувствовать и поступать согласно с ее течением. «Владеет» актером, как шариками Каро владели его руками.

Это удается чрезвычайно редко и длится недолго. Но все-таки бывает. И это уже не простая актерская «работа», это — высшая ее ступень. Это подлинное творчество на сцене. Это проявление художника. Бывает это не у всех; это признак особого дара; это — талантливость.

Интересно все-таки знать точно: есть ли это монополия только некоторых, немногих счастливых, или эта талантливость способна разрастаться и развиваться из едва-едва уловимых признаков?

Если это монополия только избранных, то остальным нечего себя и обманывать, нечего тешить несбыточными надеждами и, грубо говоря, — нечего «соваться с суконным рылом в калашный ряд».

Оно, конечно, не имея у себя достаточно данных, неразумно, очертя голову, бросаться в дело, да еще такое тонкое, как искусство. Однако обратимся еще раз к цирковой жизни. Там мы найдем факты, как раз отвечающие на вопрос о происхождении и воспитании таланта.

В юности моей цирк был самым притягательным для меня местом. Я пробирался на репетиции, заводил знакомства с артистами. В одно из темных сентябрьских утр за кулисами провинциального цирка я был свидетелем такой сцены: к перекладинам крыши была привязана трапеция. Веревки были настолько длинные, что палка трапеции находилась почти у самой земли. На палке стоял задними ножками стул. На стуле сидела невзрачная, в бедном, сильно поношенном платье девушка лет семнадцати и держалась за веревки руками. Пока она держалась — она сидела, но как только она отпустила свои руки — равновесие сейчас же терялось и она опять схватывалась за веревки.

Тем она все время и занималась: выравнивает равновесие, отпустит из рук сначала одну, потом другую веревку, пробудет в этом положении одну-две секунды и сейчас же поспешно схватывается. Один раз она успела схватиться только за одну веревку, другая вырвалась — стул соскочил и она бы расшиблась, не будь трапеция у самой земли. Стул немедленно был водворен на место, и девушка опять влезла на него.

Я ушел. По дороге спросил своих приятелей гимнастов: кто такая? — «Это Стеша... тренируется». — «Стеша... Степанида?.. Что ж, давно она так?» — «Нет еще, месяца полтора...»

Нас обогнала труппа партерных акробатов. Было горячее репетиционное время, и они спешили на арену. Один из них с резким иностранным акцентом крикнул: «Герцог, подушки! Скарррэй!»

Часа через два-три, наговорившись досыта и насмотревшись всего, я уходил домой. Девушка всё так же сидела на стуле, стоящем задними ножками на трапеции, и так же, выбрав момент, выпускала из рук веревки и так же поспешно схватывалась за них через одну-две секунды...

Увлечение цирком уступило место другому: университет, наука, театр... но любовь к нему осталась. Раз в год — цирк — без этого нельзя!

Сижу я один раз, наслаждаюсь всякими там чудесами... выскакивает в голубом трико изящная молодая дама, легко взлетает по веревочной лестнице под самый купол цирка и встает на трапецию. Ей поднимают туда на блоке стул. Она ставит стул задними ножками на штангу трапеции. Садится на него. Выравнивает равновесие, держась за веревки, потом отпускает руки и сидит, как ни в чем не бывало, не держась ни за что руками.

Штанга трапеции висит на веревках. Она подвижна, и, чтобы усидеть на ней, надо делать едва заметные выравнивающие движения — это без всякого стула, а уж на стуле — и подавно. Акробатка спокойно сидела, но от выравнивания равновесия трапеция слегка качалась. Качания трапеции были иногда настолько значительны, что, кажется, вот-вот стул соскользнет... Но вот размахи трапеции делаются всё больше и больше — явно — она раскачивается. Очевидно, сама акробатка делает для этого какие-то неуловимые движения. Акробатка сидит на стуле, который только одними задними ножками стоит на штанге трапеции, сидит не держась руками и раскачивает трапецию всё больше и больше...

Я посмотрел в бинокль и застыл: глаза!.. строгие, властные, жуткие, жестокие... Смотрит куда-то за пределы всего видимого... Страшные, неумолимые... полные ледяного смертельного спокойствия...

Потеряй она на секунду эту власть и спокойствие — конец!

На полном ходу она поднимается на стул... Встает на него ногами... Качается, стоя на нем... Затем встает на руки — качается в этом положении...

Невозможно смотреть без замиранья сердца! Как можно это делать? Как дойти до этого?

Что-то она делала там еще — не помню...

Трапеция качается тише, тише... встает на месте, и акробатка камнем скользит по веревке вниз.

Цирк бесновался, цирк вызывал кудесницу чуть ли не десять раз.

Я попросил у соседа программу: «Баланс на трапеции — госпожа Герцог?»

Так это, значит, Стеша? «Герцог, скарррэй, подушки!» Это, значит, ее, вот эту самую, звали тогда, лет семь тому назад? Вероятно, она была служанкой у этих акробатов.

Опять бинокль... Да, да — она! Это та самая «невзрачная девушка». Только многолетняя борьба с собой, ежедневная игра с опасностью, риск, непреклонное «хочу», успех, сознание своей силы — всё это сделало значительным, своеобразно красивым и почти неузнаваемым ее лицо.

Вот что значит упорный труд. Вот как воспитаны и перевоспитаны инстинкты и способности. Вот как вызваны к жизни и развиты до предела чувства, обычно человеку совсем и не свойственные.

Нет ли тут чего подобного тому, что было у Следопыта и у жонглера Каро? Ведь едва ли здесь, как при трех и четырех шариках, достаточно «хорошо собранного внимания». Тут тоже что-то вроде десяти шариков, да вдобавок еще смертельная опасность.

И всё преодолела энергия, терпение и верная работа!

8. Кое-что о гении

I. Гений с объективной точки зрения

Многим может показаться, что требования к художнику здесь предъявляются такие, что удовлетворить им может только гений.

Да и в пример приводились всё время: Рафаэль, Леонардо, Пушкин, Бальзак, Данте, Микеланджело, Ермолова — гении.

Выходит, что художником, очевидно, может стать только гений?

Да, не будем бояться довести до логического конца свои мысли: для создания крупного художественного произведения, сила которого сохранилась бы на целые века и крепла бы от века к веку; для совершения целого переворота в своей области (искусства, или науки, или жизни); для преодоления своих собственных слабостей и несовершенств и, в частности, для приобретения в своем деле такой техники, т. е. тонкости, чуткости и уверенности, которая равнялась бы технике Стешы, в ее деле... для всего этого нужны огромные усилия всех высших качеств художника, а это уже гений.

Конечно, маленькие произведения искусства, близкие к совершенству, тоже, вероятно, придется отнести к художественным. Но, если быть достаточно пронизательным и строгим, нетрудно обнаружить в них то или другое упущение, слабость, ограниченность и вообще — недотяжку. Так что кое-что от искусства в них есть, иногда даже и порядочно, но они — не совершенство.

Спустить требования легко. Но надо ли? Не наоборот ли?

Гений!.. ?!. Ну, да, гений, А чего ж бояться? Слово страшит? Если бы вы посмотрели на то, что делала Стеша на трапеции под куполом цирка, да заглянули бы поглубже (через бинокль) в ее страшные потусторонние глаза, — вы без всяких колебаний сказали бы, что в эти мгновенья она гениальна. Да так оно и есть.

Что такое гений?

Разное, в зависимости от точки зрения.

С *объективной* точки зрения, если судить по плодам его деятельности: создатель великих произведений, открыватель новых принципов, указыватель новых путей, безошибочный предрекатель будущего.

Таким образом: 1) он создает объективно великие совершенные вещи, нужные человечеству; 2) в его произведениях ничто не стареет, а наоборот: делается всё ближе и ближе человечеству, глубже и глубже, понятнее и понятнее. Если дело касается науки и изобретения — вроде паровой машины Уатта, — то не стареет принцип. Старая машина Уатта смешна и жалка, но принцип ее все тот же.

Как и почему открывает он новое?

Доходя до *границы* совершенства, он не успокаивается и идет дальше и *переходит за грань*. А тут открываются новые горизонты и пути — это неизбежно.

Верно ли оценивают современники его дела?

Шагнув слишком вперед, он чаще всего непонятен современникам и воспринимается ими, как сумасшедший, сумасброд и опасный бунтарь.

Как будто бы отсюда можно исключить только исполнительские искусства: актерское, музыкантское, вокальное. Но и то — немало, вероятно, было исполнителей, совершенство которых недостаточно оценено современниками. И будь оно записано на пленку — могло бы вызвать восторг у следующих поколений и послужить источником целой новой школы. А так — пропало.

Если же судить не по делам, а по его психическому устройству и по процессу его работы, то (с объективной же точки зрения) гений, это — гармоническое сочетание в одном человеке многих психических качеств, необходимых для совершения больших творческих дел.

Причем, если каких качеств у него не хватает, — гений, вопреки всему, их приобретает. Нет усидчивости — приобретается усидчивость; нет техники — приобретается и техника.

А. Гений и труд

Единичные взлеты вдохновенья, блестящие мысли, недоработанные и нереализованные, — это не гениальность; это типичное дилетантство. Даровитые незаконченные наброски, куча недоделанных эскизов и ссылки то на неблагоприятные условия, то на нежелание: «Видите, как талантливо... И если бы я только захотел, — я мог бы стать гением; но я не хочу... Зачем?..» Он не не хочет, а просто — не может. Гений не может не гореть, не работать, не воровать у жизни минуты — ему необходимо дойти до конца, до завершения своего труда.

А этому — достаточно самодовольно красоваться своей одаренностью, пленять поклонников, вызывать восторг и удивление близких друзей и домашних. Да самому упиваться собственным воображаемым величием. Это сверкающая способность, от которой человечеству не холодно, не жарко. Это — пустоцвет, бессемянные колосья, задравшие от пустоты своей гордо свою голову и годные только на солому.

Гениальность же не только специальная одаренность, не только талант; прежде всего, это — человеческая крупнота, и огромный серьез, и понимание важности своего дела.

Вот письмо гения к дилетанту, из него можно понять многое: «Что у тебя за теория, друг мой, что картина должна быть написана сразу и проч. и проч.?»

Когда ты в этом убедился? Поверь, что везде нужен труд, и огромный. Поверь, что легкое изящное стихотворение Пушкина, в несколько строчек, потому и кажется написанным сразу, что оно *слишком долго клеилось и перемарывалось* у Пушкина. Это — факты.

Гоголь восемь лет писал "Мертвые души". Всё, что написано сразу, — всё было незрелое. <...>

Ты явно смешиваешь вдохновенье, т. е. первое, мгновенное создание картины или движения в душе (что всегда так и делается), с работой.

Я, например, сцену тотчас же и записываю так, как она мне явилась впервые, и рад ей; но потом целые месяцы, год обрабатываю ее, вдохновляюсь ею по *нескольку раз*, а не один (потому что люблю эту сцену). И несколько раз прибавлю к ней или убавляю что-нибудь, как уже и было у меня, и поверь, что выходило гораздо лучше».

(Письмо Ф. М. Достоевского к брату)³⁷.

Блестки и «мерцания гения», счастливые идеи, мгновенные проблески, «вдохновения»... если всё дело этим только и ограничивается — в них толку мало.

— Какой ты бездельник и шалопай! Знаешь, ли ты, чем ты занимаешься? Вот уже два часа, как ты смотришь на крышку, как она поднимается и хлопает по котелку, оттого что там кипит вода!

Так говорила однажды мать маленькому Уатту, когда он в первый раз заметил силу пара и думал, что не плохо бы было придумать что-нибудь такое, чтобы как-нибудь прибрать к рукам и пустить в ход эту силу...

Гениальная идея? — гениальная. А не прибавь он к этой идее несколько десятков лет упорного труда, так всё и кончилось бы ничем; и мать его совершенно была бы права.

И с каждым из нас бывают такие случаи: приходят идеи, проекты, догадки... Залетит такая гостья, как в пустой дом птица, — покружит, покружит — ничего интересного тут нет ей, и она никому не нужна... и улетает дальше... искать другое, более гостеприимное место...

Часто приходится слышать то о том, то о другом: «Какой даровитый! Он просто — гений! Жаль, что ленив, — был бы великим человеком». Так можно говорить, не понимая сути дела. Если ленив, если ничего не делает в своей области, значит — никак не гений. Просто по ошибке природа наделила человека блестящей и совершенно ненужной ему способностью. Так, как, например, ворону наделила она всеми данными для чудесного соловьиного пения. Это мало кто знает, но, оказывается, у вороны точно такое же устройство всего голосового аппарата, как у соловья, — разницы никакой. И вот... все-таки, кроме карканья, ничем она нас не радует. Ничуть не лучше этого и «гений-бездельник».

Гений настолько поражает своей работоспособностью и настойчивостью, что некоторые даже считали это главным отличительным его свойством. Одни говорили: «Гений, это — терпение»; другие: «Гений, это — внимание». Однако, нельзя такое сложное явление, как гений, определять одним понятием, как бы оно ни было остроумно, — оно не полно и, значит, — ошибочно.

Б. Вдохновенье и труд

Проблески дарования — удачно брошенный камень, вовремя и ловко сделанный прыжок или удар, удачно сказанное слово, молния счастливой мысли — это бывает со всяким. И может быть, действительно, не что иное, как проблескивание высших способностей. Это дают о себе знать *задатки*. При другом к ним отношении они могли бы развиваться до талантливости. А в соединении с некоторыми из описанных нами качеств — могли бы доводить до таких высоких степеней подъема, какие были, например, у Мочалова.

Могут сказать: «Ну, батенька, договорился! Если вы серьезно собираетесь сделать из каждого актера — Мочалова, и из каждой актрисы — Ермолову, так значит, наивный вы человек, или фантазер и мономан... Не все у вас дома... И читать вас больше не стоит!»

Читать вы дальше все-таки будете. Не сегодня-завтра, а развернете книгу — интересно: чего же все-таки дальше нагородил этот безумец.

А безумства тут и нет никакого. Прежде всего, не из каждого актера есть смысл делать Мочалова. Хоть золото есть в песке каждой реки, какой угодно, но для того, чтобы получить его на один червонец, придется затратить столько времени и труда, что этот червонец обойдется в тысячу, а то и больше рублей.

Что же касается возможности сделаться великим актером (в его плане, конечно) — вспомните первоначальные беспомощные, ничего не обещающие упражнения Стеши, а затем их триумфальное завершение.

Кроме того, все почему-то думают, что вдохновенье Мочалова появилось сразу, ни с того ни с сего, — так: здорово живешь! А ну-ка, подумайте о том, что отец его был актером, хоть и не первоклассным, но любящим свое искусство, что жил чуткий и тонкий ребенок среди актеров и в самой гуще театра, что ежедневно бывал на репетициях, на представлениях... что (благодаря самообману театра) всё ему представлялось гораздо более совершенным и прекрасным, чем это было на самом деле... что ощущения аплодирующей, взволнованной толпы давали ему ощущение человечества... славы...

Всё это такие условия для появления и развития энтузиазма, что лучше и не придумаешь. Не было школы, которая могла бы помочь в развитии таланта, но зато не было школы, которая могла бы и навредить. Было так: есть хорошие актеры (хотя бы тот же Щепкин), смотри, учись. А в общем, играй, как хочешь, — на собственный страх и риск. Отвечай за всё сам.

Это влекло за собой огромную ответственность и ту дерзость и героизм, которые электризовали все силы, и физические, и психические.

То же самое и с Ермоловой. Отец — суфлер, и, сидя рядышком с ним, из суфлерской будки, она ребенком смотрела на все чудеса театральной стихии, видела совсем-совсем близко сильных крупных актеров, — а сзади слышала дыхание толпы и восторги ее. А дома — опять разговоры о театре...

Прибавьте ко всему этому «глубину души и пламенное воображение» да «ум актера», который прекрасно разбирался как в пьесе, так и в каждой фразе роли, — вот, набралось, пожалуй, уж и достаточное количество условий для вдохновения артиста.

«...в те незабываемые вечера, когда он приходил в театр, чувствуя себя... владыкою и вождем, все его товарищи по сцене тотчас же невольно ощущали это задолго до начала представления. Мемуаристы рассказывают, что тогда за кулисами все ходили чуть не на цыпочках, боялись попасться на глаза Мочалову, который был величественен, сосредоточен и значительно молчалив, а в его взоре сверкали отблески назревшей в его душе и готовой разразиться бури.

<...> И когда Мочалов появлялся на сцене и начинал роль — тогда словно электрическая искра пробегала по залу театра, и не было предела той духовной власти, с какою великий артист-трибун уносил сердца зрителей далеко-далеко от всех мирских попечений в возвышенную область своих пламенных душевных порывов. Тогда и актеры и зрители, все без различия, сливались в неудержимом экстазе, следя с затаенным дыханием за могучими вибрациями титанической души гениального актера»³⁸.

Вдохновение посещало не всегда. Мочалов не знал ключей к нему. Иногда, под влиянием тех или других причин, всё пропадало, и в полной беспомощности, в отчаянии, в бессильной злобе на себя артист всеми средствами старался расшевелить, разгорячить свою равнодушную, апатичную сегодня душу... Он бегал по сцене, кричал, махал руками, бил себя по бедрам... чувствовал, что это скверно, позорно... Но сделать ничего не мог. Что касается психической техники, — он ее не имел. Да о ней тогда никому, за исключением Щепкина, и мысли-то в голову не приходило. Техником считали (да и теперь считают, не желая идти вперед, а все еще топчась на том же месте, где были и сто лет тому назад) разработывание роли по мельчайшим «интонациям», находку всевозможных подходящих поз и мимических выразительных движений лица и тела.

Это всё никак не подходило к типу его дарования. Он избегал всех этих мертвящих аналитических и имитаторских приемов и, поволновавшись, повдохновлявшись ролью, — шел и играл, как бог на душу положит. Иногда получалось, иногда — нет³⁹.

У Ермоловой были уже и ключи к себе, т. е. техника в нашем понимании слова. И, по-видимому, большая. Провалов у нее *не было*.

Случались нелюбимые роли, которые ее не трогали, были ей чужды, — они и игрались без того одушевления, которое сопровождало всегда при исполнении любимых ролей.

Что это была за техника — об этом потом, в специальных отделах. Важно то, что техника уже появилась.

Следует отметить, что в комедии техника была и раньше, а здесь она появилась и *в трагедии*.

Озарение и вдохновение, в искусстве ли, в науке ли, никогда не приходит так: ни с того ни с сего. Оно всегда следствие огромной предварительной подготовительной, может быть, и незаметной даже, работы. И только дилетант или бездарность, лишенная верных (позволю себе так выразиться) *инстинктов* творчества, не чувствует этой зависимости между трудом и вдохновением. И, в жалкой простоте души своей, требует сошествия на себя святого духа; так: без всякой причины... потому что ей это сегодня было бы удобно и приятно.

В. Гений и его враги

Когда делается маленькое усовершенствование или небольшое открытие, то наградой за это бывает обычно полное признание, а иногда и возвеличение человека.

Когда же усовершенствование и открытие настолько велико, что колеблет все старые основы и перевертывает вверх ногами все прежние взгляды, — тогда изобретателю, ученому, философу и художнику — одно горе. А часто — гонение, тюрьма и смерть. Галилею — тюрьма, Джордано Бруно — костер. Коперник сохранил себе свою жизнь только тем, что терпеливо хранил про себя свое опасное «еретическое» открытие. Он прекрасно знал, что не солнце ходит кругом нас, а мы вертимся волчком около него. Но благоразумно придержал эту смертоносную истину. Ее обнародовали, согласно его завещанию, только после его смерти. Отлучали от церкви, проклинали богоотступника... но теперь это уже ему было безразлично. Первому воздухоплавателю за дерзкую, богопротивную затею отрубили голову: «Не летай, аки журавль!» Колумб, за всё про всё, окончил свои дни в пренебрежении, в нищете и болезни.

Изобретателей всегда ожидало бедственное существование, изгнание, тюрьма за долги и бесславная смерть.

А художники... Бетховен умер в нищете, Моцарт — тоже (неизвестно даже, где его и могила), Паганини был изгнан не только из своей родины, а отовсюду. И даже после его смерти гроб с его останками 50 лет скитался по Европе — нигде не хотели погребать его... А признанный и возвеличенный при жизни художник Микеланджело в разных письмах своих в 1507 — 1547 гг. вот как описывает радости своего существования: «У меня нет времени на еду... Вот уже двенадцать лет, как я изнуряю свое тело работой, нуждаюсь в самом необходимом... у меня нет ни гроша, я гол, я испытываю массу страданий... Я живу в нищете и страданиях... борюсь с нуждой...»⁴⁰

У нас теперь в нашем отечестве открыты все пути, все дороги новому: каждое открытие, изобретение, каждое совершенное художественное произведение — словом, всё, имеющее значение и цену для человечества или для отечества, — встречает огромное сочувствие, поощрение и помощь.

Вероятно, через какое-то, и, может быть, небольшое время так будет и в других государствах. Но одно дело мысли, планы и дела людей крупных, другое — мыслишки и мышьяная возня эгоистов, для которых не существует ни человечества, ни будущего. Они не могут не препятствовать прогрессивному. Всё, из ряда вон выходящее, уже одним своим появлением непременно кого-нибудь из них да задевает: не дает спокойно жить и благоденствовать — у кого-то выбивает из-под ног почву, кого-то заставляет перевернуть свое мирозерцание, расширяя всю незыблемость его оснований; у третьего выбивает из рук его единственное оружие; с иного снимает его покровы, и всем становится ясно, что он занимался до сих пор нестоящими делами и их надо бросить.

От одного или от другого, но непременно кому-то из них становится не так уютно жить на свете, как было до сих пор. И вот эти люди, спасая свое благополучие, начинают интригами, клеветой и чем только могут мешать появлению на свет этого нового. И иногда довольно хорошо успевают в этом...

Что же касается самого изобретателя — в первую очередь именно ему приходится от них круто. И то, что пишет в своем письме «к неизвестному монсиньору» 400 лет⁴¹ назад (1542 г.) Микеланджело, — еще не скоро потеряет свою злободневность: «...Я разорился от чрезмерной своей совестливости. Такова воля судьбы моей. Я вижу множество людей, составивших себе состояние, дающее доход в две или три тысячи экю; а я, после ужасных усилий, добился только того, что обнищал. И меня же обвиняют в воровстве... Перед людьми — (я не говорю уже: перед богом) — я считаю себя за честного человека; я никого не обманывал... Я не вор, я флорентийский горожанин благородного происхождения, сын уважаемого человека... Когда мне приходится защищаться от мерзавцев, я в конце концов делаюсь как помешанный...»⁴²

Чтобы закончить с объективной точкой зрения на гения, надо сказать кое-что о точке зрения обывательской. Она ведь тоже в своем роде «объективна».

С обычной, обывательской точки зрения, гений — чудак, несговорчивый, упрямый безумец, не понимающий реальности жизни и живущий в своих эмпиреях. Он безволен и уступчив там, где надо бы проявить твердость и волю, и непоколебим в каких-то пустых, ничего не значащих вопросах и делах. Утопист и мечтатель. Не приспособленный к жизни ребенок: недалекий, недальновидный и даже совсем беспомощный.

Впрочем, если он в своей квартире не делает опытов со взрывчатыми веществами, — он довольно безопасен и жить с ним можно.

II. Гений с субъективной точки зрения

Что такое гений с его собственной, субъективной точки зрения?

Сначала он сам себе кажется самым обыкновенным человеком, только увлеченным интересной для него идеей или интересным делом.

Он удивляется только — как это другие ничего кругом себя не видят и к самому интересному так равнодушны? И чего они все так хлопчут, разрываются на части из-за ерунды? Разве все это так уж важно: хорошо одеться, вкусно поесть, кутнуть, собираться вместе и болтать всякий вздор? Когда же и болтать не о чем — сидеть за картами, танцевать... неужели это достойное человека препровождение времени?

Но удивление его длится недолго. Удельный вес его по сравнению с окружающей его средой настолько велик, что он падает на самое дно и остается там один до тех пор, пока насильно его не вытаскивают на поверхность.

«Всегда искал я одинокой жизни
(то знают берега, поля и леса),
чтобы уйти от коротких недалеких умов,
потерявших путь, ведущий в небеса».

(Петрарка)⁴³

«Я видел вновь приюты скал,
И темный кров уединенья,
Где я на пир воображенья
Бывало музу призывал.
Там слаще голос мой звучал;
Там доле яркие виденья,
С неизъяснимою красой,
Вились, летали надо мной
В часы ночного вдохновенья».

(Пушкин)⁴⁴

«Когда человек по природе своей и по воспитанию ненавидит церемонии и презирает лицемерие, нет никакого смысла не позволять ему жить, как ему хочется. Если он от вас ничего не требует и не ищет вашего общества, к чему вы ищите его общества? Зачем вам унижать его для всяких пустяков, которые претят его отшельничеству? Человек, больше старающийся угодить глупцам, чем своему гению, недостоин названия выдающегося»⁴⁵.

(Слова Микеланджело,
записанные Франшишко да Оланда
из его книги «Беседы о живописи»).

Но больше всего отчуждают гения от толпы испытанные им минуты вдохновенья.

«Я хотел бы вам нарисовать, милостивый государь, эту минуту, составившую эпоху в моей жизни и запечатлевшуюся с неизгладимой силой в моей душе, хотя бы ей предстояло жить и действовать вечно. Я шел к Дидро, тогда узнику в Венсене. Я захватил с собой номер "Mercure de France" и просматривал его дорогой. Глаза мои скользили по столбцам газеты и вдруг остановились на теме, предложенной Дижонской академией наук для соискания премий. Если когда-либо мир видел

внезапное наитие, то это было душевное движение, охватившее меня в эту минуту. В моем уме как бы сразу сверкнул свет, всё озаривший. Масса идей, ярких и живых, представились мне вдруг с такой силою и в таком количестве, что смущение и трепет охватили мою душу. Я как бы опьянел от наплыва мыслей и чувств. Сердце усиленно билось, сдавливая грудь, стесняя дыханье. Я опустился на траву под деревом у дороги и просидел здесь, охваченный таким волнением, что через полчаса, поднимаясь продолжать мой путь, я увидел весь перед моей одеждой смоченным слезами, бессознательно лившимися из глаз...

Всё, что я мог удержать в памяти из этой массы великих истин, озаривших меня в течение четверти часа под этим деревом, я поместил в трех главных моих сочинениях: в моей первой диссертации, в книге о неравенстве и в книге о воспитании».

(Руссо)⁴⁶

Человек, испытавший такое «внезапное наитие», волей-неволей уже относится к себе несколько иначе. Он считает себя «избранником», «отмеченным судьбой», «посланником небес», «пророком».

«С тех пор, как вечный Судия
Мне дал всеведенье Пророка,
В сердцах людей читаю я
Страницы злобы и порока».

(Лермонтов)⁴⁷

«Разве я мог бы говорить с вами так, если бы я не чувствовал за собой силу, не от людей идущую?.. Я провозглашаю себя перед лицом неба живым свидетелем нового откровения».

(Мицкевич)⁴⁸

Это ощущение «силы, не от людей идущей», настолько отчетливо и настолько постоянно у всех, испытавших минуты вдохновения, что все они говорят о ней.

«Я работаю, сидя за фортепиано с закрытыми глазами, и воспроизвожу то, что подсказывает мне кто-то со стороны».

(Гофман)⁴⁹

«Откуда и как, я этого не знаю. Да и я тут не при чем».

(Моцарт)⁵⁰

«Если мой тяжелый молот придает твердым скалам то один, то другой вид, это его приводит в движение не та рука, которая держит его, а та, которая направляет и руководит им: он действует под давлением посторонней силы».

(Микеланджело)⁵¹

Руссо называл себя «каким-то инструментом, на котором в нем играет другое существо». Собственная реальная жизнь начинает казаться ему какой-то далекой, похожей на грезу. Он с содроганием замечает, что на стремительный поток сменяющихся в нем чувств он глядит уже чуждыми ему глазами и прислушивается чуждыми ему ушами.

Гораций называет состояние вдохновения *amabilis insania* т. е. сладостное безумие⁵².

Но надобно быть справедливым: когда испытавший вдохновение утверждает, что всё, что он говорит, что видит и что слышит, это всё неоспоримая истина, — часто именно так оказывается и на деле.

Вспомнить хотя бы того же Руссо. Несколько лет его дальнейшей жизни были потрачены только на то, чтобы более или менее понятно и верно изложить те мысли, которые пришли ему в течение нескольких минут озарения.

Так было и с открытием Ньютона. Мысль была высказана, но проверить ее не было возможности: не было соответствующих точных данных. Прошло 17 лет, появились эти точные данные (подлинная длина экватора), и мысль, мелькнувшую в минуту прозрения, оказалось возможным доказать путем математических вычислений.

А Менделеевская система элементов; разве это не пророческая скрижаль законов.

Но есть еще более удивительные и убедительные своей курьезностью факты: великий математик Клерк Максвелл вывел уравнения магнитного поля, которыми долгое время пользовались. Но вот другой математик Больцман проверяет их и видит в ходе рассуждений и в вычислениях ошибку... Всё насмарку, тем более, что за одной ошибкой последовала другая, третья... но странным образом ошибки уничтожили друг друга и окончательный вывод стал верен.

Ist es ein Gott, der diese Zeichen schrieb?! (Уж не Бог ли какой, тот, кто начертил эти знаки?) — вырывается у Больцмана.

По-видимому, уравнение предвиделось, предчувствовалось раньше — провиделось, хоть автор этого и не подозревал. Оно — не вывод холодного рассудка. Правда, в конце концов, как будто бы и при помощи рассудка можно было его создать. Однако почему-то оно вышло в жизнь другим путем. И нужно было нагромоздить ошибку на ошибку, чтобы на бумаге оказался предвиденный, предвосхищенный результат. А ведь ошибки-то делались бессознательно — это не нарочная подтасовка.

Для художника вдохновенье предмет всех его чаяний. «Было бы вдохновенье. Без вдохновенья, конечно, ничего не будет».

(Достоевский)⁵³

«Напрасно я напрягаю силы — работа не идет. Всё меня мучит и раздражает. При людях я еще сдерживаюсь, но иногда наедине у меня вырываются такие судорожные слезы, что кажется, я умру от них».

(Флобер)⁵⁴

«Я мучил себя, насилуял писать, страдал тяжким страданием, видя бессилие свое, и несколько раз причинял себе болезнь таким принуждением и ничего не мог сделать, и всё выходило принужденно и дурно.

...Вот скоро год, как я ни строчки. Как ни принуждай себя, — нет, да и только».

(Гоголь)⁵⁵

Одних это сознание, что они не совсем-то обыкновенные люди, что они «отмеченные судьбой», «избранники», — одних это заставляло серьезно относиться к своему делу и к самому себе. Микеланджело, например, писал: «Хорошая картина представляет собою копию Его совершенства, тень Его кисти, Его музыку, Его мелодию... Поэтому недостаточно живописцу быть только великим и искусным мастером. Я полагаю скорее, что его жизнь должна быть насколько возможно чистой и святой, дабы Святой Дух руководил его мыслями»⁵⁶.

Ермолова тоже относилась к своему делу и к сцене как к святыне.

Другие же, наоборот, — чувствуя себя «избранниками», решали, что им всё можно и законов никаких для них нет — пускались во все тяжкие: кутили, жгли себя, как свечку, сразу с двух концов — и сами погибали, и человечество этим обкрадывали.

Третьи, по слабости и беспринципности своей, пытались помирить и то и другое: и возвышенные минуты творческих вдохновений, и свои страстишки. У нас они ссылаются обыкновенно на слова своего великого предшественника, который имел неосторожность в минуту самобичевания и раскаяния так обмолвиться:

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон, —
В заботы суетного света
Он малодушно погружен.
Молчит его святая лира,
Душа вкушает хладный сон
И средь детей ничтожных мира
Быть может всех ничтожней он⁵⁷.

Они так и делают. Не боятся стать ничтожнейшими из всех ничтожных детей мира. Они думают, что так и надо. И тешат себя надеждами, что им удастся согласить несогласимое. Но, оглянувшись на всю их жизнь и творчество, видишь, насколько жизнь их могла бы стать более красивой, а творчество могло бы быть и более глубоким, более объемлющим, и более могучим. Это и в литературе, и в живописи, и в музыке, и в театре.

Четвертая часть ПУТЬ ХУДОЖНИКА

Отдел первый

ПОДСОЗНАНИЕ, РЕФЛЕКСЫ, АВТОМАТИЗМЫ

1. О силе дерзости

«Стихия творчества», «святая сила», «божественный глагол», «огонь вдохновения»...

Огонь... с каким недоумением и ужасом смотрели на него первобытные люди, наши предки. Трепетали, поклонялись ему, высшему существу — богу!..

Прошли века, и он — двигает наши поезда, пароходы, носит нас по воздуху, взрывает горы, вертит колеса наших фабрик, освещает и согревает города, наши скромные комнаты и, наконец, зажигает нашу папиросу.

Такова сила человеческого проникновения. Мы уже знаем, что это не существо, не бог, не стихия (как понимал ее пещерный человек). Для нас это — процесс — химическая реакция с выделением света и тепла.

А наш собственный «огонь», сидящий в нас, — озарение, вдохновение, интуиция, талант, гений, — что он такое?

Наше отношение к этому огню — почти как у первобытных народов: не знаем, трепещем и преклоняемся. Да это еще туда-сюда, а то просто грубо и глупо смеемся и с наглой самоуверенностью тупого невежды на всё плюем и всё отрицаем: и проще, и не требует никакого усилия мысли.

Дерзость... история человечества двигалась только дерзостью. Разве не дерзость — переплыть на скорлупке океан и открыть там новые страны, как Колумб? Не дерзость свести молнию на землю (Франклин)⁵⁸, двигать огнем и водой машины, летать по воздуху на стальных крыльях, думать о перелете на другие планеты, мечтать о всеобщем мире и братстве?

Дерзость, но дерзость во имя прекрасного и беспредельного.

Давайте и здесь, без излишних ахов и охов, без излишнего трепета или, хотя бы и с трепетом, но попытаемся все-таки выследить, изловчиться и ухватить за хвост этот таинственный небесный огонь.

Иногда он мал — нельзя ли увеличить его? Слаб — нельзя ли раздуть его? Появляется тогда, когда ему заблагорассудится, — нельзя ли вызывать его в любое время, когда нам нужно? Идет, куда несет ветер, — нельзя ли направлять его...

Нельзя ли овладеть и сделать его своим орудием?

Одно только надо иметь в виду: раз мы станем на этот путь — будем готовы ко всему. Соберем все наше мужество, чтобы не терять самообладания даже при самых неожиданных разоблачениях.

2. Качества и техника

Стеша Герцог...^{*} Что случилось с ней? Как могла она так переделать себя? И в чем заключается эта переделка?

Прежде всего, под влиянием верной тренировки у нее до крайней степени развились некоторые *качества*, которые до того времени находились в самом зачаточном состоянии (так же как и у всех нас, обычных людей). Главное из них — тонкость ощущения равновесия.

Коснись каждого из нас — на ее месте мы почувствуем потерю равновесия только тогда, когда уже слишком поздно и нет возможности выровняться, — когда мы уже падаем.

Так было и с ней в начальной стадии ее обучения, — когда она чувствовала не отклонение от равновесия, а свое падение и хваталась за веревки. Теперь же невозможно себе и представить ту тонкость, с какой она ощущает малейшее, самое ничтожное отклонение от равновесия.

^{*} Кстати — странная фамилия: Герцог... Вероятно, псевдоним «под иностранца». А то что: какая-нибудь Гвоздева или Табуреткина — неинтересно, незвучно; прочтут — сразу всякий интерес пропадет.

Кроме того, у нее появилась и развилась *техника*. *Техника* нахождения и удержания равновесия. Она заключается в воспитанных и перевоспитанных рефлексах, координирующих все движения тела в связи с удержанием равновесия.

Под влиянием верной тренировки как тонкость ее специфического восприятия, так и техника достигли такой высокой степени развития и изощрения, что, например, не только чувствует она малейшее отклонение от равновесия, но по некоторым признакам — только ей одной осязательным, ее утонченная нервная система *предвидит вперед* приближающуюся опасность потери равновесия. И рефлекторно принимает заранее соответствующие и точные меры.

Можно ли думать, что как ее восприятие, так и техника протекают в плане сознательности и рассудка? Конечно, нет. Разве она могла бы следить «путем хорошо собранного внимания» за десятком, а может быть и сотней тончайших физических, психических и физиологических показателей? И трезвым рассудком успевать все отмечать, взвешивать, соображать, сочетать, а потом решать и действовать?

Тут ведь не 3, не 4, да, пожалуй и не 5, не 6 шариков, а больше. Да ко всему еще и смертельная опасность...

Тут тоже, как Каро, надо включиться во всю эту «движущуюся систему» как часть ее, и только стараться «не мешать ей».

Тогда образовавшиеся от долговременной тренировки рефлексy вступят в привычную им работу и равновесие будет сохраняться как бы *само собой*.

Теперь перекинемся на другое.

Во вчерашней газете «Известия» (за 10/1 1945 г.) помещена статья академика Б. Юрьева «Прогресс современной авиации». В ней много материала, подходящего к нашему вопросу. Например, там так описывается новейший самолет «Летающая крепость».

«Внутреннее оборудование таких самолетов напоминает сложную лабораторию. Повсюду приборы. Работа летчика, бомбардира, штурмана и стрелка производится с их помощью необычайно точно и быстро.

На старых машинах летчик должен был следить за десятком приборов и управлять шестью ручками. Теперь он задает лишь обороты мотору, а специальный автомат управляет всеми этими ручками с помощью электричества, учитывая высоту и скорость полета, температуру воды и масла, регулирует зажигание, шаг винта, включает нагнетатель, вентилирует кабину, поддерживает в ней на высоте постоянное давление и т. д. В любой момент *летчик может включить автопилот и бросить управление самолетом. Он может даже выйти из своей кабины. Автопилот будет точно вести самолет по заданному курсу на заданной высоте. При этом машина может лететь в сплошном тумане, ночью, когда кругом ничего не видно*».

Это что-то такое чудесное, чудесней, пожалуй... чем сама Стеша! То все-таки человек, а тут — машина и с такой тонкостью восприятия!.. Десятки точнейших и тончайших приборов. Все связаны друг с другом и в конце концов — автопилот, который может сам без участия летчика не только сохранять равновесие, но и вести самолет точно по заданному курсу на заданной высоте, не считаясь ни с темнотой, ни с погодой!

Сказка! Чудо! Для нас сейчас тут дело не в том, что это «чудо» и что такая машина существует, а в том, что ее работа очень напоминает собою работу Стешы Герцог. Напрашивается вопрос: а не по тому ли приблизительно плану происходит все и в Стеше?

Что в результате ее огромной упорной работы вся ее эквилибристика стала рефлекторной, — это несомненно. Но из сравнения с этим автопилотом можно думать, что и у нее этих рефлекторных аппаратов образовалось не один, а много — один другого тоньше и каждый со своей специальностью. А кроме всего, есть какой-то один — центральный, куда сходятся отовсюду все нити.

3. Рефлексы, их значение

Большинство процессов, протекающих в нас, лежит вне фокуса нашего сознания, и мы о них даже и не подозреваем, — они совершаются рефлекторно.

Причем так называемые безусловные рефлексы — более просты и прямолинейны, а рефлексы условные — более сложны и тонки. Они могут быть настолько сложными и настолько тонкими, что иной раз почти невозможно догадаться, что они не разумный сознательный человеческий поступок, а только рефлекс — т. е. чисто физиологический ответ на внешнее воздействие. Так же как, последив за полетом новейшего самолета, за последовательными и целесообразными его движениями, если не знаешь всех его секретов, непременно подумаешь, что это поступки живого мыслящего пилота, а не реакции мертвой машины — автомата.

Зачем же так устроено в природе, что многое из нашей деятельности уходит из сознания и совершается без нашего вмешательства и даже ведома?

В этом огромный смысл. Не будь этого — не только не было бы никаких достижений ни в области науки, искусства и чего там хотите, а просто мы не могли бы жить, существовать. Возьмем самое простое наше действие — ходьбу. Вспомните, сколько надо внимания, труда, воли ребенку, чтобы сделать свои первые шаги, — у него нет никакой к этому сноровки, никакой привычки. Но учтите при этом, что мамаша уже водила его за ручки, так что ноги он уже кое-как переставлял по земле и какая-никакая да прогулка уже была им сделана, и не одна.

И то, все-таки первый самостоятельный шаг — страшное дело. Сначала он держится за стул, за кровать и около них переставляет ноги...

Зачем это всё? Чтобы выработались навыки, чтобы возникла сама собой сноровка, чтобы образовались рефлексы, которые будут переставлять его ноги, сохранять равновесие, регулировать силу напряжения ножных и других мышц и вообще координировать все движения его тела в одном действии — ходьбе.

Мы идем и не думаем о сохранении равновесия, о переставлении ног и прочем десятке всяких тонкостей и случайностей, которые бывают при ходьбе: встречный ветер, на дороге камень или лужа, неудобная обувь и проч. Всё делается само собой: обходится лужа, делается наклон навстречу ветру, осторожнее ступаем на ногу в плохой обуви, а сами мы заняты оживленной беседой со своим спутником.

И точно так же со всеми другими нашими действиями — сначала они проделываются осторожно, робко — ничего в них еще неизвестно, они все проходят под наблюдением сознания, а потом делаются «по привычке», т. е. рефлекторно, как бы сами собой, и разгружают от излишних забот наше сознание.

Если бы не было этих наших помощников, этих неутомимых и исполнительных работников — у нас не было бы никаких навыков. Каждое движение наших рук, каждый шаг наших ног был бы «первый» и требовал всей нашей силы внимания и воли. Мы во всю жизнь не научились бы ничему и не сделали бы ничего: мы были бы всё время заняты переставлением ног и первыми шагами. Мы почти не двигались бы, не говорили, не мыслили и даже не пили и не ели.

Теперь же всякое дело, как физическое, так и психическое, которое так или иначе может быть замеханизировано, после 2—3 повторений передается в область рефлексов и исполняется автоматически. А мы тем временем можем заниматься тем, что не укладывается в рамки автоматичности, привычки и произвольности.

Это одно благо, которое дарует нам рефлекторность. Но есть и другое, не менее ценное.

От повторения с каждым разом автоматическое действие протекает всё легче и легче, глаже и глаже, быстрее и быстрее, становится всё совершеннее и совершеннее.

Первые дни своих пешеходных подвигов ребенок еще еле держится на своих ногах; но скоро он стоит и ходит уже легко; потом бегаёт, прыгает, танцует и может дойти до того, что будет танцевать, стоя на бегущей лошади или на проволоке под куполом цирка. Т. е. делать такие сложные и трудные вещи, какие без помощи рефлекторной деятельности, а только силою одного своего сознания, он никогда бы делать не смог.

И таким образом, как вся жизнь наша, как наше личное развитие, так и весь прогресс наш, во всем его обхвате и глубине, начиная с быта и кончая высшими философскими достижениями был бы невозможен без рефлексов. Он и обязан-то своим пребыванием на свете не чему другому, как именно этой способности к рефлекторной деятельности.

И даже самое сознание может развиваться и совершенствоваться только благодаря тому, что существует и действует рефлекторный аппарат.

Во-первых, этот аппарат разгружает сознание от неопишуемой и непомерной работы. Во-вторых, материал, который получает сознание, делается всё более и более полным, более сложным, более точным.

Не будь этого, и получай сознание всё один и тот же материал для своей работы, — оно бы топталось на месте, без единого шага вперед.

Какова наша внесознательная деятельность? Только ли она рефлекторная или еще какая — при настоящем состоянии науки, как психологии, так физиологии и рефлексологии, пока еще трудно сказать.

Какова бы она ни была, но неоспорим факт, что она обладает исключительной способностью к стойкости и к быстрому усовершенствованию.

Продланное один, два раза движение уже само стремится к повторению, возникшая в воображении картина вновь и вновь возвращается, чтобы утвердиться прочнее.

А при повторении сознание делает свои поправки и дополнения, — они тоже входят в дело, и так рефлекторное движение раз от разу очищается от излишнего не идущего к делу сора. А также избавляется от своих ошибок, делается всё точнее и точнее. А так как сознание в этот рефлекторный акт, идущий гладко, уже почти не вмешивается, то акт этот механизмуется, делается всё легче и легче,

протекает все быстрее и быстрее, точность его становится всё совершеннее и совершеннее и в конце концов доходит до машинной быстроты и точности, т. е. почти мгновенной.

Сознание, видя, что делать больше ему тут нечего, что можно целиком положиться на помощника, совсем отходит в сторону к своим делам, и автомат действует вполне самостоятельно.

4. Почему машина может работать лучше человека?

Вот несколько примеров быстроты и совершенства работы машины, по сравнению с руками человека.

Опытная прядильщица (значит, с разработанными рефлексам в своей специальности) на самопрялке, т. е. тоже на более или менее усовершенствованной машине — за целый день работы успевает приготовить не более 3-х граммов прочной и тонкой пряжи. На современной машине прядильщица в одну минуту вырабатывает не меньше 300 граммов такой же пряжи.

Ткач на ткацком станке за свой рабочий день вырабатывал 30 сантиметров ткани. Теперь один рабочий обслуживает сразу 48 станков и за один час дает 200 метров ткани.

В XVIII веке мастер — специалист своего дела за 10 часов рабочего дня успевал сделать 20 штук булавок. Теперь же машина, под наблюдением одного рабочего изготавливает до 1500 булавок в одну минуту. За несколько минут он выполняет годовую работу старинного искусного мастера.

Таков результат машинной работы по сравнению с ручной в отношении быстроты выполнения.

В отношении улучшения качества достаточно подумать о делительных машинах, наносящих деления на измерительные приборы. Они наносят мельчайшие деления, так называемые микроны, т. е. 0,001 часть миллиметра.

Простым глазом эти деления не видны, их можно рассмотреть только в микроскоп, и нечего думать наметить их простой рукой. Машина же наносит их совершенно точно, безошибочно и мгновенно.

А что вы скажете об измерительных приборах времени (попросту сказать — о часах), отмечающих одну десятитысячную часть секунды?

Или что скажете о весах, взвешивающих одну сорокатысячную часть миллиграмма?

Способны ли мы нашими чувствами отметить такие части времени, или пространства, или веса?

Почему же машина по сравнению с человеком может работать так быстро, точно и вообще совершенно?

Рука человека может делать всё. Она универсальна. Но универсальность всегда сопровождается невозможностью быть совершенным.

Рукой можно зачерпнуть воды, поднести ее ко рту и напиться. Но самая плохая чашка будет служить для этой цели лучше самой лучшей руки. А если дело дойдет до горячего, то рука совсем не годится.

Голой рукой тоже можно «разрезать» — хлеб, материю, бумагу... но сколько нужно времени, труда, чтобы «разрезать» так точно и так ровно, как ножом. А многое «разрезать» и невозможно, как например дерево. Разломать можно, но это будет слишком грубая «работа» и назвать ее разрезанием никак нельзя.

Но возьмите в руку нож, и всё сделаете без особенного труда.

У руки всё есть, но всё очень относительное: и твердость есть, но железо, сталь или камень куда тверже ее. И мягкость есть, только мягкость воды или воздуха куда как превосходит руку.

И теплота есть — держа стакан с водой в руках, можно нагреть его. Но огонь это делает куда лучше и скорее.

И сила есть, но тиски или домкрат гораздо сильнее ее.

Могущество человека не в силе или ловкости его руки, а в том, что он усовершенствовал свою руку, снабдив ее орудиями.

Классическое определение отличия человека от животного: «человек создает себе орудия и пользуется ими». Рука, вооруженная тем или другим орудием, уже приобретает все качества, которых не хватало ей, и делается чуть ли не всемогущей.

Орудие без рук человеческих, само по себе не действует. Оно не автомат. Но в самом простом из простых орудий — как в ноже или молотке — есть качества (как твердость, острота, тяжесть), которые в руке человека превращаются в автоматически действующие силы.

Вот начало автомата, действующего на пользу человека.

Следующая ступень: автомат, действующий уже сам по себе, без прямого участия руки человека.

Вода инертна, она ничего другого не может делать, как только стоять или течь по наклонной плоскости, т. е. попросту падать.

И вот хитрый человек устроил так, что она «падает» на лопасти мельничного колеса и этим вращает его.

Человек мог бы и сам вращать мельничное колесо, своими руками. Но для вращения более или менее громоздкого колеса одного человека было бы недостаточно, понадобилось бы собрать 4—6—8 человек.

И как много лишних и каких трудных движений они должны были бы делать, чтобы некоторое время, и к тому же очень плохо, вращать это огромное колесо!

Вода же, не делая никаких лишних движений, а только падая, вращает колесо ровно, сильно, непрерывно и неустанно, хоть сутки, хоть целый год.

Для всякого хорошего автомата типично именно то, что в нем нет ничего лишнего, а только то, что действительно необходимо для его действия.

Автомат не универсален. Он ограничен, он специален, он узок в своей деятельности. Колесо только и делает, что вращается. Но делает это оно так совершенно, как только может делать это колесо при всех этих условиях.

Человек же, при всей своей универсальности, что бы он ни делал, будет применять массу ненужных, не имеющих прямого назначения для этого дела движений.

Мастерство рабочего и ремесленника в том главным образом и заключается, чтобы меньше делать ненужных, не идущих прямо к делу движений и действий.

Хорошая же машина совсем их не делает. Другое преимущество автомата — быстрота. Быстрота движений живого существа (животного и человека) очень ограничена. Замедленность эта зависит от многих физиологических и психологических причин.

Быстрота же движения мертвого автомата почти не имеет предела. Вот первый попавшийся пример: веретено новейшей прядильной машины делает 10000 оборотов в минуту. Чтобы с достаточной ощутительностью представить себе это, — вообразите колеса паровоза, вращающиеся с такой скоростью, — тогда ваш поезд мчался бы со скоростью свыше 3500 километров в час. Быстрота движений человека замедляется еще тем, что человек наблюдает — за своими движениями, контролирует их и этим тормозит их, не дает им такой беспредельной свободы.

Машине же нет надобности «следить» за своей работой — там это достигается другим путем, там всё происходит автоматически. Если, например, давление пара в котле настолько увеличилось, что дальнейшее его увеличение грозило бы разорвать котел, — на этот случай имеется предохранительный клапан, который при предельном давлении сам собою открывается и этим выпускает излишний опасный пар.

По этому принципу сконструировано большинство регуляторов, будь они хоть самые сложные. Так машина сама себя регулирует, сама о себе «заботится». Но эта «забота» ничуть не мешает ходу действия машины.

Кроме этих причин, благодаря которым машина имеет возможность превосходить человека в той или другой отведенной ей области, — есть немало и других.

Нам нет надобности углубляться пока в это. Нам важно понять, что есть действительные и достаточные причины, благодаря которым действия машины могут быть доведены до такого совершенства и сложности, что по своим результатам будут казаться сверхъестественными.

Но, восхищаясь машиной, не следует приходить в уныние от ограниченности возможностей человека.

Не говоря о будущем, взгляните хотя бы на настоящее. Сходите в цирк, полюбуйтесь на всех наших «Каро» и «Штеш», побывайте на концерте какого-нибудь подлинного виртуоза-музыканта — слушайте, наслаждайтесь, но кроме эстетической радости от музыки успеете все-таки присмотреться и к пальцам артиста. Загляните на завод и понаблюдайте там за искусными, ловкими, согласованными движениями рук первоклассного рабочего. И после всего этого вы повеселеете.

Если и теперь самобытным и, можно сказать, «кустарным» способом человек доводит свои «автоматы-машины» почти до непонятной, невероятной тонкости, точности, сложности и безотказности, — чего же можно ждать дальше?

Вот если углубиться в это дело и исследовать все тайные уголки нашей природы, — голова идет кругом — до каких чудесных открытий мы доберемся и во что превратим человека!

5. Наши качества

Для исполнения многих цирковых номеров, а также в спорте, а также и во многих специальностях нужны те или другие особо выдающиеся качества — то чрезвычайно тонкий слух, то острое зрение, то чуткое осязание, то глазомер, то ловкость рук.

Откуда же взять их, если их нет?

А почему вы думаете, что нет? Как-то принято думать, что чувства человека чрезвычайно бедны, что животные наделены куда большею тонкостью чувств, чем человек; например, говорят: разве может сравниться зрение человека со зрением орла, видящего зайца или мышшь с высоты двух-трех километров, когда он кружит над землей в поисках добычи?

Или тонкостью «слуха» летучей мышши, которая не имея глаз, при помощи только своих ушей, летая в темноте, никогда не наткнется ни на одно, даже самое незаметное препятствие. Протяните в комнате нитки, и она их будет облетать, ни разу не задев.

Всё это так, и, однако, следует в это дело всмотреться получше.

Так ли плохи наши чувства, как они представляются нам при поверхностном знакомстве с ними... Вот например, проходя по улице, мы «почему-то» вспоминаем давно забытого приятеля. «Странно, — удивляемся мы, — почему он пришел в голову?» А между тем, оказывается, дело очень просто: по другой стороне улицы на самом деле прошел этот самый приятель или кто-то похожий на него, а я краем глаза, не отдавая себе в этом отчета, видел, но не осознал. Впечатление, минуя стражу и контроль, проскочило контрабандой мимо и улетело в ту полутьму, где хранятся до поры до времени все впечатления, — в ту часть нашего «я», которую раньше называли «подсознанием», потом — «бессознанием», потом — «сферой».

В этом, хоть и поучительном, случае ничего особенно невероятного нет — «краем глаза видел, но не отдал себе в этом отчета...» — это понять не трудно. Но вот другие случаи, более разительные.

В одном из французских клинических журналов описан такой опыт: врач-экспериментатор погружал в гипнотический сон своего пациента, затем отходил от него в противоположный угол комнаты (шагов на 30—40) и, отвернувшись от загипнотизированного, задавал ему вопросы таким тихим шепотом, что стоящий рядом с ним ассистент, приблизив насколько можно свое ухо к губам профессора, едва мог разбирать слова. Гипнотизируемый же сейчас же отвечал на каждый вопрос — очевидно, он отчетливо *слышал каждое слово*.

Такова, значит, тонкость нашего слуха!

В нашем театральном деле можно наблюдать подобное же явление, только без всякого гипнотического сна, а прямо наяву.

Происходит это обыкновенно так: вдруг актер закапризничал на репетиции. Причин для этого как будто бы нет никаких, а он капризничает, нервничает, никак справиться с собой не может...

Дело большею частью объясняется просто: в глубине пустого и темного зрительного зала сидит его недоброжелатель сослуживец и нашептывает на ухо соседу обо всех промахах актера. Актер же, сам того не подозревая, *все слышит*. Он не может себе отдать отчета — что именно ему мешает... Чувствует только, что что-то мешает; ужасно мешает! Роль не созрела; он и сам готов злиться и упрекать себя ежеминутно, а тут еще почтенный сотоварищ старается...

Недоброжелатель этот может и молчать, но ведь актер не только слышит, он и *видит*. Это ничего, что темно, — видит каждую улыбку, каждую гримасу, каждую ужимку, каждое покачивание головы... Видит, слышит и чувствует всё, особенно тонко потому, что сейчас там на сцене он находится в состоянии *искания, ожидания, прислушивания к себе* — в состоянии особо чуткой восприимчивости и полной раскрытости. Сознательно и бессознательно он ловит каждый шорох, каждый обрывок мысли, он отзывается на все впечатления, он в сотни раз чувствительнее, чем в обычном спокойном состоянии.

Могут сказать, что за фактический подлинный слух, так же как и за фактическое зрение наука признает только то, что субъект действительно видит и слышит. Т. е. то, что отмечается его сознанием как видимое и слышимое. Но почему только так, а не иначе? Почему критерием видения или слышания признавать чуткость сознания? Очевидно, до сознания очень многое не доходит из того, что мы видим, слышим и вообще воспринимаем. Порог восприятия сознания по всем признакам очень высок, слабые впечатления не могут перешагнуть через него и остаются неосознанными.

Есть удивительный феномен — «лунатизм». Субъект, подверженный этим припадкам, не просыпаясь, встает со своей постели и идет с закрытыми глазами к окну, вылезает в окно, идет не открывая глаз по карнизу, пробирается на крышу и спокойно, уверенно разгуливает там, где это в пору проделывать только кошкам да воробьям, и то с открытыми глазами. Погуляет, погуляет и, вдоволь насладившись, возвращается тем же путем к себе в постель и спит дальше.

Эквилибристика эта, по-видимому, ничего ему не стоит и совершенно для него безопасна.

Но разбудите его во время этой прогулки, и проснувшись, он будет так же беспомощен на своей крыше, как и полагается ему быть в обычном, бодрственном состоянии.

Почему же он идет так уверенно в своем сомнамбулическом сне? Чем же он видит? Ведь глаза его закрыты. И откуда такое равновесие, какое в пору только специалисту из цирка?

Это удивительно!

Да, удивительно. Жаль только, что этому слишком мало удивляются.

Но не только в сомнамбулическом состоянии, нечто подобное случается с нами иногда и в состоянии нормального бодрствования. Только обычно мы не придаем этому никакого значения и объясняем случайностью.

Лично со мной в дни моей молодости случилось происшествие, которое стоит того, чтобы здесь рассказать его.

Мы с приятелем решили навестить наших знакомых, которые жили на даче в деревне, километрах в 30 от нашего города. Время было к вечеру, дорога хоть и не была нам известной, но сбиться с нее не было опасности — большая широкая столбовая дорога, до самого места.

К тому же на наших велосипедах были хорошие ацетиленовые фонари.

Поехали. Сначала шло довольно гладко, но чем дальше, тем дорога становилась хуже. Несколько дней как прошел дождь, подсохнуть не успело и местами встречались пренеприятные лужи. Дорога эта не была шоссейной дорогой, а самый обыкновенный провинциальный «большак». Хорошо утоптаный и обкатанный, когда сухо, и развороченный, непролазный в грязь.

Так или иначе едем. По временам приходится соскакивать, переносить на руках свою машину, но... ничего. Километров с десятков отмахали.

Тут фонари наши начали капризничать, а скоро и совсем погасли. Тьма... абсолютная. Но едем. И как будто бы даже ничего. Да и не назад же ворочаться — стыдно. Едем и всё время перекликаемся и позваниваем, чтобы не растеряться.

Иногда как будто бы и вода под колесом, — но, должно, быть не глубокая — неважно. Иногда подбросит слегка — вероятно, через какой-нибудь камень или бревнышко, ничего — дальше. Один раз не на шутку струхнули: под колесами что-то совсем непонятное: стучит, трещит, по колесу, по ногам ударяет то спереди, то сбоку, руль из рук вырывает, швыряет машину и назад, и вперед, и в стороны... внизу вода шумит... то заднее, то переднее колесо куда-то проваливается — нажмешь на педаль — смотришь — выехал, а там опять трепать начнет. Пробрались кое-как, не слезали, не упали ни тот ни другой. Отъехав, окликаю: что это было? — А черт его знает! На мост похоже... вода журчит...

В общем, добрались вполне благополучно. Приехали, разбудили хозяев — принимайте гостей! Пошли на речку мыться — грязью все-таки позабросало.

Погостив день, другой, направились восвояси. Но уж теперь, наученные горьким опытом, выехали с утра.

Велосипедисты мы были довольно опытные — что стоили для нас какие-нибудь 30 километров! И что же! Едва-едва добрались до дома, проклиная все на свете. Дорога оказалась такой скверной, такой трудной и такой опасной, что поминутно приходилось соскакивать с машины, а то и падать — почва не держит, шина скользит по жидкой глине и валишься то в глубокую колею, то в яму... какие-то неожиданные коварные провалы и рвы, как ловушки какие: на вид сухо, травка, и — бух в трясину. Измотались, изозлились — сил никаких нет!

Добрались до этого самого моста... Ехать по нему нет никакой возможности: навалены друг на друга деревья в полном беспорядке, лишь бы завалить реку — мост был когда-то, но его снесло, должно быть. Деревья целиком: с сучьями... такая огромная куча. Ехать совершенно немыслимо. Однако ж ночью-то мы ехали! Так неужели днем-то не проедем! А ну! Садись! Храбро пошли на приступ, но ничего хорошего не вышло, как ни старались. Соскакивали, падали, в конце концов у приятеля моего колесо в восьмерку согнулось... Сошли с дороги, вынули все свои аварийные инструменты, починили колесо, выверили его. Но мостик обошли уже бродом. И пешком-то по нему было не совсем безопасно перебираться с машинами на плечах... В конце концов к вечеру доплелись до дома в полном и красноречивом молчании, все в грязи и с такими машинами, что пришлось несколько дней приводить их в порядок: и чинить, и чистить, и менять кое-какие части. А костюмы наши все пошли в стирку.

Почему же ночью мы проехали по этой чертовой дороге и не сломали себе шеи? А ехали мы, надо сказать, довольно-таки бойко. Когда потом вспоминали — жуть брала: одно, другое, третье место... как тут пронесло нас? Понять невозможно! Но факт все-таки фактом — пронесло.

Тьма была кромешная... а мы ехали наугад, на счастье, на авось. И так ехали, что оказывается, лучше зрячего. Что же, видели мы, что ли, что? Чем видели? Глазом ничего нельзя было видеть. Инстинктом? А что это за штука инстинкт? Слово, которое ничего не объясняет. Ведь ехали так уверенно, так беззаботно, как будто всё знали, всё видели, всё чем-то чувствовали. Очевидно, так оно и было: чем-то видели и этим руководились.

Не похоже ли это на прогулку лунатика по крышам и карнизам? Во всяком случае, одно другого стоит.

Может быть, у нас есть в зародыше какое-то еще чувство, неизвестное пока, — оно-то и дает возможность всё видеть без глаз?

Не исключена, конечно, возможность и этого. Почему бы и не быть еще какому-то чувству, вроде того, какое есть у «Летающей крепости». Там, например, есть прибор, который очень выразительно назван «кошачьим глазом». Вот что сказано про него: «Совершенно сказочными кажутся новейшие приборы, позволяющие в полной темноте, сквозь туман и дым пожаров видеть находящуюся под самолетом землю. Такие приборы дают мощное радиоизлучение вниз, а отраженные от земли волны принимаются приемником, напоминающим телевизор. На экране появляется план местности, над которой летит самолет, причем туман, облака и дым не мешают работе прибора. Особо

хорошо "видны" в таком приборе заводы, скопления железнодорожных составов, танков, самолетов и т. д.».

Может быть, и мы, сами того не подозревая, обладаем каким-то «кошачьим глазом». Может быть. Но, если как следует поразмыслить, можно всё объяснить и не прибегая к допущению нового чувства — достаточно и тех, что есть у нас.

Начать с того же зрения. Еще неизвестно, видим мы в темноте или ничего не видим. Ведь вот ночные птицы и ночные звери в темноте все видят, а устройство их сетчатки такое же, как и у нас. Что впечатления, получаемые в темноте глазом, не доходят до сознания, так это еще ровно ничего не значит. И в перечисленных раньше примерах впечатление до сознания не доходило: человек мог поклясться, что он ничего не видел, а на поверку выходило, что видел. Всё видел, только не знал, что видел. Впечатление проваливалось куда-то глубже, минуя фокус сознания.

Наше «сознательное зрение» очень ограничено. Границы его мы знаем. Что же касается границ *всего нашего зрения*, полностью они нам еще неизвестны. Но, как видно, они очень широки.

Из видимого нами многое, надо думать, проскакивает мимо сознания и направляется в более глубокие слои нашей психики и физиологии.

А осязание? А слух? У меня есть, например, приятель, который не только в темноте, но даже в полутьме очень плохо видит. Он ходит только на слух. Он «слышит» дорогу. Он по звуку идет лучше и смелее, чем мы, зрячие. Мы иногда и ошибаемся, и в лужу вступим вместо тропинки, а он — никогда. И всё — на слух. По его словам: у всякой почвы есть свой звук. Вот и подите.

Может быть, и мы «слышим», сами того не подозревая, нашу дорогу. Что наш слух чудесно тонок, об этом мы уже знаем.

Если всё это так, тогда достаточно и наших органов чувств, чтобы справиться как с прогулкой по крыше лунатика, так и с ночной поездкой велосипедиста.

Чтобы закончить картину наших способностей, следует сказать кое-что еще об одном «оргane-автомате», действующем помимо нашего сознания.

Я расскажу только классический случай, обошедший в свое время все психиатрические журналы. Но и одного его достаточно. Воспроизвожу его по памяти. Суть дела во всяком случае не искажена.

Женщина простолюдинка попала в больницу по случаю какого-то острого инфекционного заболевания.

В жару она стала говорить на каком-то непонятном языке. Случай облетел весь город. Спиритуалисты ухватились. Они решили, что через нее говорит потустороннее существо — «дух». Был поднят на ноги весь ученый мир города. Язык, на котором она легко и свободно говорила целыми часами, не был ни европейский, ни азиатский, ни африканский и вообще ни один из существующих сейчас на земле языков.

Призывали знатоков древних, давно умерших языков, — они тоже ничего не могли понять...

Ясное дело: это был очень, очень древний «дух» — Ассирии, Вавилона, Египта. Дело стоило того, чтобы принять экстренные меры. Подняли с постели старого-старого профессора, знатока клинописи... Втащили его на кресле, поставили рядом с кроватью больной.

Только что она затараторила — «Эге! Да ваш "дух" говорит по-халдейски, — сказал он. — Да, да! Совершенно свободно и без единой ошибки!»

Торжеству спиритуалистов не было пределов... Несомненно это вести «с того света». Не могла же женщина знать по-халдейски! Мало того: она была неграмотна!

Профессор тут же переводил слова «духа», — они оказались очень мудрыми и глубокомысленными — совсем не такими нелепыми, какими обычно изъяснялись «духи» на спиритических сеансах.

Как только температура начала спадать — дух всё реже и реже стал говорить устами женщины и, наконец, ушел совсем. Она замолчала. Она выздоровела.

Но что же оказалось? Лет 15 назад она была несколько раз приглашена к этому самому профессору в качестве полумойки. Как и полагается ученому мужу, профессор был со странностями. Не стесняясь никого, он ходил по комнатам и целыми часами читал вслух на память всякие халдейские манускрипты. По-видимому, это ему было нужно для большего усвоения языка. Никто его не понимал, да и не слушал. Тем более не слушала его полумойка. Но природа свое дело делала: не слушая, не понимая, не слыша, она, оказывается, все запомнила; точнейшим образом где-то там у себя записала и через 15 лет выкинула на свет божий.

Вот вам сила и отчетливость восприятия! Вот вам сила, отчетливость и объем памяти!

Правда, чтобы память подала из своих подвалов такие старые выдержанные заморские вина, — понадобилось чуть ли не смертельно заболеть... Мало того: не все в беспомощности при температуре 40 говорят замечательные вещи — большинство только ругается да дебоширит.

Но не в этом дело. Здесь природа приоткрыла нам свою книгу тайн. Насторожимся и затаим дыхание... проникнем в самую суть событий...

Таким образом, жаловаться на свою бедность мы не можем. Всё дело только в том, как заставить работать во всей полноте эти наши органы чувств и вообще все существующие в нашем организме автоматы-рефлексы.

Признаться сказать, они ведут себя крайне независимо и совсем не имеют склонности слушать нас. Когда нам нужно — они не действуют, а то вдруг, по какому-то совсем несерьезному поводу проявляют себя так блестяще и так совершенно, что только диву даешься, и готов за это посчитать себя небожителем, по ошибке попавшим на нашу прозаическую планету... или, по крайней мере, готов причислить себя к избранныкам богов.

6. Мыслительные автоматизмы. Максвелл

Пусть так, допустим, что этот «цирковой» и вообще двигательный автоматизм действительно возможен. В самом деле: летает же альбатрос, целыми сутками не садясь на землю, и спит во время полета. (Так же и лошадь может спать на ходу.) Значит, возможны у живого существа в его физиологическом хозяйстве такие аппараты — автоматы. При помощи их у альбатроса, очевидно, и происходит самоуправление во время его полета, подобно тому как это самоуправление осуществляется в современном полете.

Рефлекторные двигательные автоматизмы отрицать, пожалуй, действительно не приходится. Но разве возможны такие автоматы-приборы для мыслительной работы?

А счетные машины, без которых теперь не обходится ни одно конструкторское бюро? Они делают не только все 4 действия арифметики, но и возводят в степени, извлекают корни, решают уравнения не только с одним, но и с двумя неизвестными.

А новейшие приборы бомбометания в «Летающей крепости»? Вот как описываются они в упомянутой выше статье о современной авиации.

«Приборы бомбометания, особенно прицелы, насыщены различными счетно-решающими механизмами. Они автоматически вычисляют скорость полета, направление ветра, учитывают высоту полета, открывают люки и сбрасывают бомбы в том порядке, как было задано бомбардиром. Новейшие прицелы соединяются в одно целое с автоматом, и в момент бомбометания летчик даже не управляет самолетом. Бомбардир лишь направляет визир на цель и устанавливает последовательность сбрасывания бомб. Далее все делается совершенно автоматически».

Всё это сказано очень сжато и может пройти мимо, если не вдуматься и не вчувствоваться в каждое слово. Если попытаться рассказать это более удобопонимаемыми для не специалиста словами, то выйдет приблизительно вот что: Самолет приближается к цели. Бомбардир направляет на цель визир — очевидно, какую-то трубу, через которую он видит цель, и устанавливает порядок: какая бомба полетит за какой? Вот и всё. Остальное происходит само собой. Что же именно происходит? Происходит решение сложнейшей математической задачи: когда, через сколько тысячных долей секунды, надо выпустить бомбу, чтобы она попала точно в цель, если угол визира по отношению к горизонту такой-то, если высота, на которой летит самолет, такая-то, скорость его полета такая-то, направление ветра и сила его такая-то (он будет относить бомбу)? Эту задачу может решить только человек, знающий высшую математику, и решить не так-то скоро — через час или несколько десятков минут — когда самолет давным бы давно пролетел мимо цели.

Автомат же решает эту задачу мгновенно, и мало того, что решает, но и выпускает бомбу. Да и не одну, а для каждой из этих бомб необходим свой расчет.

Вот вам механизация сложного математического вычисления.

Удивительным свойством обладают люди, жизнь которых непосредственно связана с природой.

Эскимос, например, уходит на лыжах за десятки километров и бродит несколько дней в поисках зверя — мы конечно заблудились бы — везде один снег, полутьма, а то и полные потемки, — а он, когда ему надо возвращаться — не думая и не высчитывая, прямо, не сворачивая никуда, идет к своей хижине. И всегда без ошибки.

Или полинезийские туземцы — плывут на своих пирогах в океан, ловят там несколько дней рыбу, а потом прямо, не задумываясь едут домой и попадают на свой остров. Их носило ветром, они сами кружили — и где они — определить нельзя — кругом море, море и больше ничего.

Но спасительный аппарат всегда наготове, и туземец не беспокоится. Заблудиться для него небывалое дело.

Правда, что у многих животных, как, например, у лошади, тоже есть такой аппарат. Она всегда знает, где ее дом. И безошибочно придет в свое стойло, — дайте ей только волю. Однако аппарат не делается хуже от того, что такой же имеется и у животных.

Как работает он? Психологи думают, что всё дело тут в той же удивительно точной памяти (как было ясно на полумойке). Животные (или человек) бессознательно для себя запоминают каждый

поворот, каждый шаг свой, а внутренний счетчик всё это тончайшим образом откладывает в своих счетах и наносит на свои планы. И спроси себя в любую минуту: где дом, откуда я вышел? — и тотчас же ответ: там. И это будет ответом самого точного землемера, который не пропустил ни одного движения — и всё отметил там у себя в расчетах.

Так что дело совсем не в том, что человек или животное чувствуют за десятки верст, где их дом, а в том, что в них во всё время пути из дому работал этот констатирующий автоматический счетчик-землемер.

А теперь, зная, что в глубинах нашей психики есть такой точный констатирующий аппарат, попробуем рассмотреть — что произошло при появлении на свет этого чуда из чудес — уравнений магнитного поля Максвелла.

Для математика Максвелла, специалиста в своей области, делать математические вычисления так же естественно и привычно, как для человека или лошади ходить по земле.

Максвелл задает себе задачу и решает ее, применяя обычные для математика правила и вычисления.

Всё идет нормально. Вдруг, от той или иной причины, при вычислениях делается ошибка.

Если лошадь или человек отмечает внутри себя каждый шаг, каждый поворот, то трудно себе представить, чтобы внутренний «счетчик» и «наблюдатель» не отметил этой ошибки у Максвелла.

Ошибка есть... а надо прийти к верному результату!

И вот блестяще разработанные вычислительные механизмы *сами повертывают дело*. Надо свернуть с неверного пути... И они при первой же возможности делают первый шаг для этого: совершают вторую ошибку, — но для их цели уже *нужную*. Затем третью... четвертую... пятую и... выходят на верный путь.

Результат кажется чудесным. Но — что тут чудесного? И где тут божественное вмешательство?

Максвелл пришел к верному результату. Но совсем не потому, что он предвидел, *провидел этот результат*, и нарочно (хотя и подсознательно) делал ошибки, чтобы получить именно этот результат. Дело куда проще.

Дело в этих механизмах-автоматах, воспитанных и тонко разработанных им в себе в течение десятков лет.

7. Автоматизмы в творчестве

Вот мы незаметно перешли от автоматической работы нашего двигательного аппарата к автоматической мыслительной работе.

Прибавьте к этому еще эмоции, и вы попадете в область художественного творчества.

И теперь вас уже не удивит признание Моцарта, что «весь творческий процесс происходит в нем как в крепком сладостном сне» и что «он тут ни при чем».

Легко поймете вы и слова Пушкина:

И тяжким пламенным недугом
Была полна моя глава;
В ней грезы чудные рождались;
В размеры стройные стекались
Мои послушные слова
И звонкой рифмой замыкались⁵⁹.

Ничего загадочного не будет и в словах Росси, называющего себя «каким-то инструментом, на котором в нем играет другое существо». А сам он «с содроганием замечает, что на стремительный поток сменяющихся в нем чувств он глядит уже чуждыми ему глазами и прислушивается чуждыми ему ушами». Не удивитесь вы также, когда прочтете в биографии Паскаля, что «математические открытия были сделаны им совершенно неожиданно для него самого» и «против воли навязывались его уму».

Пока мы не только не владеем этими автоматизмами, а и не подозреваем о существовании их. И вот один думает, что это подсказывает ему муза, другой — демон, третий — его гений, четвертый — его умершая Беатриче, пятый — просто «кто-то со стороны», неизвестно кто, шестой — Святой Дух; седьмой — сам Бог.

Очевидно, нужно быть таким здоровым и уравновешенным, как Гёте, и, будучи поэтом, обладать еще и его холодной зоркостью ученого. Тогда есть шансы избежать этой общей всем соблазнительной ошибки и догадаться, что причина вдохновения не столько в божественном наитии, сколько...

Вот что рассказывал он Эккерману:

«В таком состоянии сомнамбулизма, случилось, мне попался под руку наискось лежащий лист бумаги, и я замечал это только тогда, когда всё было написано или когда больше не хватало места для письма. У меня много было таких по диагонали написанных листов, но они мало-помалу исчезли, и мне жаль, что я уже не имею этих свидетелей моего поэтического бреда»⁶⁰.

Сомнамбулизм, т. е. автоматизм, вот что увидел Гёте своим проницательным оком в акте художественного творчества.

8. Машина или человек? Автоматизмы или сознание?

Что же из всего из этого получается? Что машина и сильнее, и ловчее, и даже умнее человека?

Нет. Машина, это все-таки только слепые силы природы, которые сталкивает между собою разум человека и заставляет послушно служить себе.

Машина не только не умнее человека — у нее совсем нет ни разума ни воли: она действует *разумом человека*. Она не что иное, как материальное конкретное воплощение его разума и воли.

Пусть она проделывает такие чудеса, какие впору проделывать только сказочным феям, которым ничего не стоит построить за одну ночь замок, дворец или даже целый город. Но так же, как и фея делает свои чудеса, чтобы угодить герою сказки, так же и машина — только слепое орудие в руках человека.

Современный прядильный или ткацкий станок, это своего рода фея; такая же фея и самоуправляющийся аэроплан, но если около станка ходит или сидит в кабине какой-нибудь скромный Петя или Вася, который эту машину и не выдумывал, а только знает ее устройство — раз он понимает ее, может пустить, остановить, регулировать ее действия — он-то и есть мозг этой машины. И недаром же, как ни хорош самоуправляющийся самолет, а для того, чтобы применяться ко всяким неожиданным обстоятельствам, все-таки там сидит хозяин — человек, и даже не один.

Без этого человека сам самолет из многих создавшихся положений не сможет найти выхода. Многих задач он не решит, всех дел не сделает. Их на него и не возлагают.

Точно так же 20—30—40 станков автоматически работают на текстильных фабриках, но все-таки хоть 2—3 или хотя бы и один человек, да ходит там среди них — вмешивается в их работу, выправляет ее.

9. Как первобытно мы пользуемся нашими автоматизмами

Вы посмотрите только, в каком беспомощном незнании стоим мы перед нашими собственными автоматизмами! Они действуют, но действуют самостоятельно, помимо нашего желания и участия. Кому-то или чему-то они, по-видимому, подчиняются... Но кому? И как? Уследить невозможно.

Они действуют большею частью в нашу пользу, но иногда и во вред, — мы только смотрим да удивляемся.

Лунатизм... удивительно, неподражаемо. Но зачем?

И, кроме того, довольно-таки опасно. Если во время своих путешествий по крышам лунатик проснется — он погиб: сорвется и упадет. И сколько их разбивалось!

А случай с поломойкой «халдейкой»... Потрясающе, феноменально... Но что толку, если мы этим не владеем? Разве что в том только и толк, что природа сама вопиет к нам: «Вот какая я! Берите, пользуйтесь мной! Что вы зеваете!»

Автоматизмы Максвелла, или автоматизмы в художественном или научном творчестве, это уже что-то более ободряющее и несомненно нам на пользу.

Но все-таки мы ведь и ими не владеем: они действуют сами по себе, подчиняясь неизвестно чему... А мы только смотрим с удивлением на их деятельность или на плоды ее...

Каро и Стеша научились вызывать к деятельности свои автоматизмы и отдаваться им. Отдаются и делают при их помощи сверхвозможные вещи.

Максвелл не отдавался, а автоматизм сам сделал без него «сверхвозможное».

Какой-нибудь ученый годами бьется над решением своей задачи — плукает туда-сюда...

То отдается верному чутью, то перестает слушать этот внутренний голос — то помогает работе своих автоматизмов, то мешает ей. И наконец... решение сваливается на него тогда, когда он меньше всего его ожидает...

Менделеев долго и безуспешно думал, в каком порядке следует расставить элементы, чтобы получилась стройная гармоничная система.

Не может, быть, чтобы между элементами, из которых состоит мир, не было бы системы и гармонии! А узнав порядок и последовательность элементов, можно будет сделать из этого еще целый ряд выводов... Нарезал прямоугольники картона, написал на каждом название элементов, со всеми его основными свойствами, и раскладывал без конца и без усталости эти «карты».

Поиски длились очень долго, и всё ничего утешительного не получалось. Наконец, один раз ученый так измучался над своим «пасьянсом», что, склонившись головой на письменный стол, заснул и во сне увидел всю свою периодическую систему элементов в законченном виде.

Сознание устало, отказалось работать, а автоматизмы, освобожденные от наблюдения рассудка, сразу, подобно счетной машине сделали без ошибки всё дело и показали: «вот как!»

Интересны наблюдения Гельмгольца над своими «прозрениями». «Так как я довольно часто попадал в неприятное положение, когда я должен был дожидаться благоприятных проблесков, осенений (Einfalle) мысли, то я накопил известный опыт по поводу того, когда и где они ко мне приходили, опыт, который, может быть, окажется полезен и другим.

Они крадываются в круг мыслей часто совершенно незаметно, вначале не сознаешь их значения. Иногда помогает узнать случайное обстоятельство, когда и при каких обстоятельствах они появились, потому что они обычно появляются, сам не знаешь откуда.

В других случаях они неожиданно появляются без всякого напряжения — как вдохновение. Насколько могу судить, они никогда не появлялись, когда мозг был утомлен, и не у письменного стола.

Я должен был сперва рассмотреть мою проблему со всех сторон так, чтобы все возможные осложнения и вариации я мог пробежать в уме, притом свободно, без записей. Довести до такого положения без большой работы большей частью невозможно. После того как вызванное этой работой утомление исчезало, должен был наступить час абсолютной физической свежести и спокойного, приятного самочувствия, прежде чем появлялись эти счастливые проблески. Часто в соответствии со стихотворением Гёте они бывали по утрам при просыпании, как это отметил однажды Гаусс. Особенно охотно, однако, они являлись при постепенном подъеме на лесистые горы при солнечной погоде»⁶¹. Таким образом, деятельность этих автоматизмов Гельмгольц (да и другие все, кто наблюдал в себе за этим) не только не отрицает, а на нее главным образом и рассчитывает. Сам же занимается подготовительной работой. Причем говорит, что эта подготовительная работа очень большая.

Практика большинства ученых, изобретателей, мыслителей, литераторов именно такова: большой подготовительный период — за ним минута «прозрения», «вдохновения» и третий период — обработка результатов этого вдохновения.

Почти все они говорят о том, что предварительно надо накопить материал, обдумать его, поломать над ним как следует голову, тогда только и наступает внезапное наитие: ответ на вопрос.

Однако, исходя из того, что наши автоматические способности восприятия и наша автоматическая память так велики, что невозможно пока этого себе и представить (очевидно, для них нет никаких границ — вспомним хотя бы полумойку-«халдейку»), можно предположить, что мучительное собирание материала и обдумывание его, вероятно, может быть передано и нашим автоматам.

А может быть, всё уже внутри и собрано?.. Может быть, там есть уже и решение? Может быть, поэтому-то я и берусь за этот вопрос, что и материалы и решение его *уже есть* у меня внутри?..

Ведь сказал же великий математик Гаусс такую странную штуку: «Мои результаты я имею уже давно, я только не знаю, как я к ним приду».

«Муки творчества» считаются неизбежными, необходимыми; думают, что без них не родится ни одно подлинное произведение искусства, так же как не родится без мук ребенок. А вот закон ли это? Еще неизвестно.

Ведь и роды далеко не для всех представляют из себя страдания. Эскимоска бежит на лыжах десятки и сотни верст... наступают родовые схватки... ложится на лыжи, производит на свет ребенка, обвалывает его в снегу, завернет в тряпку, засунет в мешок, привяжет его за спину и бежит дальше.

Вероятнее всего, что «муки творчества» происходят от неумения пользоваться своим психическим аппаратом.

Пора, давно пора более настойчиво пытаться проникать в наши таинственные душевные лаборатории и мастерские. Проникать и овладевать их процессами.

До сих пор дело с этим идет довольно-таки медленно. Оно не стоит: психология, рефлексология, психоанализ, педагогика наблюдают, изучают, констатируют, делают выводы. Но... «над ними не каплет», и они готовы растянуть свои исследования на целые столетия.

Чудесен ткацкий станок, еще чудеснее самоуправляющийся аэроплан, «кошачий глаз» и автоматический бомбометатель, решающий при помощи высшей математики сложнейшие задачи.

Какой-нибудь дикарь стал бы, вероятно, молиться на эти аппараты.

Но еще чудеснее и таинственнее работа «станков», «аппаратов» и «приборов» психики человека.

Она не только не уступает машине, она в сотни, в тысячи раз превосходит ее.

Однако, чтобы не уподобиться дикарю — следует, не умаляя своих восторгов и умиления, посмотреть на дело трезвыми глазами.

Автоматизмы существуют, это факт. Они действуют, и действуют большей частью в нашу пользу. Не их вина, что мы иногда сами им мешаем, не считаемся с их совершенной машинной сверхчуткостью и исполнительностью, пренебрежительно относимся к их тонким сигналам и толчкам и за все это платимся — лишаемся самых лучших помощников, о каких только можно мечтать. И то они, несмотря на наше к ним отношение, все-таки нет-нет да и сослужат службу: то в темноте проведут нас в сохранности по такой велосипедной дороге, которая специально для того и подвернулась нам, чтобы мы сломали на ней свою шею, то подтолкнут нас под руку и заставят сделать ошибку в вычислениях, чтобы этим самым привести нас к верному результату...

Автоматизмы существуют, это факт. Тонкость восприятия их, способность запоминания и умение комбинировать и находить мгновенно абсолютно верный и легкий выход — нельзя приравнять ни к чему другому, как к чуду.

Но мы не умеем ими пользоваться — и это тоже факт. Увы!

Мы тащимся по нашей житейской дороге, проклиная судьбу, свою слабость, свою ограниченность, трудность предстоящих нам дел... Спотыкаемся на каждом шагу, тыкаемся в грязь, садимся в изнеможении, чтобы перевести дух...

А рядом с нами едет в тоске прекрасный наш автомобиль и всё ждет: когда же мы догадаемся сесть в него. А по другую сторону катит аэроплан — он уже давно потерял всякую надежду — он видит, что мы так увлеклись шлепаньем по вязкой дороге, что очевидно до конца дней своих так и прошлепаем...

Отдел второй

ТЕХНИКА

1. Сила верной тренировки

У нас очень примитивное и в сущности совершенно превратное представление о силе, которая таится в гимнастике, в тренинге, в работе над собой, и вообще в труде...

Вот хоть бы эта Стеша — что у нее? Был явный специфический талант к равновесию? Что-то совсем на это не похоже. Я видел ее впервые после упорной ежедневной полуторамесячной тренировки, и ведь успехов никаких — наоборот, впечатление было самое безнадежное: напрасно девушка время теряет.

И вот! Таланты открылись. Да еще какие!

Попробуй-ка теперь самый талантливый к равновесию человек, но не работавший столько над собой, как она, — попробуй-ка он состязаться теперь с ней. При всей его одаренности он будет смешон и жалок в своем дилетантском бессилии рядом с ней.

Как бы он ни был одарен — у него не будет таких тонко развитых изоощренных качеств, как у нее. Может быть, от природы он наделен гораздо более тонким чувством равновесия, чем она; может быть, и способность координировать все свои движения сообразно с этим тонким чувством у него от природы гораздо более совершенная и, сев на стул на трапеции, он без всякой тренировки мог бы просидеть, не держась за веревки, 4—5 и даже 10 секунд. И, работай он столько, сколько она, — вероятно, проделывал бы какие-то невообразимые вещи, более похожие на чудеса, чем на цирковые упражнения. Но сейчас — он все-таки ничто рядом с ней.

Чем же она отличается от него?

Это уже было сказано: крайней степенью развития некоторых *качеств*, обычно находящихся у нас в стадии начального развития (для жизни нам большего и не нужно). Главное из них: тонкость ощущений равновесия. Кроме того, тончайшей и точнейшей *техникой*. Техникой сохранения равновесия.

Она заключается в воспитанных и перевоспитанных автоматизмах, координирующих все движения тела в связи с нарушением и сохранением равновесия.

И у прирожденного таланта есть от природы и качества и техника. Но они капризны, случайны, то появляются, то пропадают; то проявляются в полной мере, то частично; зависят от тысячи неизвестных причин, а здесь, у Стешы — все они послушные орудия в руках повелителя-человека.

Спрятанные где-то в глубине психики, они вызваны к жизни и деятельности усилием несокрушимой воли. Незаметные и слабые, они выращены в мощных работников. Примитивные и грубые — они превращены в тончайшие аппараты, действующие, как самые наисовершеннейшие приборы.

Такова сила человека.

Не подлежит никакому сомнению, что в некотором и, может быть, даже не особенно далеком будущем актер, обладающий от природы специфическим актерским талантом, достаточно опытный и производящий сейчас у нас большое впечатление, — так же будет слаб и жалок рядом с актером, выработавшим в себе во всей полной силе (по всем данным науки и по всем вновь открытым правилам своего искусства) специфические актерские *качества*, а также и *технику* творческого переживания и перевоплощения.

Что же, значит, таланта не нужно, а нужны выработанные качества и техника?

Если вдуматься — талант и есть не что иное, как определенное качество, соединенное со специфической техникой. Это-то соединение мы и называем талантом.

Выработанные качества Стеши и ее техника, даже не просто талант, а высшая степень таланта — что-то сверх таланта. Ничуть не слабее стрелкового искусства Следопыта. А в то же время это — выработанные качества, которых раньше у нее не было, и благоприобретенная техника. Навыки, образовавшиеся в процессе верной работы над собой.

Теперь вопрос: что же это такое — *верная работа над собой*?

Это серьезный вопрос, кардинальный вопрос. И всё дальнейшее будущее искусство актера зависит от верности его решения.

Начнем с того, что тренировочная работа Стеши *неверной быть не могла*. Иначе акробатка упала бы и свернула себе шею. У нее всё время, каждую секунду, каждое мгновение — безошибочный и точный критерий правильности ее работы: *сизжу — правильно, падаю — неправильно*.

У актера же нет такой надежной, стерегущей его проверки. Он зафальшивил, он врёт и — прекрасно этого может не замечать за собой (да и приятнее не замечать!). Он не только потерял «равновесие», а уже давно «на полу валяется», а думает, что всё у него идет как нельзя лучше. И — врёт себе дальше.

Он «падает», но шею, к сожалению, себе не ломает. И это дезориентирует его совершенно. И работая так *неверно*, понятное дело, он воспитывает у себя и навыки неверные.

Вот в этом-то и лежит главная причина, почему так трудно стать порядочным актером. Я уж не говорю — подлинным, настоящим, великолепным. А если вспомнить о коварном самообмане в театре, то положение серьезного актера чрезвычайно затруднительное.

Что это значит: работать верно? Как узнать это? Да не приблизительно верно, а абсолютно верно! От этой абсолютности-то всё и зависит.

Для этого, *в первую очередь*, — нужна верная школа, верный путь, найденный и разработанный специалистами этого дела.

Второе — нужен исключительно зоркий преподаватель, от орлиного глаза которого не укроется ни одна ошибка.

Третье — чуткость и педагогичность этого преподавателя; а то, видя своим зорким глазом одни недостатки и беспрестанно указывая на них, он может только запугать ученика и отбить всякую охоту к работе.

Зоркость его должна распространяться не только на ошибки, но и на удачу, на способности и на таланты ученика (скрытые иногда так глубоко, что их как будто бы и нет совсем).

Если же такого преподавателя, какой здесь описан, нет под руками, — надо иметь свой собственный прибор в душе — нечто вроде своеобразного ватерпаса, который указывал бы малейшие отклонения от верной ватерлинии. Иметь и всё время слушать его.

Это приспособление не худо иметь даже и при хорошем преподавателе. Впрочем, хороший-то в первую очередь и заботится о том, чтобы развить в ученике такой ватерпас.

Четвертое — нужна огромная, из ряда вон выходящая трудоспособность. Преподаватель может только направлять ученика. А главное — самостоятельная домашняя работа.

Причем работа эта может быть и пылкая, и вдохновенная, но может быть и более спокойная. Рассчитывать надо не на пылкую, а на ежедневную, планомерную, будничную работу. Не гнаться за подъемами и творческими восторгами, а действовать по принципу: «капля по капле и камень долбит». Работать, работать и работать! спокойно, неотступно, не доводя себя до истощения и переутомления... Как качается маятник, как течет река, как всходит и заходит солнце.

2. Душевная техника актера

А. Техника физическая и техника психическая

Слово «техника» в большом ходу среди актеров. Часто слышишь: «он играет на технике». Это значит: играет механически, не волнуется, не увлекается тем, что на сцене, а только ловко обманывает, делает вид, что «переживает», что «чувствует». Вот это умение обмануть при помощи внешних приемов — движения, деланой мимики, заученных интонаций — и носит у актеров название техники.

Это допустимо, конечно, но это однобоко. Кроме этой внешней, грубой техники, есть и другая: внутренняя, психическая. А если перевести на русский язык (психея — душа), то получится такое, хоть и странное, но вполне точное название: душевная техника.

Причем если хорошенько всмотреться, то видно будет, что внутренняя техника неотделима от внешней — психотехника от физиотехники. Попробуйте, отделите физическое от психического, даже в таком простом как будто бы акте, как равновесие Стеша или шарики Каро. Неизвестно, чего тут больше.

А у актера тем более: с одной стороны — должна быть тончайшая чуткость и отзывчивость на все слова и все впечатления, получаемые от партнеров на сцене, а также отдача себя любой мысли, — с другой: такая свобода и послушность всех мышц тела, лица, гортани, дыхания и проч. — чтобы все реакции нигде не задерживались, чтобы все чувства, все мысли, все душевные движения могли отражаться на лице, на голосе, на позе, на движениях рук, ног и всего тела... Словом, чтобы всё было и видимо и слышимо.

Это гармоническое развитие, к сожалению, приходится наблюдать чрезвычайно редко. Если с одним более или менее благополучно — почти всегда неблагополучно с другим.

Чаще всего отстает психотехника — техника душевная. Потому-то именно большую часть и играют на пресловутой «внешней технике», что совершенно не владеют душевной.

Да ведь откуда же и получить эту власть? Ни в театрах, ни в театральных школах этому не учат. Там учат так называемому «актерскому мастерству». Заключается это обучение в преподавании более или менее сложной теоретической части. Тут говорят и о правде, и об искренности, и о прочих хороших вещах... Но теория эта — нечто вроде прописной морали — так и остается только «теорией». А главное, там учат «практике». Это означает прививку целого ряда механических имитаторских навыков. Они не имеют своей целью привести актера к творческому состоянию, а тем более — вдохновению. Они куда лучше; они, видите ли, надежнее для «профессиональной работы» на сцене — никогда не изменят, от настроения не зависят, всегда к услугам и легче легкого поддаются развитию.

Вместо искусства творчески жить на сцене его учат более или менее ловко подделываться под жизнь, изображать жизнь внешними приемами. И еще одному учат — это главное из главных — апломбу. Не важно, что ты делаешь и как ты делаешь, но делай это уверенно, с апломбом! И всё будет принято за высокое и зрелое «мастерство».

(Прибавьте к этому «самообман в театре» — и «мастер» будет возведен в гении.)

Бывают и обратные случаи: душевная техника как будто бы вполне удовлетворительна, но так слаб голос, так не развито и не разработано тело, что все душевные богатства так и остаются невыявленными. Эти случаи, впрочем, куда более редки. Чаще всего видишь, как разработано «тело» и совсем не вооружена «душа».

Приходится много читать о том, как проводят день и как тренируются в Голливуде «кинозвезды». Оказывается, у них по крайней мере 10 часов в сутки уходит на тренировку: то общая гимнастика, то массаж, то плаванье, то танцы, то специальная гимнастика для придания красивой формы той или другой части тела (плечу, кисти, предплечью, шее и т. д.), уход за лицом и проч. и проч. Мудрено ли, что каждая из них по-своему пленительна и грациозна.

Всё вместе: великолепные декорации, или красавица подлинная природа, тонкость режиссуры, чудеса освещения и съемки — всё вместе производит в некоторых картинах чарующее впечатление. Посмотришь и хочется смотреть картину еще и еще раз, без конца. При первой же возможности идешь в кино и... странное дело: во второй раз большей частью картина не производит такого впечатления. Фабула известна и уже не отвлекает — можешь теперь всматриваться в детали, наслаждаться каждой мелочью, можешь углубиться в каждое движение души действующих лиц — за всем за этим и шел. Шел совсем не с целью критиканства, для этого просто нет лишнего, бросового времени, а — насладиться. Ведь такое все-таки редкое явление — крупная красота в искусстве!

И вдруг... как ни всматриваешься, как ни стараешься увидеть эту ожидаемую, желанную красоту — она пропала. В чем дело? Сначала приписываешь это каким-нибудь случайным причинам (хуже освещение, не так хорошо демонстрируется картина, как вчера...), но скоро видишь, что всё то же, ничего не изменилось, а красота пропала. Подходят те кадры, которые произвели вчера наибольшее впечатление, вот, думаешь, сейчас!.. И оказывается, тоже ничего такого небывалого, невиданного. Неплохо, грамотно... но вчера это было насыщено, полно содержания, а сегодня пусто...

Посмотришь все до конца, и... нет красоты!

Очевидно, и вчера ее не было, и вообще ее здесь нет. А была вчера новизна, неизвестность событий и более или менее правдоподобное разрешение всех сцен. Да внешняя прелесть молодых героев, да выучка, муштра, да умение все хорошо заснять, да убрать при помощи искусного освещения недостатки лица и глаз. А в общем... очень жалко, что пошел во второй раз, — испортил впечатление.

В чем дело? А дело в простом: среди всех этих ежедневных утомительных 10 часов тренировки нет ни одной минуты, отданной тренировке самого главного — тренировке в душевной технике.

Такой работы там нет. Если что может быть и есть вроде «актерского мастерства», так это совсем не то, что нужно. Еще в театре этим можно пока кое-как существовать, а в кино на таком обмане далеко не уедешь — «крупный план» всё выдаст, ничего не спрячешь: врешь — так врешь, пусто — так пусто. Глаза как были, так все-таки и остаются «зеркалом души». И ничего тут не поделаешь, как ни фокусничай со светом.

Тут только и видишь воочию, что подлинная, пленяющая, чарующая красота, она внутри. Она может быть и при некрасивой внешности. Она светится сквозь глаза, она слышится в музыке голоса, она чувствуется в легких тенях, скользящих по лицу, в едва уловимых движениях головы, плеча, руки, пальцев...

И если бы при той тренировке, какой подвергаются там актеры и особенно актрисы, да добавить им еще обучение и тренировку в технике душевной, другими словами, если бы к их внешней красоте, да добавить — то есть вызвать к жизни — еще и красоту внутреннюю, — впечатление от картин было бы неопишимо. И не один, не два, а сто два раза хотелось бы посмотреть эту картину.

* * *

Когда у скрипача или пианиста нет достаточной специальной техники, как бы он ни был одарен в музыкальном отношении, он стучается о свою техническую слабость и не может осуществить того, что хочет, и что мог бы — будь он неограниченно свободен в своем деле.

То же самое в живописи, в скульптуре, в литературе — везде нужна своя специальная техника.

Но не следует понимать технику в искусстве, как что-то чисто механическое. Так думают профаны или ремесленники. В *технику творчества* непременно входит и техника душевная. Та душевная техника, при помощи которой замысел реализуется и принимает материальную форму.

У актера же она играет особенно важную роль. Все может быть: и голос, и прекрасная внешность, и умная голова, и пламенное сердце, но если нет техники владения всем этим, то не может быть осуществлен ни один замысел.

Возьмем в пример того же Мочалова. Уж гений — такое дарование, какого, по-видимому, и не бывало еще никогда на всем земном шаре. Иногда играл не человечески, а прямо — божественно. Но техники не было, ключей к своему творческому аппарату он не имел... и иногда, случалось, так срывался, играл так скверно и беспомощно, что стыдно было смотреть!⁶²

И каково бы ни было дарование, каковы бы ни были как внешние, так и внутренние данные (развитой интеллект, сила и легкая возбудимость эмоциональности, высокий моральный строй и другое), но если нет *душевной техники*, удачи в творчестве этого актера будут только дилетантскими случайными подарками — лотерейными выигрышами, да и то неполноценными.

И наоборот: всё большая и большая техника — в особенности техника душевная, то есть, в конце концов, развитой талант и свобода творчества — вызывают более смелые, более богатые и глубокие замыслы и повышают идеалы художника.

Вот почему, зная неограниченную силу техники, истинные художники не жалеют ни времени ни сил для ее приобретения.

«...я сказал Огюсту, что ему не следует пускаться в путешествие. Он теряет время. Он не хочет видеть, что в *искусстве самое главное усвоить себе технику*».

В литературе, в живописи, в музыке, в скульптуре нужно 10 лет работы, чтобы понять синтез искусства и его материальный анализ.

Хорошим живописцем бывают не потому, что видели страны, людей и т. д.; можно написать с натуры дерево и создать великое произведение.

Он гораздо лучше бы сделал, если бы 2 года бился с красками и светом в своем углу, как Рембрандт, который не выходил из дому, — чем носиться в Америку, чтобы вывезти оттуда жестокие разочарования»⁶³.

(Письмо Бальзака к Зюльме Карро)

Б. Актеру необходима высокая душевная техника его творчества

Чтобы понять, как низко стоит наша актерская техника, актеру следует только сравнить себя с хорошим циркистом или каким-нибудь первоклассным спортсменом.

Но почему же сравнивать с циркистом? Куда бы понятнее и ближе сравнение с музыкантом — пианистом, скрипачом...

Как будто бы это и так, но при таком сравнении возможно одно существенное недоразумение. У музыкантов (так же, как и у актеров) техникой считается та ловкость и бойкость пальцев, которая дает возможность проигрывать самые трудные вещи в должном темпе. Такие «музыканты» встречаются. Это не музыканты, конечно, во всем высоком значении этого слова, а просто двигательнo-одаренные люди. Про такого пианиста, например, никак нельзя сказать, что он играет, — он только ловко, бойко и ритмично барабанит на фортепиано. Но... ведь их все-таки называют музыкантами. Да еще — музыкантами с разработанной техникой. Поэтому лучше взять циркистов.

У них техника непременно связана с эмоцией: или он рискует своим престижем, уронив или разбив что-нибудь из вещей (жонглер), или рискует своей жизнью (как акробат). Его двигательная техника неотделима от психической. Он не может быть таким безответственным «барабанщиком».

Поэтому обратимся все-таки к циркистам; в особенности, к этим героям по профессии — акробатам «братьям Земгано»⁶⁴. У них нам есть чему поучиться. Вспоминаю, например, своих приятелей братьев Матеус — трио воздушных гимнастов. Эти их двойные и тройные пируэты в воздухе! Эти страшные полеты втемную (в мешках)!..

Можем ли мы, актеры, делать со своей душой, со своей психикой то, что они проделывают со своим телом?

А ведь должно быть именно так: мы такие же акробаты души, как они акробаты тела. И должны уметь делать со своей душой все те удивительные и даже страшные вещи, от которых обычный человек будет приходиться и в восторг и в ужас, как приходит он, глядя на братьев Матеус, на Стешу и на других подобных.

К такой-то совершенной технике в своем деле мы и должны стремиться. О выработке в себе равноценных этим — особенных, выдающихся, нужных для нашего дела качеств мы и должны заботиться. О подобной же, из ряда вон выходящей тонкости и чуткости, о подобной этой силе и дерзости.

Без этого мы не имеем права именоваться артистами в своей специальности, как не может именоваться артистом цирка какой-нибудь мальчик, который вздумает услаждать публику своими простенькими детскими кувырканьями по полу. Это ничего не значит, что подобных «артистов» у нас в театре пока еще не освиствывают, — их спасает театральный самообман. Но близко время — это «искусство» будет получать заслуженную оценку.

Только имея такую высокую технику и разработанные качества, можно думать о свободе творчества. Так же, как пианист или скрипач не могут играть ничего сложного и трудного, если не имеют подходящей техники, так и актер, не имея высокой душевной техники, — не может играть ничего крупного как в области драмы, так и комедии. Не говорю уж — трагедии, — за нее можно браться только с техникой и силой, равной технике и силе братьев Матеус или Стешы, не ниже. А если берутся... опять-таки под прикрытием театрального самообмана, да оттого, что нет рядом уничтожающих образцов вроде Ермоловой.

В. Душевная техника для актера — всё

Но как бы ни была очевидна необходимость приобретения душевной техники — ни к чему нет у актера более легкомысленного отношения, чем к этому.

Режиссер тоже считает, что это дело не его: актер — мастер, получает за свое мастерство деньги, стало быть, он уж сам должен знать, как ему надо с собой управляться. Так всё и держится на самообмане публики.

Ведь что, например, можно наблюдать у всякого дилетанта? В первую очередь именно это небрежное отношение к технике.

Их немало. Они рвутся к хорошему, скорбят об искусстве. (Не так, чтобы очень, но все-таки скорбят в меру своих сил.) И при этом ровно ничего у них не выходит. Смотришь на них и думаешь: ничего у тебя и не выйдет, друг сердечный... Нужны знания, уменье, серьезная работа!

Но интересно: сам он как-то в высшей степени легкомысленно относится к этим знаниям. Их даешь ему, суешь в рот... а он... по-видимому, *он совершенно лишен вкуса к ним*, — не берет. Он думает, что не в них дело, что это всё — так... пустяки, мелочи. И, конечно, стучается о первую же стенку. В конце концов, это неудачник с разбитыми надеждами. «Жизнь его обманула!» А на самом деле он собирался обмануть жизнь, но из этого ни у кого никогда ничего не выходило.

Небрежное отношение к душевной технике это вообще одна из главных причин топтания на месте нашего искусства.

Один очень толковый режиссер из думающих и интересующихся своим делом, в дружеской беседе, сокрушаясь о застое в нашем театральном искусстве, говорил: «Сколько я ни думал, где причина этого застоя, — я ничего другого не мог придумать, как то, что людям нечего сказать. Они не могут создать нового, светлого искусства единственно потому, что им *нечего сказать*».

Он не прав, этот режиссер. Причина совсем в другом. Причина в том, что не верна техника. Да, да! Как это ни странно.

Что сказать — это есть всегда. В любую минуту и у каждого человека.

И вот вам факты: самое распространенное и вполне общедоступное творчество — творчество читателя. Какой-нибудь Н. Н. читает «Войну и мир» — волнуется, сердится, смеется и даже плачет... Почему?

Потому что, увлеченный автором, он воспринимает все события так живо, как будто они происходят теперь перед ним снова. Симпатизируя Наташе, Андрею и многим другим, незаметно для себя, он так входит в их жизнь, в их интересы, в их характер, что почти срастается с ними — как бы «перевоплощается» в них и переживает вместе с ними все треволнения их жизни.

Особенно же остро отзываясь он на то, что находит отклик в его душе. Там описывается, например, весна, юность, любовь — и сердце читателя сладко трепещет. Почему? Да просто потому, что и он, по-видимому, жаждет и красоты и такой прекрасной встречи. И у него на дне его души, невзирая ни на его положение, ни на возраст, где-то спрятана эта сладкая тоска по прекрасному... И вот она выплыла — сердце его бьется и сладко сжимается...

В Россию вторглись полчища Наполеона. Страна разоряется, гибнет... Враг подходит к Москве... Почему так волнуется читатель? Потому что и в нем, оказывается, сидит любовь к родине, гордость за нее — честь русского человека.

И так — всё. Если сочувствуешь и волнуешься, значит, это затронуло тебя, коснулось твоих ран или каких-то тайных-тайных мечтаний.

Значит, и у тебя в душе есть что-то, что можно сказать по этому поводу.

И нет человека, настолько пустого или бесчувственного, у которого не было бы в глубине его сердца или в тайниках его дум чего-нибудь значительного, что ему радостно было бы всколыхнуть в себе в минуту большого подъема и душевной раскрытости. И актеры, разумеется, не составляют исключения из этого.

Таким образом: *что* сказать — это всегда есть. Надо только дать ход своей естественной отзывчивости.

И если читатель отдает себя автору, то еще того больше должен бы отдавать себя автору актер и режиссер.

Актер же должен был бы бросить себя всецело и без остатка в образ и в жизнь действующего лица... И тогда сами собой — хочет он или не хочет — появились бы на свет его сокровенные идеи и вырвались бы стыдливо хранимые им чувства...

Но таких случаев почти не бывает. Обычно ни актер, ни режиссер *не увлекаются* до этой, необходимой степени своей пьесой и своей ролью, *не чувствуют* ее так глубоко и ощутительно, как было бы нужно, и *не отдают себя*.

И не потому, что они этого не хотят, что это ниже их достоинства, а единственно потому, что это, оказывается, *не так просто*.

Тысячи преград и тормозов возникают на пути этой естественной отзывчивости...

Оказывается, не хватает многих и многих качеств. Когда читал — для читателя хватало и воображения и увлеченности, а когда попытался из читателя превратиться в исполнителя-актера — в действующее лицо, — этого воображения уже оказывается недостаточно, а увлеченность... куда-то совсем пропала.

Кроме недостачи качеств, обнаружилась и недостача *техники*. Когда читал — всё захватывало, а тут... ничего не доходит — закрылся, не допускает до себя, похолодел, почерствел...

А если и появляется где чувство или порыв какой-нибудь — опять препятствие: нет смелости и свободы отдаться ему — зажался, затормозился...

Вот и получается, что всё есть: и что сказать есть, и желание сказать есть, но раз нет душевной техники своего искусства, — ничего и не получается.

Некоторые актеры и режиссеры оправдываются тем, что их не увлекает автор: слаб, неинтересен. Вот если бы Шекспир — тогда другое дело!

Но это одна безответственная болтовня. Мы знаем, что с Шекспиром и подобными — и лучшие-то наши театры и актеры не очень-то блестяще справляются, а куда уж тут — заурядным!

На эти их мечтания о Шекспире можно только сказать: и хорошо, что не Шекспир, — тут уж совсем был бы скандал: только скомкаете всё, измельчите и опошлите. Благодарите судьбу, что не Шекспир.

Не в авторе дело, а в самом актере и режиссере. Об этом говорят и исторические примеры.

Что за пьеса Коцебу⁶⁵ «Ненависть к людям и раскаяние»? Слабая фальшивая мелодрама. Что за роль герцога Мейнау — ее героя? Сентиментальный нытик с монологами по несколько страниц. Но Мочалов ее играл так, что это было художественное произведение, одна из лучших его ролей. Известный портрет Мочалова — в костюме и гриме этой роли. В этом же костюме он завещал и похоронить его.

Что за пьеса «Дама с камелиями»? Разве это первосортная драматургия? Однако Дузе объехала с нею весь земной шар, и всем казалось, что лучше этой пьесы и на свете нет.

Думаю, что каждый легко припомнит случаи, когда какой-нибудь незначительный актер так входил в свою маленькую второстепенную роль, что закрывал собою и героев. Только он и оставался в памяти, — остальное исчезало.

Дело не в том, чтобы играть Шекспира и не ниже, а в том, чтобы хорошо играть.

Вложил ли ты в пьесу свое творческое «я», или думаешь отделаться другими, более простыми средствами?

Когда актер увлекается ролью, когда она близка его душе, то при исполнении ее большею частью появляется в той или иной мере и верная душевная техника.

Но надо сказать все-таки: ее хватает на один спектакль; при повторении эта случайная техника не приходит, и с каждым спектаклем дело идет всё хуже и хуже.

Наоборот: если есть верная, прочная душевная техника и развитые актерские качества — творческие способности актера будут возбуждены самой работой. И, начав даже холодно и без всякого увлечения, — он непременно войдет в роль. А раз вошел — интересы действующего лица и его жизнь обхватят и увлекут актера.

А что сказать — это всегда есть. Если нет в сознании — есть где-то глубже.

* * *

На своем веку много пришлось видеть молодых нарождающихся театральных студий. После всех многочисленных наблюдений само собой образовалось несколько очень полезных выводов.

Некоторыми из них я поделюсь с читателем.

Иногда, желая обрисовать, какая дружественная и, главное, творческая атмосфера царит в каком-нибудь вновь нарождающемся молодом театре, рассказывают о том, как сами актеры-энтузиасты готовят обстановку спектакля, плотничают, малярничают, шьют костюмы, клеят бутафорию, расписывают декорации и даже сами моют пол, убирают грязь. Это делают и день и ночь, не выходя из театра, не спя ночей. И к премьере — помещение чистенькое, убранное. Хоть бедно, но со вкусом, с любовью, с заботой — приятно войти. Спектакль слаженный, продуманный, любовно обставленный, обшитый. Трогательно смотреть.

Однако меня это давно уже не прельщает. Наоборот, заставляет настораживаться: а занимаются ли они техникой? И всегда оказывалось: нет, не занимаются. «Мы не спали ночей, мы шили костюмы, мы питались хлебом да чаем, мы мыли полы...»

Стеша спала свои ночи... Стеша питалась, вероятно, более или менее нормально... Стеша в другое вкладывала свою душу.

Эти сплоченные коллективы энтузиастов большею частью завоевывают себе право на жизнь: превращаются в театр. И теперь декорации им делают рабочие, расписывает их художник, костюмы шьют портнихи, полы моют поломойки... А эти актеры и актрисы, ничему за это время не научившись, только кичатся своим новым званием артистов, да важничают тем, что они «вынесли на своих плечах театр» — «создали его», да сентиментально вспоминают: «Вот было время — ах! как мы жертвовали — ах! какие мы подвиги совершали!!»

Какие же подвиги совершали они? Подвиги поломоек? Белошвеек? Уборщиц? Только не подвиги актрис — не то, что Стеша, — ничего похожего.

И театры эти в конце концов разваливаются.

А как же оно могло быть иначе? Театр без высокой актерской культуры, без творческого умения, т. е. театр без актеров — существовать не может. Он построен без фундамента, на зыбучем песке.

Не так же ли и в самодеятельных, особенно рьяных драмкружках? Там тоже, создавая спектакль, сами шьют, малюют, клеят бутафорию, бегают по всему городу — разыскивают реквизит, волнуются, мечтают, упиваются собственными хлопотами, хотят, «чтобы все было по-настоящему»...

Но у них это действительно жертвенно, действительно от увлечения. Хочется как-то красиво развлечься, устроить себе праздник, а в общем — это ведь не дело их жизни.

Настоящий же профессионал живет только своим главным делом: своим искусством, своим творчеством. Пол он тоже не откажется вымыть, если это нужно для театра, но только *после того как всё сделал для своего искусства*.

А эти — потому и бросаются с такой жадностью на мытье пола, что надо же хоть чем-то прикрыть свое безделье. Они ведь, если хорошенько подумать, — самые безнадежные лентяи и бездельники.

Не тот настоящий лентяй, который ничего не делает, — а тот, который всегда «занят по горло» всякими делами и заботами, но... только не теми, какими должен бы быть занят, — уборка комнаты, туалет, писание писем, беганье по магазинам, хлопоты по хозяйству, прием гостей, отдача визитов, телефонные разговоры и проч. и проч. Вот всё время и занято. К вечеру наделана масса полезных дел — устал. Только одного не успел сделать: не поработал над собой. Ну... это — завтра.

Или, может быть, и поработал, да не над тем, над чем больше всего было бы нужно. Работал над телом: занимался гимнастикой, танцем, фехтованием... Учил роль... Проигрывал ее... заучивал интонации, мизансцены... А главное из главных: свою творческую правду, свое сценическое «равновесие» — этим он не занимался. Или, если и занимался, то не серьезно, а так — лишь бы отделаться: раз-два и готово. Вернее сказать: он думал, что занимался...

Большую частью актер способен на любые «подвиги» — от мытья полов до выучиванья наизусть всего Шекспира и Островского... Только над собой покорпеть, над выработкой своих творческих качеств и своей душевной техники — над этим работать скучно.

В качестве иллюстрации к работе с такого рода «жертвенным» коллективом позволю себе привести в нетронутном виде отрывок из своих старых театральных заметок «На память».

«Спектакль сделан, премьера прошла блестяще. Но второй спектакль идет чуть заметно слабее, а третий... явно слабо.

Внешне как будто бы всё в порядке и далее больше того: внешне он делается *крепче*, увереннее, но... дух из него все выветривается и выветривается. И уж близко к тому, что останется одна форма: мизансцены, заштампованные интонации, заученные гримасы, позы, "игра чувства"... Словом, вся та дрянь, которую, как это ни грустно, обычно называют искусством...

Смотришь на эту мерзость, вместо которой, не более как неделю назад, было еще искусство, и думаешь: какая же, однако, ерунда всё это, чем я занимаюсь: театр, проповеди о высоком искусстве... Вот она реальность, вот действительность — то, во что превращается вся твоя "миссионерская" деятельность...

Соберешь актеров, подтянешь, подсадишь... Как будто кое-что и поналадишь, но в глубине души уже знаешь, что семя разрушения, которым усыпан весь спектакль и все твои актеры, — разрастается и поглотит все мечты и чаяния...

При таком положении вещей — только один выход: после каждого спектакля делать две-три репетиции для подчистки и подправки. Так и делаешь... Так делал и Сулержицкий со своим чудесным "Сверчком на печи"⁶⁶. А умер Сулержицкий, некому стало высекать искры правды, и всё пошло прахом.

Почему первый спектакль звучит хорошо? Потому что у актера есть внутренний заряд, он еще не выпущен. А выпустил его актер на первом спектакле, "выиграл" из себя — и опустел. Своего рода катарсис.

Первый спектакль держался у исполнителей только на новизне, на неиспытанности: еще неизвестно, как примет публика. Отсюда — состояние ожидания, трепетности, чуткости, неустойчивое равновесие — а всё это уже близко к творческому состоянию.

На втором же, третьем спектакле и дальше — всё "выверяется", новизна исчезает, вместе с ней и волнение, а за всем этим и... творчество.

Что же касается техники, душевной техники — ее ведь нет! И начинается преподнесение формы и насильное волнование себя, чем дальше, тем больше.

А что бы нужно? Что бы спасло все дело?

Прежде всего — техника, затем — техника и в конце всего — техника!»

И действительно, те актеры, которые работали над приобретением техники и заботились больше всего о том, чтобы находиться в верном сценическом самочувствии, — они уцелели. А некоторые из них дошли до самых высоких ступеней своего искусства — как, например, Ермолова.

Интересно: она не знала — ни о «кусках», ни о «задачах», ни о «ритмах», — однако на деле у нее оказывалось и то, и другое, и третье, и двадцатое, и сотое, о чем большинство «ритмистов» и не мечтало.

Почему? Да потому, что для нее главным были: правда и верное самочувствие. А остальное возникало само собой — от слов партнеров, от хода действия на сцене. Она заботилась больше всего о правде, а правда для актера — всё. Правда и есть то «равновесие», которое дает актеру возможность «ходить по проволоке под куполом цирка». Эта проволока — воображаемые факты, а пустое страшное пространство под ним — реальная действительность. И только при прочном, выработанном

равновесии можно безопасно ходить по этим воображаемым поднебесным «проводам» и не кувыряться в бездну.

А потом уже, когда это надежно усвоено, — тогда довольно безвредно можно думать и о «ритмах», и о «кусках».

А поди-ка, заставь, прихоть заниматься этим «исканием равновесия» актеров! Это ниже их достоинства. Они скажут: это нужно на первом курсе, да и то в первый месяц обучения. А если говорить начистоту, так — просто — это для них непосильно трудно.

Да и действительно трудно. Это куда труднее, чем сохранять равновесие на проволоке, там всё ясно и ощутительно: проволока — вот она, под ногами. Канат, за который я хватаюсь, чтобы не упасть, — вот он; чуть что: цап! и готово. А наше «равновесие» неуловимое, неощутимое... ухватиться не за что... То ли стою, то ли упал... трудно.

Трудно, но в этом — всё.

Ну, а поточнее и поконкретнее: какие же нужны актеру качества? Какая техника? И как развивать и выверять то и другое?

Вся серия этих книг и есть попытка дать серьезный и практический ответ на эти вопросы.

3. Как возникла в театре техника

Актер, который избрал для себя путь искренности и переживания на сцене, — без душевной техники обойтись не может. Третий звонок, и, пожалуйста, продемонстрируйте нам ваше творчество! Покажите, как вы умеете превратиться в другого человека; а превратившись, как умеете страдать, радоваться, любить, ненавидеть, мыслить, хотеть, действовать и вообще жить его жизнью.

И приходится, не дожидаясь помощи официальной науки, наспех создавать свою собственную, — изобретать всякие теории, приемы, системы...

Актер не может не искать, не наблюдать, не изобретать — жизнь от него этого требует.

И каждый, как умеет, ищет.

Каждый актер начинает с того, что хочет играть по-настоящему, — хорошо, как подлинный художник, т. е. жить на сцене. Но большинство скоро сворачивает с этой трудной дороги на проторенную дорожку ремесла и внешней подделки под искусство. Об этом большинстве говорить не будем. Меньшинство же, эти одиночки, всегда искали своими средствами каких-либо надежных подходов к своему вдохновению, экспериментировали, кое-что находили, опять теряли, и, наконец, лучшие из них в той или иной мере овладевали некоторыми своими душевными механизмами и удивляли мир своим искусством.

Как и что они для этого делали, осталось почти неизвестным.

У нас Щепкин первый начал искать пригодных для всех путей и правил для овладения верным творческим состоянием актера на сцене. На словах он, по-видимому, умел многое подсказать актеру и помочь ему, но, кроме общих замечаний, таких как «влазь, так сказать, в кожу действующего лица» или «читая роль, всеми силами старайся заставить себя так думать и чувствовать, как думает и чувствует тот, кого ты должен представлять; старайся, так сказать, разжевать и проглотить всю роль, чтоб она вошла тебе в плоть и кровь»⁶⁷. Кроме нескольких таких советов, ничего не осталось.

В более близкое к нам время Станиславский принялся за это дело более планомерно и развернул его более широко.

Он был режиссер. И режиссер с большими, подлинно художественными требованиями. Целью его был совершенный спектакль. Без совершенной игры актера не может быть совершенного спектакля. И он требовал от всех исполнителей этой совершенной игры.

Но, не говоря о менее одаренных, — даже лучшие актеры далеко не всегда находятся в том состоянии творческого подъема, который был бы нужен. Поэтому он стал искать для них конкретных путей к этому состоянию.

Многие из найденных средств как будто бы достигали цели, и казалось, будь достаточно времени, вероятно, можно было бы добиться удовлетворительных результатов, но сроки выпуска спектакля не позволяли погружаться в кропотливую работу тренировки, и понадобилось найти более скорые методы, которые бы без вдохновенья и подъема подвели актера к исполнению, близкому к правде.

Это правдоподобие не удовлетворяло, конечно, Станиславского, но иного пути не было. Кроме того, наиболее талантливые участники спектакля, силой своего дарования, с правдоподобия переходили иногда на правду. И всё это, вместе с хорошо и талантливо продуманным построением всего спектакля (да плюс еще театральная самообман зрителя), давало впечатление совершенства. И Станиславский волей-неволей принужден был ограничиваться этой кажущейся совершенностью.

Основной принцип, провозглашенный вначале Станиславским, был таков: «Через сознание — к подсознанию». Он его и старался придерживаться.

Но для целостного беспрепятственного проведения этого принципа нужны были специально подготовленные и тренированные в этом направлении актеры. Таких не было. Просто потому, что и школы-то такой никто еще не придумал. А без этого получались все время срывы и разочарования. На репетиции доведенный всеми средствами до верного самочувствия актер сыграет, и хорошо сыграет. А завтра — начинай все сначала — ничего не осталось.

И пришлось этот принцип всё время нарушать. А, в конце концов, необходимость скорейшего создания спектакля и неподготовленность актеров (работать по этому близкому к истине и во всяком случае творческому принципу они еще не могли) — привела к тому, что работа актера мало-помалу была переведена в область рассудка и анализа—в область, более доступную актеру.

Вопрос же о связи творчества с подсознанием так и остался нерешенным*.

Дело пока что представляется вот в каком виде: творческие способности существуют; они связаны, по-видимому, с «подсознанием»; они действуют, но действуют, совершенно не считаясь с нашими желаниями: то нас посетит вдохновение, то его нет как нет. То артист выходит и чувствует себя тем действующим лицом, в которое он заgrimирован, с тем именем, которым его там называют, с тем прошлым, с той жизнью, которую им дал автор, — то всё это, навязанное ему, кажется чужим, фальшивым... Самое его дело — игра актера — ему представляется шутством, скоморошеством, кривляньем, насильничаньем над собой.

Вчера он во всё верил, и его воображаемая жизнь на сцене была для него фактом; а сегодня как рукой сняло: всё это кажется бреднями и царствует надо всем реальная действительность. А вчерашнее кажется глупым сном, наваждением, каким-то опьянением... «Странно, что это всё было, как будто подпоили меня, — рассказывает актер, — вчера перед выходом на публику ужасно волновался, а вышел — сразу почему-то успокоился, забыл про публику. Не то что забыл, а не мешала она мне: я вижу ее краем глаза, я слышу ее шелест, движение, но это ничуть мне не мешает. Наоборот, как-то приятно возбуждает, дает силу: и голос звучит громче, и звук его чище и свободнее, и голова яснее, и чувства всё крупнее, шире, определеннее... И, хоть всё вижу: и пожарного за кулисами, и истыканный гвоздями пол сцены, и устремленные на меня прожектора, и темную пасть за рампой, но это всё не только не отвлекает, а оно-то как раз и сосредотачивает меня еще больше — не будь всего этого — были бы будни и не было бы такого подъема!

А сегодня... как волновался перед выходом, так волновался и на сцене. Да еще хуже: всё вижу и всё мешает, всё выбивает, начиная с пожарного и кончая кашлем в зрительном зале и надоедливым фонарем, который бьет нещадно в глаза и кричит: старайся, работай, изображай — на тебя пришли смотреть, ждут чудес от тебя... Тихо говоришь, надо громче, ведь не слышат... Не смеются, не плачут — кашляют, —давай, давай! Поднажми! Старайся! А на душе всё скучнее и скучнее... А кашель в публике всё больше и больше... И кажется, весь зрительный зал сегодня почему-то заболел гриппом... Насилу свою сцену до конца дотянешь...»

И ведь в самом деле — как же не странно — противоестественнее условия трудно и придумать: тысячи глаз на тебя смотрят, ты это прекрасно знаешь, прожектора, софиты, рампа десятком тысяч свечей на тебя лупят, даны тебе не твои, а чьи-то чужие слова (да может случиться, что и в стихах!), и ты должен раскрыться при этом до самого дна души твоей, как никогда не раскрываешься и в жизни. Что может быть насильственнее?

А между тем вчера, — удивляется актер, — именно от всей этой противоестественности-то во мне там внутри что-то и перевернулось; тайники-то и открылись и брызнул целый фонтан огня, страсти, неизбывного горя... да таких, каких я и не подозревал в себе. То ли я это, то ли другой кто во мне...

И вот, мало-помалу, случай от случая, наблюдение от наблюдения, начинаешь отчетливо ощущать в себе какую-то самостоятельную деятельность чего-то скрытого от меня... По временам как будто даже управляешь этим... по временам — бессилён... Пробуешь, экспериментируешь.

Сначала страшно и жутко, а затем осваиваешься постепенно с этим небывалым, непривычным, и поэтому кажется, что «ненормальным» состоянием...

Так, например, обстоит дело с «образом»: вначале это происходило только случайно, от меня совершенно никак не зависело, казалось трудным и довольно-таки страшным... Теперь делаешь это по своему желанию и, надо признаться, даже с некоторой развязностью: выпускаешь в себя какую-нибудь другую личность — любую по своему собственному выбору — она вытесняет мою собственную, говорит моим ртом, мыслит моими мозгами, ходит моими ногами... какой-нибудь Любим Торцов или Кулигин. А за ним только исподтишка наблюдаешь да удивляешься: «ишь ты, как он!..»

Так же и с другими, как казалось вначале, «противоестественностями» сцены.

* Обо всем этом в одной из ближайших книг будет более подробно.

И так, день за днем, проба за пробой, пробуждают и утверждают в нас какую-то своеобразную, очень тонкую и в то же время очень дерзкую «технику» овладения своим творческим процессом.

4. О путях изучения автоматизмов вообще и в творчестве актера в частности

А. Путь овладения

Много всяких открытий сделано людьми, много создано наук, много сделано изобретений, начиная с самых простых и кончая чудесами электричества. Но самое большое открытие, какое когда-либо делало живое существо, произошло, пожалуй, тогда, когда, взяв палку или камень, случайно, подчиняясь какому-то новому побуждению, оно пустило его в ход совсем необычно: то ли ударило кого-то палкой (а раньше ударяло только рукой), то ли швырнуло камнем и обезвредило этим своего врага (а раньше на расстоянии оно ничего не могло сделать).

Сделав это случайно, оно увидало, что получилось очень недурно, и... надо действовать и дальше в том же духе.

Палка или камень превратились с этого момента в *Орудия*.

Живое существо и раньше, до того, как случайно пустило в ход в качестве орудия палку или камень, — видело эти камни и эти палки; оно даже и пользовалось ими: то вступит на камень, чтобы достать высоко растущий плод, то схватится за сучок (ведь это тоже «палка») и поднимется на дерево; но ни камень, ни сучок не были *орудиями и инструментами* — они были *обстановкою*, к которой применялось животное.

И только с того момента, когда оно взяло в руки камень или палку и стало ими сознательно действовать, — изменился его взгляд на эти вещи. Изменился его взгляд и на себя.

И началась новая эра: животное вступило на путь человека со всеми его новыми качествами.

Имени этого благодетеля мы не знаем, но это открытие — начало прогресса, цивилизации, культуры и, в конечном счете — полной победы человека над природой: началось всё с палки и камня, а там пошли каменные топоры, копья, лопаты, веревки, рычаг... и шаг за шагом все машины до телевизора и аэроплана включительно.

Но и этого мало: вместе с этим внешним прогрессом *около* человека начался прогресс и *внутри* человека. С того момента, как в руках живого существа появилось орудие, — начались как физические, так и психические изменения в его организме.

Камень, а тем более палка, превращенная им в орудие, потребовала от него со своей стороны особого приспособления к ней. Всякие пробы и игры с этой палкой показали, что палка может быть прекрасным удлинением руки и, кроме того, дает руке крепость и твердость, каких у нее нет. Животное стало приравливать свои движения к палке, и рука начала развиваться по-новому. А с рукою вместе и мозг.

От палки как «боевого орудия» (как дубинки) совершился переход к лопате, топору, рычагу, к машине — и дошло до наших машин и до нашего мозга.

* * *

Возвратимся к давно оставленным нами нашим автоматизмам.

Не пора ли и нам посмотреть на них иначе? Пусть они и чудесны, но всё же они ведь только наши «машины». Они и сами давно к нам просятся: обратите внимание! Возьмите нас! — а мы — всё ни с места. Частенько мы пользуемся ими, но, надо признаться, совсем того сами не подозревая. Или вернее: мы пользуемся плодами их дел, не зная и не пытаясь узнать, откуда эти плоды.

Мы думаем, что наши автоматизмы — только «обстановка», и пытаемся лишь кое-как применяться к ним, к этой нашей «обстановке».

Возьмем для примера не кого-нибудь, а даже хотя бы высокопросвещенного и цитируемого нами раньше Гельмгольца. Какой способ предлагает он применять, чтобы заставить действовать свою творческую интуицию? Прежде всего он предлагает проделать огромную работу по собиранию материала; затем, не меньшую работу по обдумыванию и пересмотру его; после всего этого он предлагает дать себе достаточный отдых и затем ждать «счастливых проблесков» — а они, в удобную для них минуту, большею частью приходят сами.

Разве это пользование своими автоматизмами? Разве это отношение к ним как к нашему орудью?

Этак и первобытная обезьяна, спасаясь от погони, карабкаясь на кручу, может столкнуться случайно каменную глыбу, которая полетит в пропасть и раскроит череп врага-преследователя.

Но это будет только «случай», «счастье», «чудо», «вмешательство судьбы» и чего там хотите... И должно еще пройти много-много времени, пока ее потомки догадаются в чем дело и, взяв в свои руки и «счастье», и «судьбу», начнут сознательно отстреливаться от хищников камнями, а то — так и устраивать на их головы целые обвалы.

Б. Автоматизмы актера

В результате сорокалетней деятельности в театре и театральных школах — сначала актерской, потом режиссерской и преподавательской — у автора сама собой сложилась цельная и принципиальная душевная техника творчества актера.

Первые десять-пятнадцать лет, находясь под обаянием личности К. С. Станиславского, мысль невольно вертелась только около тех идей, которые он провозглашал и проводил в жизнь. Но мало-помалу сама практика дела стала наводить и на другое. Тем более, что, приглядываясь к Станиславскому, нетрудно было увидеть в нем самом и в его работе чрезвычайно противоречивое соединение двух взаимно друг друга уничтожающих начал: то он был вдохновенно произволен и свободен, то — рассудочен, сух, расчетлив и даже механистичен*.

Далеко не сразу появилась мысль, что техника актерского творчества переживания заключается, главным образом, в работе автоматизмов. Первые ростки этой мысли совсем не похожи на то, что определилось в дальнейшем.

Вначале всё вертелось около обычных наших представлений о подсознании. И теперь, когда оглядываешься назад, видишь, что вся техника, хоть и строилась из приемов, в существе своем имеющих именно это и всегда одно: желание возбудить к работе деятельность внесознательную, — однако среди приемов попадались и такие, которые — если посмотреть на них теперь с новой точки зрения — как будто бы не могли быть вызваны ничем другим, как только мыслью об автоматизмах.

Но мысли этой тогда еще не было. Очевидно, дело шло, как у той самой обезьяны, случайно обнаружившей драгоценные свойства палки, до сих пор ей не известные.

Так же, как она, стукнув случайно кого-то из собратьев палкой, увидела, что эффект заслуживает внимания, и с этого времени начала пользоваться палкой, постепенно расширяя ее функции, — так же, вероятно, произошло и здесь с автоматизмами.

Вероятно, когда на какой-нибудь репетиции актер увлекся, забылся и играл очень хорошо, — режиссер (автор этой книги), обычно очень внимательно следящий за актером и чутко *сопереживающий* с ним вместе, — вдруг почувствовал в актере какие-то колебания, сомнения и, боясь, что актер сорвется, выключится из своего благодетельного творческого состояния, — невольно подсказал актеру: «Так, так!.. верно... не бойтесь!» И актер, поддержанный этими словами, пошел еще лучше, еще смелее.

Далее, после конца сцены, актер, вероятно, рассказал (приблизительно так всегда и бывало с разными вариациями), что у него всё очень хорошо шло, но вдруг мелькнула какая-нибудь посторонняя мысль или он «оглянулся на себя» и вот-вот мог «выбиться», но ободряющие слова режиссера снова поставили его на место, и у него опять «пошло», и его «захватило».

Когда «захватывает», — вероятно, разъяснял режиссер, — это и есть самое важное. Надо только довериться ему, отдаться ему, а оно уж не подведет.

И так, раз от раза, в практику режиссера входило обыкновение: в трудные и опасные минуты подшепнуть актеру одно-два слова вроде: «пускайте, пускайте», «не бойтесь, пусть идет, как идет!», «так, так, верно... не мешайте... пусть оно делается без вас!» А в практику актера входило другое — противоположное: всё смелее и смелее доверяться и отдаваться каким-то внутренним влечениям и толчкам, возникающим от автора, от партнеров и от слов режиссера.

Так постепенно, ободренное удачей, образовалось целое направление, целый новый принцип душевной техники.

Сначала не возникало никаких вопросов о том, что же это такое за «ОНО». Да и в самом деле: не всё ли равно практику, что это такое. Лишь бы оно действовало. А действует оно отлично... Дает такие неожиданные краски, такую силу, такие взрывы... Может быть, это подсознание? — Может быть, что мне за дело. Лишь бы действовало.

Таким образом, сначала это «оно» стало *орудием*, и только, когда накопилось достаточно фактов и опыта — всё сразу соединилось. И стало ясно, что во многих и очень многих случаях дело не в каком-то неопределенном и туманном подсознании, а в отчетливых и несомненных автоматизмах.

Словом, повторился этот давний-давний порядок с камнем и палкой: сначала автоматизмы — только наша обстановка, к которой мы более или менее прилаживаемся; затем случайно оказывается, что они могут нам подчиняться и быть нашими орудиями. Тогда мы осмелеваем, пытаемся пользоваться ими и даже брать в свои руки. И третий период: пользуясь и приравливаясь к ним, мы

* О нем, его творчестве и его «системе» — специальная глава в книге «Типы актера».

начинаем их изучать. Дальше надо ждать четвертого (намек на него уже есть): пользуясь и принаравливаясь, — мы невольно переделываемся — в нас развиваются новые качества.

У нас, в нашей творческой работе с актером, такое отношение к автоматизмам, надо прямо сказать, оправдало себя.

Конечно, мы ими не владеем — дело находится еще в первобытном состоянии. Но и то, что есть, — уже заслуживает внимания и поощряет к дальнейшим пробам.

* * *

В результате большого количества наблюдений и невольных экспериментов пока наметились следующие пути подхода к нашим актерским автоматизмам: I. Умело давать им задания.

II. Научиться пускать их в ход, искусным образом вызывая их деятельность.

III. Уметь слушаться их и отдаваться им. Очень много ошибок как в работе, так и в жизни происходит от того, что мы не слушаем сигналов этих наших автоматизмов и поступаем вопреки их намекам и толчкам.

IV. Уметь управлять ими во время самого дела. Малейшее неумелое вмешательство останавливает или извращает ход автоматизма.

V. Уметь верно развить тот или иной автоматизм, действующий робко и слабо.

VI. Перевоспитать их, если они действуют не в том направлении, какое нужно.

VII. Создать их, если их нет, а они нужны.

5. Косность запротестует

Невозможно себе представить, чтобы эти новые и, можно сказать, бунтарские мысли легко и без всякого боя вошли бы в обиход.

Как было всегда, так, надо ожидать, будет и на этот раз — косность запротестует: «Как так! — управление рефлексамися?! Сущность рефлекса и заключается в том, что он рефлекс, т.е. отражение, — явление, подобное отражению света. И подчиняется он законам физики и физиологии, а никак не приказаниям воли».

Будет много и других, более остроумных возражений...

Не так давно было доказано со всей точностью «научных данных» и со всей последовательностью мысли, что пулемет, как бы он ни был скорострелен, не может выпускать более 900 пуль в минуту. Прошло немногим больше года, и пулемет выпускает в минуту 2000 пуль.

Или со всей ясностью и неопровержимостью было установлено, что благодаря сопротивлению воздуха аэроплан не может лететь скорее, чем 200 километров в час, а он летает сейчас 700, а скоро полетит и 1000 километров.

Все эти возражения в конце концов подобны тем возражениям, которые делались в то время, когда была высказана мысль, что не солнце ходит кругом земли, а земля вращается вокруг своей оси: «Как же, значит, мы половину суток ходим вверх ногами! ха-ха-ха!» И это возражение казалось тогда достаточным.

Главная же причина появления этих и подобных возражений не столько была в слабости мозгов этих мыслителей, сколько в желании во что бы то ни стало защитить свой покой: так было до сих пор, и было хорошо, покойно, а вы хотите, чтобы я всё снова передумал. Это беспокоит, хлопотно... да, пожалуй, и не безопасно?.. Менять свои взгляды, убеждения, может быть, перевертывать всё задом наперед... Нет, уж лучше по старинке! Оно вернее...

И люди защищают свою ограниченность, свою слабость, свою бескрылость. Да ведь не как-нибудь, а с пеной у рта, насилием, клеветой, ложью, преступлениями, убийством, огнем костров...

Не говоря о великих делах переустройства мира, — скажу о наших маленьких, «домашних», театральных. С какой страстностью и какими средствами большинство актеров защищают свою... бездарность!

Истинно даровитый человек болезненно чувствует свою слабость и ограниченность. Он ненавидит, презирает ее в себе, он бьет, ругает себя за нее, он готов хлестать себя розгами, лишь бы выбить ее из себя.

А большинство — наоборот: как самое свое драгоценное, они защищают свою слабость, тупость и ограниченность. И если их и вытягиваешь вверх (ведь это необходимо для пьесы, для спектакля!), то только вопреки всем их сопротивлениям. И чем-чем ни действуешь: и уговором, и лаской, и обманом, и угрозой. Чего это только стоит!

Интерес к автоматизмам не может ограничиться только узким кругом актерского творчества. Конечно, он разрастется и охватит собою все области деятельности человека.

И вероятно, всё пойдет именно по этой естественной извечной «программе»: из «обстановки» наши автоматизмы будут превращаться в орудия; затем их будут совершенствовать (и вместе с тем совершенствоваться сами) и, наконец, создавать новые.

Словом, повторится картина с орудиями и машинами.

А до чего это все дойдет, — невозможно себе и представить. Вероятно, оно превзойдет все самые пылкие наши фантазии — как превосходит наш прогресс все самые смелые мечты пещерного человека.

По аналогии с историей орудия и машины, можно только сказать, что, вступив на этот путь, человечество вступит в новую эру своего существования. Открытие орудий (и следовательно, всей нашей техники и науки) была его первая эра, а это будет — вторая.

Наша теперешняя эра уже близка к тому, чтобы затмить все арабские сказки с их чудесами. Новая же эра раскроет перед нами такие новые миры и новые возможности, перед которыми то, что рассказывается в мистических и религиозных книгах, покажется слабым кустарничеством и детскими забавами...

Отдел третий

ПУТЬ К ХУДОЖНИКУ

1. Разнообразие этих путей

Как часты на театральных экзаменах ошибки. На каждом шагу. Экзаменаторы, прельщенные каким-нибудь одним из полезных для актера данных — или внешностью, или возбудимостью и эмоциональностью, или непосредственностью и детской наивностью, или обаятельностью, или чем другим, — решают, что здесь дарование.

То же самое думают о себе и эти отмеченные природой молодые люди. Но это печальнейшее заблуждение.

Правда, если их данные возьмет в свои руки мощный режиссер, — он может довести до того, что люди эти произведут впечатление очень даровитых и даже будут блистать. Но это — не они играют, а на них играет искусный руководитель-художник. Чуть только они остаются одни — сразу обнаруживается их слабость, ограниченность, и даже полная непригодность.

Для того, чтобы быть актером, — мало одного какого-нибудь, хотя бы и блестящего, свойства. Их непременно нужно иметь (или приобрести) несколько — одно с другим сливающимися, одно другим дополняющих.

Что же касается художника — там, как было сказано, необходимо присутствие в одном человеке многих и весьма редко встречающихся качеств, гармонично друг с другом сочетающихся и завершающихся специфическим талантом или благоприобретенной верной техникой.

Каков же среди всего этого путь художника? С чего он начинается?

Путь художника различен и зависит от того, какими качествами преимущественно наделен человек, а также и от обстоятельств, и от посторонних влияний.

Так, все может начинаться с восторженности, с восхищения перед красотой, преклонения перед великим и желания воплотить это прекрасное и великое.

А затем, почувствовав на деле недостаточность своих сил, отсутствие знаний и свою неподготовленность, человек заставляет себя проделать колоссальный труд по приобретению техники и по выработке у себя целого ряда необходимых для творчества актера физических и психических качеств.

Или обратный путь — все может начаться с очень маленького: имея способности, человек захочет попробовать их применить. Если он попадает в условия, где никто его не связывает, не учит всяким театральным ремесленным штампам, не вывихивает его верного актерского инстинкта, — то

на свободе молодой человек сам может найти верный путь. Дело окажется для него интересным и увлекательным. Он втянется, и постепенно, по мере ознакомления с делом и по мере развития своих способностей, он будет понимать все глубже и глубже высокие задачи своего искусства. Если он теперь почувствует в себе возможность выполнить многие из этих задач, то уйдет с головой в свое новое занятие и будет черпать в нем и в своих успехах все больше и больше сил для своей деятельности и развития.

Если нет помощи со стороны, то и сам он верным чутьем найдет кое-какие пути, подражая кому-нибудь из виденных им крупных актеров или — еще того лучше — жизни.

Нам же останется только пожелать ему терпения и удачи в его делах да, может быть, — счастья встретить человека, от которого бы он мог позаимствоваться хоть двумя-тремя приемами верной душевной техники творчества. Ухватив за кончик ниточки, энергичный и толковый молодой человек вершок за вершком мог бы и сам размотать один из клубков верной техники.

2. Путь техники

Об этом втором случае, когда путь художника начинается с практики и техники, следует поговорить особо.

Стеша великий художник в своей области. Только самые дерзкие головы и самые мужественные сердца могут мечтать о достижениях в своем искусстве, равноценных Стешиным.

Что же сделало ее такой?

Только терпеливая, неотступная работа над выработкой в себе необходимых качеств и верной техники.

Всмотримся получше в этот процесс.

Во всех подобных случаях как качество, так и техника (т. е. владение всем аппаратом, включая сюда и эти качества) настолько врастают друг в друга (и наоборот: вырастают один из другого), что становятся неотделимы.

И вырабатываются они вместе, и действуют вместе, и никак нельзя сказать, где кончается одно и начинается другое.

Так, например, развивается целый ряд качеств, до сих пор пребывавших в зачаточном состоянии (по той простой причине, что в практике они почти не употребляются): особая чуткость и тонкость восприятий, связанных с надобностями данной профессии. А рядом с этим появляется чрезвычайная отзывчивость всего физического и психического аппарата к сигналам, идущим из области, лежащей за порогом сознания.

И, наконец, возникает особого рода как бы «*пассивность*» — отдача всего себя тем тончайшим процессам, в которых сосредоточена самая суть техники данного искусства. Как это определял Каро: «Я действую как бы помимо своей воли: руки ловят и бросают *сами без моего рассудочного вмешательства*. Как только я вмешиваюсь рассудком, — в то же мгновение система расстраивается и какой-нибудь из шариков оказывается на земле».

Таким образом, все вместе — и качество и техника — в процессе своего действия превращаются в одно единое: некое особой тонкости рабочее состояние, в котором техника является иногда качеством, и качество — техникой.

Это новое свойство, приобретенное человеком, имеет огромное влияние на весь его дальнейший путь. Перед ним открывается совершенно новый для него мир ощущений: в своем деле он уже все видит по-новому: более тонко, более глубоко, более точно и более реально. Он и мыслит в нем по-новому, и хочет по-новому...

Это — уже другой человек.

Стеша, вступившая в эту стадию своих достижений, — уже не та Стеша, что была в первые дни и недели своей работы. Теперь для нее уже по-другому стало раскрываться ее искусство: она стала видеть в нем то, чего раньше не видела: она стала понимать самую суть, самую душу его.

А чем более она работала дальше, тем более росла и изменялась внутренне и внешне, тем становилась сильнее, серьезнее, строже и умнее в своем деле. А вместе с этим — тем выше и выше становился ее профессиональный идеал.

Так, начав с простой, казалось бы, техники, и заработав ее, — она получила в придачу и самые высшие интеллектуальные и моральные качества художника.

Но!!!...

Спешу оговориться! Огненными буквами хотел бы написать эту оговорку: *только верная работа над своей техникой приводит к таким полноценным и чудесным результатам.*

У нас дело обстоит так: если актерская работа *неверна* — она только портит и актерский творческий аппарат (убивая или калеча все его верные инстинкты), и всю его интеллектуальную, моральную и эстетическую душевную конструкцию.

Ничто так не извращает взгляд актера на его искусство, как приобретенная им неверная техника — все эти «трррр», «двигательная буря», «простота» без всякого ядра внутри, «изобразительство», «подача в публику» и проч. и проч... весь этот спасительный для ремесленника ассортимент «производственных» приемов. Он-то и прививает актеру больше всего мысли, что его искусство и есть не что иное, как это вот, довольно-таки несложное, ремесло.

Более добротное или менее добротное — это в зависимости от требований театра, в который его закинула судьба.

И чем больше так неверно актер работает, тем больше он грубеет, глупеет в своем деле и теряет всякое чутье к красоте, к ее тонкостям и нюансам и тем дальше отходит от того высокого идеала, который, может быть, и мелькал в мечтах когда-то, в начале его пути.

А если теперь он прочтет или услышит где-то слова о высокой миссии служения человечеству при помощи его искусства, — пожалуй, теперь он способен только издеваться над ними. Эти струны у него уже не звучат — они оборваны.

3. «Разбитая скорлупка»

Эгоистичность, замкнутость в кругу своих маленьких интересов — всегда большое препятствие для создания значительных художественных произведений. Ведь это не что иное, как грубость и в то же время мелкота души; ведь это вычеркивание из своей жизни всего огромного мира и ограничение необъятного горизонта четырьмя стенами своей тесной обывательской конурки.

Их немало, этих грубых, эгоистичных людей. Иногда они очень хорошо внешне «воспитаны», кажутся тонкими, чуткими, способными понять вас до самой глубины, но это только наружный лоск — лак, — внутри он грубый эгоист, от которого отскакивает всё, что не касается лично его.

Если это ваш актер и вы принуждены поручать ему важные роли, — как вы ни трудитесь, как ни «вскрываете» его, — до глубин его не доберетесь и утешительного ничего не получите. Там, в глубинах, вероятно, есть все-таки что-нибудь — у каждого человека есть, — но, должно быть, это так далеко, так глубоко, за такими крепкими замками, за такими толстыми стенами, что добраться туда нет никакой возможности. Можно потратить на человека несколько лет жизни (что и бывало), а он как был, так и остался...

Потеряешь его на время из виду... Встретишь потом, и узнать не можешь: он ли? Такой чуткий, такой размягченный... как воск. Думаешь, кто же это, какой великий мастер добрался до души его?

Оказывается, мастер этот — жизнь, простая будничная повседневная жизнь. Потрепала она его как следует, содрала несколько шкур, вывернула несколько раз шиворот-навыворот — ну, и открылись у него новые оконца, стал он видеть и понимать то, что вызывало в нем раньше только скуку да презрение.

Очень хорошо запомнился мне случай, вычитанный в каких-то биографических воспоминаниях. Имена и цифры — кто, где и когда — исчезли из памяти, а факты сохранились. Но дело именно в фактах.

Какой-то очень известный композитор сидел со своим приятелем-поэтом на концерте. Концертантка с прелестным голосом, с виртуозной вокальной техникой пела одну за другой арии, романсы... Внешность ее была очаровательна, сама она была пленительна... только одно: в исполнении ее был холодок.

Композитор сначала спокойно наслаждался видом, звуком и вокальным мастерством певицы; потом стал недоуменно покачивать головой, потом беспокойно заерзал на стуле, и наконец, не выдержав, сказал своему соседу: «Вот, если бы я был холост, — я познакомился бы с ней, я ухаживал бы за ней, я женился бы на ней, я тиранил бы ее, я разбил бы ее сердце, и через год это была бы первая певица в мире!»

И сколько случаев мы знаем, что несчастье рождало поэта, и молчавшее до сих пор сердце, когда его «разбивали», находило свой пламенный и вдохновенный язык. Мильтон, ослепнув, отдал себя поэзии и написал «Потерянный и возвращенный рай».

Наш Козлов, только потеряв зрение, начал писать стихи. Данте, встретившись с Беатриче, и потеряв ее, стал величайшим поэтом своей эпохи и создал «Божественную комедию». Сервантес, выбравшись из многолетнего алжирского плена, больной, безрукий, сидя в тюрьме, 50-ти лет от роду, начал писать своего «Дон Кихота».

* О верности и неверности работы уже попадалось кое-что и здесь, в этой книге.

* * *

Не всегда, однако, катастрофы и несчастья размягчают эгоиста и расширяют его кругозор. Иногда, после всех испытаний, он только озлобляется еще больше и делается еще более узким и еще более эгоистичным.

Очевидно, скорлупка, в которой он спокойно существует, слишком крепка, и нужна здесь катастрофа такой силы, которую обыкновенный человек, пожалуй, и не вынесет, а этому — ничего — только скорлупка лопнет, и наконец-то он соприкоснется с жизнью — начнет ощущать ее, видеть и слышать.

Эгоистов не мало на свете, и проломить их скорлупку — большое благодеяние.

* * *

Но есть и такие: впечатление они производят самых злых, самых эгоистичных, неблагодарных и грубых, а на самом деле они совсем иные. Жизнь затравила, измучила и озлобила так, что ничего другого они уже и не видят и не ждут и не хотят от нее.

С юных лет не могу забыть один случай. В дачной местности, где пришлось жить, появилась какая-то облезлая, худющая, злая, скверная собачонка. На все ласковые зазывания она отвечала только угрожающим рычанием и взглядом, полным такой ненависти, что хоть собачка была и небольшая, а становилось не по себе.

Близко к ней подойти было нельзя — не подпускала. Бросив ей кусок, нужно было далеко отойти, тогда она, озираясь кругом, подкрадывалась к нему, жадно схватывала и быстро, не жуя, давась, проглатывала и сейчас же опрометью убегала, оглядываясь — не гонятся ли за ней, не швыряют ли камнем или палкой.

Один раз удалось подойти к ней спящей. Но тот, кто хотел с ней подружиться и, тихонько окликнув и протянув руку, собирался погладить ее, — был сильно искусан за эту доверчивую руку, и только. Куснув глубоко и несколько раз, — собака скрылась.

Так прошел и один и другой месяц. Потом почему-то она исчезла, должно быть, убежала куда.

Однако не убежала, оказывается, а нашли ее в лесу под кустом. Думали — умерла, но присмотрелись — дышит. В нескольких местах кровь — на побои не похоже, скорее всего, стрелял кто-то в нее... Давно ли она тут — неизвестно. Приползла умирать, очевидно... Глаза закрыты, еле дышит... Поднесли ей к носу на блюдечке воды — учуяла, обмакнула несколько раз язык в холодную воду — как будто стала в себя приходить... Ну, словом, отходили тут ее.

А назавтра пришли — нет. Исчезла. Поискали — нашли: уползла... глубже в чащу. Думали покормить — куда тут! Воет, стонет от боли, а сама ползет, больная, раненая — лишь бы от людей уйти. Пришлось оставлять ей пищу, а самим уходить. Кое-как, кое-как, день за днем, — поправляться стала наша пациентка.

И вот тут один раз я решил все-таки попробовать приручить ее. Пришел к ее обычному, облюбованному ею месту, близко не подходил, а сел вдали на пенек. Но так, чтобы видеть ее.

Посидел, помолчал — не уходит, где лежала, там и лежит. Позвал ее — лежит. Еще и еще раз позвал — ни с места. Звал, много раз звал — говорил разные ласковые слова, а сам не подхожу, только зову и жду, зову и жду... И вижу: смотрит, смотрит она на меня издали и потом вдруг сделала маленькое движение ко мне — должно быть, сдвинулось что-то у нее в сердчишке... А я сижу... зову... жду... И поползла. На брюхе. Ползет... подвывает жалобно и смотрит в глаза: только не бей! не обмани!.. Она дрожала вся, когда я тихонько гладил ее, закрыла глаза и ждала все-таки... удара.

А я ласкал ее и всё приговаривал: «Ну, Диканька, Дикарочка, ну, чего ты боишься, дурашка такая?.. Ну?.. Ну?..» Она все дрожала, взвизгивала... закрыла лапками свою мордочку... наконец, стихла — и я увидел, что из глаз ее текут слезы...

Потом она оказалась веселой, нежной, преданной, шаловливой, общей любимицей, резвущкой с чудесными прозрачными глазами, с юмором...

И только иногда, во сне, возвращалось к ней кошмаром ее прошлое. Она стонала, выла, очевидно, ей чудилось, что кто-то преследовал ее, бил, душил... Окликнешь, разбудишь ее... встанет, пройдет потихоньку по комнатам, осмотрится, обнохает всё знакомое, будто проверяет — не во сне ли она... ткнется в руку, погладишь ее. И удостоверившись, что это всё было что-то наносное, — шла к себе, тяжело валилась на свою подстилку, долго устраивалась, и потом слышно было, как много-много раз она глубоко и облегченно вздыхала — отдыхала от страшного видения. Постепенно успокаивалась и тихо, мирно начинала посапывать.

Разве не попадались вам люди с такой же нежной, ранимой душой? Они кажутся грубыми, злыми, тупыми, с такой твердой «скорлупкой», что ничем не пробьешь. На самом же деле никакой скорлупы у них и нет и не было. Жизнь и люди сделали их такими озлобленными, оскорбленными,

замкнутыми... Они сжались, свернулись в комочек — и не ждут уж ничего, кроме плохого... А нам кажется, что это злодей и себялюбец в раковине, неспособный ни видеть, ни слышать, ни понимать.

Бить ли надо его? Не обласкать ли? Сколько лет, может быть, он только и ждет этой ласки.

А вам — когда вы увидите сквозь сумрачную внешность его истинную сущность — эта ласка, право, ничего не будет стоить. Вы едва ли даже сможете и удержаться, чтобы не обласкать, не согреть, не ободрить этого человека... Дайте же себе волю... Не удерживайте... да, да.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Не всякий, вступивший на путь художника, обязательно приходит к высокому завершению своих трудов. Многие, не выдерживая трудностей и утомляясь, сходят с этого тернистого, хоть и славного пути...

Особенно обидно бывает за тех, которые начинали свой путь как истинные подвижники: жертвенно, строго и целомудренно, и, казалось, нет конца их энергии. Глядя на них, можно было думать, что они взовьются под самые небеса, как воздушный шар, — ударь только топором по туго натянутому канату, которым он привязан к земле.

Но... успех, восторги толпы, поклонение — увы — даже и их разнеживали и сбивали на путь более легкий. Постепенно, незаметно для себя, они спускались со своих неприступных высот, становились более сговорчивыми и более снисходительными в своих требованиях к себе... Признание и благодарность зрителей, вместо того чтобы повышать в них осторожность и настороженность, — усыпляли их прежние благодетельные сомнения, они чувствовали себя на вершине достижений; дальнейшие усилия казались излишними, и они останавливались, пристав к какому-нибудь гостеприимному берегу.

Но, теряя свою связь с вечностью, они теряли и способность делать что-либо для вечности. А всё — только для сегодняшнего дня. На потребу своих гостеприимных хозяев.

Короче говоря, они сошли с пути художника. Их идеалов, их целомудренности и строгих требований к себе хватило не надолго. На проверку вышло, что тут в замаскированном виде сидел обыватель и карьерист. Как только он получил свое, так и успокоился.

«Нет, довольно, все-таки! — возопиют многие, — надо и честь знать! Мы устали от этого беспросветного максимализма. Какая-то бездонная бочка — все ему мало — давай, давай и давай! Маньяк! Фанатик!»

Это верно... Для первого знакомства оно, пожалуй, что и многовато... Устали — отдохните.

Думаю только, что если сидит в вас, не умер еще художник и человек — хозяин и владетель земного шара, — вы возвратитесь к этой фанатической, фантастической и «бунтарской» книге.

И... будем говорить откровенно — не преувеличивайте—я ведь не зову к какому-то небывалому сверхгероизму и не требую, чтобы каждый только и делал, что скакал без усталости выше своей головы, — я представляю себе дело куда проще: я думаю, что каждый из нас или доброволец или дезертир. И никакого иного, среднего положения не существует.

Обыватель и лентяй — это дезертир. Каждый ведь видит (если не отвертывается насильно), сколько кругом дела, и каждый может делать свое дело.

Мелькнула мысль, а ты испугался, отмахнулся от нее, — дезертир.

Дрогнуло сердце — уж сдвинулся, чтобы сделать какой-нибудь хороший, нужный поступок, но... благоразумие, расчетливость, — дезертир.

Не надо никаких трескучих подвигов. Надо только делать. Но делать никак не меньше того, что ты можешь. Делать честно и неотступно. Устал — отдохни, но не дезертируй под разными предлогами.

Книга вторая

ТИПЫ АКТЕРА

Всякий достаточно поработавший на сцене актер испытал на опыте, что с одним режиссером ему трудно, с другим — легко. Один мешает, другой помогает. Один что бы ни посоветовал, — всё кажется чужим, ненужным, все насилует актерскую природу. Другой наоборот: что ни скажет, всё к стати, всё к месту. Как будто только этих слов и не хватало — ставь паруса да правь, не зевай.

Разгадка, может быть, самая простая: один талантлив, другой бездарен?

В том-то и дело, что нет. Оба талантливы, Этот же, неудобный одному режиссер с другим актером, смотришь, чудеса делает.

То же самое испытал, вероятно, и всякий достаточно поработавший в своей жизни режиссер. С одним актером дело идет как по маслу, с другим никак спеться не можешь: ты к нему с открытой душой, а он ошестинился, уперся, капризничает, злится и кажется бестолковым и неспособным.

Легкомысленный и уверенный в своей непогрешимости режиссер так обыкновенно и решает: причисляет актера к бездарным и отказывается с ним работать. Более требовательный к себе после такой мучительной репетиции начинает сомневаться в себе, в своей собственной даровитости: «неверно подхожу... чего-то не вижу, чего-то не понимаю и, вообще, должно быть, чего-то еще не умею...»

В результате всех моих собственных режиссерских и педагогических удач и неудач, побед и поражений волей-неволей совершился отбор: с актерами такого типа мне удобно работать — мы легко понимаем друг друга, а с актерами этакого типа у меня ничего особенно хорошего всё равно не выйдет, как ни старайся. Играть будет, может быть, даже неплохо, но ведь мало этого, ради таких «достижений» не стоит тратить время и силы...

В конце концов актеры в моем представлении распались на несколько совершенно определенных групп. И, прежде чем начинать работать с ними над пьесой, я сначала пытался определить, рассмотреть каждого — что это за дарование, к какой группе относится? — Тогда уж соответственным образом и действовал.

Делить актеров можно по-всякому: на какие угодно группы и по каким угодно признакам. В данном случае, само собой понятно, в основу деления легла *разница их творческого склада*.

Попробуем показать эту разницу на простом житейском примере.

Представьте себе березовую рощицу, лужок, лето, хорошую погоду, солнце... Приходит человек и начинает наслаждаться. Всё-то он видит, всё замечает: каждое деревцо, каждую травку — ничего не пропустит... Вот дятел, будто вприсядку, прыгает по стволу старой березы... остановился и ну лупить, как молотком, длинным клювом, только пыль да сор сверху сыплется... Вот с полдюжины муравьишек тащат какого-то жука, уцепились с разных сторон и тянут всяк к себе — только мешают друг другу, чудачки... А во-он! — ястреб кружит в синеве, точно аэроплан какой... а облака-то, облака — на что это они сейчас похожи? Как стада, как толпы людей — надвигаются, давят, поглощают друг друга...

При возвращении домой у этого человека есть многое что порассказать. Тысячи вещей обратили на себя его внимание, ничто не прошло мимо. И так всё врезалось в память, что не только расскажет, — он непременно и покажет, изобразит всё в движении, в действии... и как ползет букашка, и как причудливо изогнулась береза, и как тонко-тонко выводит комар свою песенку... А уж дятла он так смешно покажет, как он своим носищем молотит по березе, что вы надорветесь от смеха, да и подивитесь — как это я сам до сих пор не замечал, что это так занятно, так смешно?!

Придет другой — и сразу бросится ягоды собирать, грибы... венок себе сплетет из цветов... на дерево полезет, поет, кричит, декламирует: «привет тебе, знакомец мой кудрявый, прими меня под сень твоих деревьев!..» За бабочкой понесется... Речка внизу — купаться побежит и всячески «лечиться» наспех будет: загорать, делать гимнастику, глубоко дышать... Через речку запруду или мостик соорудит, рыболовством займется, — если снастей нет — просто руками... Хворосту натаскает — костер разведет. Что-нибудь про пушкинских «Цыган» вспомнит... чаек себе приготовит, закусит, а может быть, и чарочку пропустит, — он запасливый, он захватил с собой и рюкзачок, и чемоданчик...

А домой придет с полными руками всяческих трофеев: с охапкой цветов, в шляпе — грибы, на шею ожерелье из кувшинок и в узелке из носового платка — еж!

Придет третий и... никуда не побежит, только займется у него дух от восторга, от единого, переполнившего его сверх краев чувства радости жизни... Успокоившись немного, он осмотрится, но и тут, взглянув на небо, не будет ломать себе голову, на что похоже облачко и может ли что-нибудь

разглядеть на земле с такой высоты ястреб; в небе он увидит бесконечность миров, вечность, и так потонет в них, что всё земное для него исчезнет.

Потом он и облака увидит, и ястреба... облака ему покажутся живыми: они говорят с ним... зовут его... пугают... обещают... предупреждают... Ястреб, едва видной точкой стоящий в небесной синеве, всколыхнет в нем жажду беспредельной свободы... Что может быть прекраснее и упоительнее свободы для человека, рожденного мыслить и творить?!

Обратив глаза на землю, он замрет от новых тайн... в неподвижных деревьях он учует движение соков... везде ему слышится голос природы и всюду видится жизнь и мысль... Не случайно налетевший ветерок колыхнул ветки, — это березка приветствует его... Не обманулась бабочка цветом его серого костюма и не приняла его за ствол дерева, а нарочно села на плечо как к другу — смотрите, как неясно и ласково шевелит она своими крылышками!

Явится домой, и... нечего ему рассказать. «Как хорошо! Чудесно! Дивно!» Вот всё, что вы услышите от него. А если вы все-таки сумеете заставить его рассказывать, так он такого порасскажет, что если вы, соблазнившись, поедете, так только диву дадитесь: откуда это он всё выдумал? Какие тут чудеса, да тайны, да красоты? Березки как березки, небо как небо, комары как комары...

Вот три разных человека, совершенно по-разному воспринимающих окружающее и по-разному отдающих себя ему.

Все они по-своему горячие и тонко чувствующие, у всех большую роль играет воображение, все они способны увлекаться, отдаваться своим импульсам, своим ощущениям и своей фантазии.

А это и есть то, что делает людей годными для искусства, в особенности искусства актерского.

Но насколько велика разница в их восприятии природы и в их реакциях на впечатления — настолько же велика разница и в их творчестве.

Поговорим о каждом из них отдельно.

Первый — ИМИТАТОР

Основное его качество: чрезвычайная впечатлительность к внешнему — к форме.

Форма — его стихия.

Он жадно и чутко ухватывает не только общее, но также все мелочи и детали. Их он ухватывает даже еще с большей отчетливостью. Их он не только видит или слышит, — он чувствует их всем существом своим.

Это свойство толкает его на то, что в разговоре, в рассказе он не удовлетворяется словами, а всё время что-то изображает, показывает, копирует, представляет...

Если говорить об актере, то это качества, неминуемо приводящие к подражанию, имитации; этот тип актера так и можно назвать: *актер-имитатор*.

Назад тому лет 70—80 был в Петербурге Мальский¹ — актер 2-го, а то и 3-го плана. Однажды, расшалившись, он стал изображать всех своих товарищей актеров, и так искусно подражал при этом их голосу, манере говорить, жестам, что привел всех в неописуемый восторг. До такой степени было разительно сходство с оригиналами, что казалось прямо невероятным. С этого шуточного товарищеского выступления началась его карьера имитатора. Он стал знаменит. Его выступления с имитацией известных общественных деятелей, известных всем актеров пользовались бешеным успехом.

В этой своей области он был, мало сказать талантлив, — по-видимому — гениален. Тогда было в обычае собираться у кого-нибудь из крупных покровителей искусств. Читали стихи, пели, музицировали. Только что кончил общий любимец актер свой трагический монолог из «Гамлета», все возбужденные идут в соседнюю комнату, чтобы выкурить папиросу, вдруг слышат, что он снова повторяет свой монолог... с той же экспрессией, с той же искренностью... Оказывается, это — Мальский.

Появились на этих *soiree* заезжие итальянские знаменитости-певцы (если не ошибаюсь, Марини и Босси). Чтобы отблагодарить за радушие, и они захотели спеть свои любимые вещи. Только что кончил тенор Марини, Мальский просит проаккомпанировать ему еще раз эту же вещь, заставляет всех отвернуться и поет по свежим следам так, что отличить невозможно: тот же тембр, исполнение, произношение — всё, всё. Овациям не было конца. Вечер закончился пением другого итальянца, баса Босси, после чего пошли ужинать.

Но Босси, по-видимому, был человек эксцентричный, во время ужина он незаметно вышел; и вдруг неожиданно для всех в соседней комнате раздался его прекрасный бас. Все притаились,

слушают, потихоньку открыли дверь, чтобы лучше слышать... это — Мальский! Не считаясь ни с какими вокальными предписаниями, поет, ничтоже сумняшеся, настоящим боссиевским басом*.

Эта исключительная способность ухватывать самое существо внешних проявлений изображаемого лица, даже что-то его физическое, присущее только ему, эта способность почти *переделяваться* в него, — явление непостижимое. Не находя других слов, можно сказать только одно: гениально. И что стоит этому гению, пользуясь своим чудным даром, повторить за Мочаловым или кем другим его вдохновенную игру? Но, увы... практика показала, что имитатор — только имитатор. Через несколько минут даже у Мальского обнаруживалась какая-то фальшь, несоответствие между его внутренним обликом и обликом, который он на себя принимал... Причина — в поверхностности: трагическая роль требовала длительной внутренней концентрации, а в этом отношении имитатор совсем беспомощен, и... великий мастер имитации поминутно срывался и становился жалким...

Кончилось дело тем, что один догадливый антрепренер подметил у Мальского в его личной жизни некоторую фатоватость, попробовал его на этом амплуа... и Мальский нашел свое актерское место: до конца дней своих очень недурно играл фатов.

Я помню, один из крупнейших наших актеров (М. А. Чехов) говорил мне однажды, что актер непременно должен обладать, как он выразился, «обезьяньим инстинктом» (потребностью передразнить, «собезьянничать»). Несколько лет это мучило меня... Как же? Если нет этой потребности, склонности, значит — не актер?

Теперь для меня тут нет загадки: присутствие в актере «обезьяньего инстинкта» указывает с несомненностью только на одно — на имеющийся в наличии дар имитации, но еще совсем не говорит о его высокой актерской одаренности. А бывает даже и наоборот.

У обезьян, как известно, (у большинства) непреодолимая потребность повторить то, что она видит, — «передразнить». Увидела, передразнила и — на душе спокойно: как будто дело сделала. Теперь только и смотрит: что ты еще сделаешь? — чтобы вновь повторить. Эта же потребность есть в некоторой степени и у детей. Я совсем не собираюсь подвести к тому, что это-де «талант» ниже человеческого достоинства и указывает, мол, просто на атавизм — возврат к далекому прошлому, и гордиться им пристало разве что обезьянам. Совсем нет. По-моему, жаль всякой утраченной способности. Что она вновь появилась, разве это плохо? Лишь бы она не вытеснила собою более важного. Наоборот: надо поймать ее, обогатить, соединить с другими способностями, пропустить через человеческую мысль и вообще овладеть ею.

Второй — ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ

Его не столько интересуют всякие наблюдения за проявлениями и достопримечательностями жизни, сколько его тянет просто, не мудрствуя лукаво и не теряя времени, *жить* в ней, в этой жизни: действовать, реагировать, отдаваться своим влечениям, бороться с препятствиями, создавать и вообще сливаться с окружающим, войти в него, потеряться в нем.

Если такой человек — актер, — он не будет иметь надобности «изображать» на сцене или копировать кого бы то ни было. Зачем? Это ему несвойственно. Гораздо приятнее нырнуть в гущу всех обстоятельств жизни действующего лица. А раз туда попал — обстоятельства сами завертят его, и начнется *жизнь*.

Если войти в обстоятельства жизни, а также, как говорил Щепкин, «влезть в шкуру действующего лица» сразу и не удастся, — всё равно он будет стремиться именно к этому, такова его творческая природа.

«Читая роль, всеми силами старайся заставить себя так думать и чувствовать, как думает и чувствует тот, кого ты должен представлять; старайся, так сказать, разжевать и проглотить всю роль, чтобы она вошла тебе в плоть и кровь»².

В результате такого «разжевывания» и «проглатывания» роль ассимилируется, и получается вот что: «Бесхарактерный полковник в его исполнении живет на сцене с поразительной правдивостью, и вы минутами готовы поверить, что перед вами — не актер, а сам полковник, то очаровательный в своей непомерной доброте, то до отвращения тряпичный»³. (Критик «Артиста» об исполнении роли полковника Ростанева Станиславским в спектакле «Фома» — инсценировка «Села Степанчикова» Достоевского.)

* Некоторые могут сказать, что это физически невозможно: тенор не может петь басом и бас — тенором. Однако в практике мы знаем немало подобных случаев. Самый известный из них — случай с Яном Решке: он начал замечательным басом, а кончил мировым тенором.

Третий — АФФЕКТИВНЫЙ

Этот тоже совсем не наблюдатель и не поклонник формы. Он тоже имеет потребность *жить*. Но в противоположность второму типу, так легко отзывающемуся на все внешние впечатления и, можно сказать, сливающимся с окружающей его жизнью, — этот занят главным образом своей *внутренней жизнью*. От внешнего он как бы отделен, он весь во власти своего внутреннего мира.

Внешний мир он тоже воспринимает, конечно. Но с большим выбором: то, что непосредственно касается его внутренней жизни, — он воспринимает остро, ярко — гораздо острее и ярче, чем оно есть на самом деле, а то, что не имеет прямой связи с его внутренней жизнью, он воспринимает расплывчато, в тумане, — оно до него, можно сказать, не доходит.

Поэтому его восприятие жизни большею частью не соответствует действительности — оно субъективно (с этим ничего не поделаешь) — он именно *так видел* и *так слышал*. А слышал и видел он неверно совсем не потому, что глуп и не может разобраться в явлениях жизни, а потому, что данный жизненный факт (хоть, может быть, и маловажный сам по себе) обращен к его глубинам, к его тайным мыслям, страстям... Достаточно того, чтобы факт жизни *напомнил* о чем-то приблизительно похожем на когда-то свершившееся, — вспыхивает яркое чувство и завладевает всей душой.

Прибавьте к этому, что его внутренний мир чрезвычайно чувствителен и раним, достаточно его чуть коснуться — поднимается такая буря, что сам он превращается в утлое суденышко, которое треплют волны его собственного разбушевавшегося моря. Потому он и назван *аффективным*. (Аффект — это состояние такого психического возбуждения, которое *видоизменяет течение спокойной человеческой мысли*. И человек оказывается всецело во власти ничем не сдерживаемых чувств.)

В глубине души аффективного актера всегда имеются как бы взрывчатые массы, которые только ждут случая, чтобы взорваться. И вот, по самой, казалось бы, незначительной причине, человек превращается в пожар, в шторм.

Примеры актеров этого типа: Мочалов, Олдридж, Иванов-Козельский, Ермолова, Дузе, Стрепетова, Комиссаржевская. В других искусствах: Данте, Микеланджело, Шиллер, Бетховен, Достоевский и другие.

* * *

Теперь возвратимся к нашей березовой рощице и понаблюдаем за новым посетителем. Он пришел с маленьким сверточком и с термосом на ремне через плечо, осмотрелся, спокойно выбрал наиболее удобное место, попробовал траву — сухо — и сел на нее. Не без удовольствия констатировал, что здесь очень живописно, уютно и тихо. Можно спокойно посидеть, подумать, отдохнуть от шумного города. Он снял галстук, пиджак, прилег на траву. Небо... облака... ястреб... неужели он видит на таком расстоянии? Не гулять же он забрался так высоко, ведь он выслеживает себе добычу... Облака... красиво... причудливо... фантастично... Понятно, что первобытные люди видели в них живых чудовищ и духов... Да и верно, как живые: надвигаются, сталкиваются... дышат, ласкают друг друга, давят, поглощают... А на самом деле ведь только водяные пары да снег. И совсем там не так уж красиво и уютно — холод, небось, собачий... ветер!..

Полезли было в голову мысли, заботы... Остановил их: к чему?! с какой стати?! Надо дать отдых своим мозгам и не теребить их хоть здесь-то, на природе!

Комары и муравьи стали несколько беспокоить его. Он переменил место, но помогло мало... Тогда встал, спустился к речке. Захотелось выкупаться — такая прозрачная, чистенькая речушка, песчарики по дну шныряют... Но... есть ли смысл? Купаться хорошо, когда это систематично, а так, пожалуй, можно простудиться. Засучил рукава, вымыл руки, лицо... сделал дыхательные гимнастические движения, чтобы проветрить легкие, прошелся, погулял... сорвал два-три цветка, вставил в петлицу. Над рекой повисла старая ветхая береза... Разве влезть на нее, посидеть над водой?... Да кто ее знает, еще обломится — трахнешься в воду! Срубить бы ее от греха. Впрочем, пусть стоит: поэтично... красиво! Пусть! Если под кем и обломится, — тут не глубоко.

Перед тем как отправиться домой, он вынул бутерброд и яблоко, съел их, выпил горячий, сладкий чай из термоса и не спеша пошел к поезду. Плитка шоколада, предусмотрительно прибереженная к концу, дополнила приятные ощущения от прогулки по вечерней прохладе... На станции он купил у мальчика букетик своей сестре и своевременно возвратился восвояси.

Вот человек, который не может не восхищаться своей уравновешенностью, своей гармоничностью... Его нельзя назвать черствым, нечувствительным, — он оценил красоту и

поэтичность места, он глубоко и с удовольствием вдохнул несколько раз загородный воздух, переполненный ароматом цветов и озоном. Он даже не стал здесь читать — он наслаждался природой. Он не забыл и о сестре: привез и ей букетик, чтобы она поставила его в вазу и почувствовала приволье полей. Он не холоден и не сух. Только чувство у него под контролем — с ума оно его не сведет. Он разрешает себе чувствовать столько, сколько можно, в житейском смысле это почти мудрец. Он прекрасно понимает жизнь. Он вполне реален и трезв. При случае он не прочь пошутить, даже пошалить, но всё, конечно, в меру. Когда он увлекается, и чувство побеждает его рассудок, — он недоволен собой. И наоборот, когда рассудок побеждает у него чувство, — он испытывает приятное чувство удовлетворения. Он справедлив, объективен... Да, именно *объективен*. Ведь он от всего в стороне, всё рассматривает со стороны — поэтому и объективен, поэтому хорошо и верно во всем разбирается. Самое главное, что господствует у него надо всем, это — разумная практичность и самообладание.

Будет такой уравновешенный человек посвящать себя эфемерной деятельности актера? Едва ли. Это как-то не серьезно, да и не интересно. Вся жизнь что-то там разыгрывать... стараться разволновать себя... Для этого надо быть чрезвычайно наивным и легкомысленным.

Сыграть в каком-нибудь самодеятельном любительском кружке — это еще туда-сюда, можно, пожалуй, для опыта, для пробы. Все-таки занятно: как оно будет получаться?

Но как бы оно ни вышло удачно, — пустое все-таки это занятие... Забава. И превращать такое нестоящее, пустяковое занятие в главное дело своей жизни? Не солидно.

Хотя, конечно, если это может хорошо оплачиваться...

Скучно... Но ведь не всё же в жизни весело! И в конторе сидеть целыми днями тоже невесть какая услада, а приходится.

Наконец, не обязательно же любить свою профессию и отдавать ей все свои помыслы! Есть ведь и семья, и свои потребности и личные интересы.

Если так... почему бы в таком плане и не попробовать? Тем более, друзья и знакомые одобряют — говорят, играл несколько не хуже других.

Стесняет только, что не умею так безумствовать на сцене, как это принято у завязанных актеров, — что-то стыдно мне.

Но дело-то, может быть, и не только в этом. Вот ведь, хвалят же, говорят — хорошо. Вероятно, это не зря... Присмотреться надо получше. А вдруг ничего больше и не надо.

На худой конец, сумасшедших-то ролей можно ведь и избегать. Чего же на рожон-то лезть?

Спокойствие, выдержка, культурность, умение держать себя, хорошее воспитание — всё это тоже стоит своей цены в театре... Умом бог не обидел, воли тоже достаточно... Присмотреться, пошевелить мозгами, поиграть еще, набраться опыта, а там (чем черт не шутит!) и рискнуть!

Скажите, разве мы с вами не знаем таких актеров — холодных, уравновешенных, рассудочных? Вместо мягкости и нежности — у них только внешние знаки этих чувств: улыбка, музыкальные, «бархатные» нотки в голосе... Вместо силы и темперамента — физиологическое напряженное возбуждение, крик и «дражемент» в голосе. Вместо правды и искренности — присущая им в жизни любезность, сдержанность... и показная внимательность... Разве мы таких не знаем?

Их сколько угодно. Даже среди известных и признанных. Это — четвертый тип. Назовем его так: РАЦИОНАЛИСТ.

РАЦИОНАЛИСТИЧНОСТЬ И СЦЕНА

И вот, представьте себе, такой субъект «посвятит» себя искусству! А тем более искусству актера!

Он человек вполне трезвый и «реальный», а на сцене как раз всё обратное — всё нереальное, всё фантазия и мечта!

Реальны там — кулисы, сделанные из тряпок и выкрашенные вонючими красками, наклеенные бороды, намазанные лица, полный зрительный зал уставившихся на него людей... Реально то, что на него возложена обязанность что-то изобразить для них — они ждут, — для этого и пришли сюда... Реально то, что и сам он намазан, на голове его парик, на плечах какой-то кафтан или плащ, который, находясь в здравом уме и твердой памяти, он никогда бы в жизни добровольно не надел на себя...

Реально то, что перед ним стоит не менее намазанная и не менее смехотворно одетая, хорошо знакомая ему актриса, и он должен считать ее своей сестрой или возлюбленной и произносить по ее адресу какие-то страстные монологи в стихах или прозе...

И вообще-то это испытание способен выдержать далеко не всякий! А уж у этого всё внутри так на дыбы и поднимется: не хочу! не буду этого делать! Что за кривлянье! Долой дурацкий парик, скомороший костюм! и — опрометью из этого нелепого учреждения!

Да, это «нелепое учреждение», как и все искусство, — совсем иная стихия. Здесь действительность-то большею частью как раз и не реальна. Реально здесь только воображаемое.

Подлинных фактов здесь тоже не совершается. Здесь убивают картонными ножами, отравляются из пустых кубков, влюбляются в свою мечту, льют слезы над вымышленным горем и счастливы от несуществующих радостей. Греза здесь превращается в действительность, минуты — в столетия, а люди в богов.

Здесь царство других законов. Как в стратосфере, здесь слишком тонкий воздух. Его как будто бы и нет совсем. С обычными легкими здесь и не вздохнешь ни разу. Тому, кто привык только к бытовым реальностям жизни и только к конкретно осязаемому, — здесь нечем дышать. Здесь *пусто* ему. Он гаснет мгновенно, как гаснет свеча в безвоздушном пространстве. Именно так и гаснет, не сумев «вздохнуть» ни одного раза, рационалист в стратосфере сцены.

Он и в жизни реальным-то вещам не очень-то отдается. Отдаться, это — забыть. А забвение для него если не преступление, то по крайней мере, глупость и ребячество. А уж тут, чем же тут можно увлечься, в этом сумасшедшем доме?

Для него это «сумасшедший дом». Он хоть и хорошо видит, но *что* он видит? Он видит только самую простую *очевидность*. А то, что ЗА этой очевидностью, — для него скрыто, не существует. А здесь-то именно и надо видеть ЗА этой очевидностью. А куда ж это ему! Далеко до этого!

И все-таки, как было уже сказано, этот холодный (а вернее говоря, замаскированно туповатый) человек идет в эту чуждую ему стихию сценического творчества. Идет и только за самыми редкими исключениями покидает ее. Чаще же всего он прекрасно акклиматизируется и находит там свое место. Мало того, он создает иногда целые школы, целые течения в этом искусстве... производит там своего рода революции...

Как же это так? Как это может быть? Ведь у него же нет главного: способности самовозгораться от одной своей мысли, от одного слова, — нет воображения.

Да, у него ничего этого нет. Но ему и не нужно.

Зачем переживать? Достаточно только ловко изобразить, *как будто бы* переживаешь... Публика, увлеченная ситуацией захватывающей пьесы, не успеет ничего и заметить — всё сойдет с рук самым наилучшим образом. И сходит. Да еще как и сходит! Особенно если похитрее (получше) подделать!

«СТРОЕНИЕ» И РАЗВИТИЕ ДУШЕВНЫХ СВОЙСТВ

Восприятие и реакция

Чтобы лучше уяснить себе «строение» творческой души, творческого аппарата — начнем с того, что проследим основные качества психического аппарата (души) младенца.

Грубо схематично, они состоят из способности чувствовать, т. е. воспринимать, и способности реагировать, т. е. отвечать на эти восприятия. Реагированье выражается или в действиях (движениях), или в мыслях, а чаще — и в том, и в другом.

Как чувства младенца, так и реакция сначала очень примитивны: взял его на руки «чужой дядя» — он забеспокоился, заерзал, скривился, закричал, стал отталкиваться, рваться... Вошла мама, взяла его — успокоился, заулыбался, радостно закричал, схватил ручонкой ее за нос, за глаза...

Но недалеко от этого уровня ушли и мысли. Мысли не только младенца, но и ребенка оперируют еще очень малым количеством вещей, образов и понятий.

Теперь всё зависит от дальнейшего развития этих обеих способностей — восприятия и реакций.

Если восприятие будет истончаться и обостряться, то и реакции будут утончаться и усложняться. Если же способность восприятия остановится в своем развитии или процессу восприятия всё время что-то мешает, то и реакции будут бедны и примитивны. Реакция есть невольный и произвольный ответ на впечатление, а на что же отвечать, если впечатление слабо или его совсем нет?

Способность к восприятию может остановиться в своем развитии сама по себе, или же ее можно остановить и со стороны.

Например, при виде красивых картин природы ребенок может шумно реагировать криком, беганьем, прыжками, хлопаньем в ладоши — такова его произвольная реакция. Если же его

одергивать, останавливать и категорически запрещать эти «глупые» изъявления восторга, то постепенно будут гаснуть и способности восприятия — раз нельзя так радоваться, — должно быть, и нечему радоваться — образуется такой автоматически действующий тормоз. Раз от разу этот тормоз будет действовать всё сильнее и сильнее, и приведет к тому, что способность к восприятию, имеющая все данные для того, чтобы превратиться в полноценную, обширную — начнет гаснуть и атрофируется.

Из всех этих рассуждений следует, что присутствие у человека высоко развитых способностей восприятия ведет к обострению его способности мыслить и действовать. Чем утонченнее его способность восприятия впечатлений, тем утонченнее и его мысль, и тем утонченнее и точнее его действия.

Простой пример — стрелок. Только тот хорошо попадает в цель, кто ясно и четко видит как цель, так и прицел, и мушку своего ружья. Кто точно и тонко ощущает каждое движение мышцы своей руки, кто ощущает быстроту движения птицы, кто обладает чутким глазомером. Если в каком-нибудь из этих «отделов» не всё в порядке — и действия будут ошибочны, и выстрел будет в воздух.

Эта зависимость восприятия и реакции имеет и обратный ход: чем свободнее и произвольнее мы будем отдаваться нашим реакциям (двигательным ли, мыслительным ли, сенсорным ли), тем лучше и лучше, тем полнее и тоньше становится и наша способность воспринимать. Если же задерживать реакцию, — будет задерживаться (затормаживаться) и восприятие. Это было уже иллюстрировано примером ребенка, которому запрещают бурно выражать свою радость, и он, удерживая невольные выявления, этим самым мало-помалу гасит способность восприятия.

Та и другая способность, как восприятия, так и реакции, — заложены в каждом живом существе, а тем более — человеке. Заложена также способность к их развитию. При упражнении каждая из них может быть развита и утончена до высочайшей степени.

Но точно так же, при отсутствии упражнения или от каких-то других причин, они могут и остановиться в своем развитии на любой из ступеней, хотя бы и самой начальной.

ЭМОЦИОНАЛЬНОСТЬ И ЕЕ РАЗНОВИДНОСТИ

Слово «эмоция» на общепринятом житейском языке означает — чувство. Эмоциональность — чувствительность, отзывчивость, восприимчивость. Так оно, пожалуй, и есть на самом деле: эмоциональность — чувствительность. Только необходимо иметь в виду, что чувство — явление сложное.

Организм, испытывая какое бы то ни было ощущение, немедленно, в то же самое мгновение отзывается на него — мышцы двигаются, кровеносные сосуды сжимаются или расширяются, железы продуцируют в кровь свои выделения, в мозгу проносятся мысли... Это всё происходит настолько близко к моменту первого ощущения, что можно сказать, совсем почти не отделяется от него, а совершается вместе.

Кроме того, все эти сложные изменения в свою очередь ведь ощущаются организмом. И это, в соединении с прежним, дает еще новый толчок для изменений во всем физиологическом и психологическом содержании организма.

Таким образом, в эмоциональность входит чуть ли не всё: здесь и ощущение, и немедленный физиологический ответ на него, и мыслительный процесс, и усвоение этого нового состояния организма, и ответное действие его...

Если точно и буквально перевести латинское слово «moveo», то оно как раз и будет значить — «двигаю». На языке психологии слово эмоция и означает этот описанный сложный процесс — ощущение, сопровождаемое сложнейшими движениями в организме.

Эмоциональностью в той или иной мере наделен каждый. И проявляется она с первого же мгновения появления на свет живого существа. У человека она дает о себе знать довольно-таки бурно — младенец от всех неприятных ощущений при своем выходе на свет божий начинает громко кричать и плакать, и вообще бунтовать...

Степени эмоциональности, в какой наделены все мы, — различны: одни очень чувствительны и отзывчивы, другие — менее.

Эмоциональность, как и всякая способность, поддается развитию. Но и тут — один наделен большим предрасположением к развитию, другой — меньшим.

Но различна не только степень эмоциональности — различны и виды ее. Так например, в первые месяцы своей жизни каждый младенец будет отвергиваться, или с силой оттолкнет, или даже ударит, если ему поднести ко рту что-нибудь невкусное и неприятное, и каждый, как уже было

описано, потянется ручонками, заулыбается, если войдет мама — желанное для него существо... Т. е. каждый из них непосредственно импульсивен и мгновенно отвечает действием на то, что увидел или услышал, или почувствовал другим способом. Говоря точнее и ближе к нашему делу, каждый принимает действенное участие в окружающей его или по крайней мере в соприкасающейся с ним жизни.

Это один вид эмоциональности.

Точно так же всякий в раннем детстве, лишь только начинает более или менее отчетливо видеть и слышать, — невольно подражает голосом, руками, всем телом всему, что делается вокруг него. Так он изучает мир, так пытается понять его. Каждый в своем детстве — такая маленькая гримасница, передразнивающая всё обезьянка.

Говоря ближе к нашему делу — каждый обладает эмоциональностью имитатора.

И, наконец, каждый способен в той или иной мере затаить в себе чувство ли обиды, чувство ли боли, тоски или чаяния радости и надежды... И у каждого вдруг, по незначительной, казалось бы, причине может хлынуть наружу целым безудержным потоком это затаенное скопище радости или слез и стенаний.

Т. е. в каждом есть и темный уголок аффективности.

Из этих трех видов эмоциональности (а может быть, из каких-то еще и других, ускользнувших пока от наблюдения) и складывается творческая индивидуальность актера.

Как она складывается, какими путями — наверное, пока ничего сказать нельзя. Можно только представить себе один из возможных путей, довольно распространенный в развитии организмов.

В росте и развитии организма дело обычно заключается в том, что части его развиваются неравномерно, и та часть, которая от тех или иных причин начала быстро развиваться, этим самым замедляет развитие какой-либо другой части, и эта отстает в своем развитии, уступая место более сильной и жизнеспособной.

Можно и тут предположить такой же путь и порядок развития: одно из этих трех качеств — в силу ли предрасположения, в силу ли воздействия извне — развивается, усиливается и утончается, а другие несколько отстают или даже останавливаются, останавливаются, может быть, на самых первых своих этапах.

А в результате складывается тот или иной эмоциональный тип: по преимуществу ли действенно-эмоциональный, или имитатор, или аффективный. Но все они непременно эмоциональны. Только каждый — по-своему, по особенному, со своим уклоном. Эмоциональностью-то и питается их творчество. Она и есть та электрическая энергия, от которой вспыхивает металлический волосок их творческой лампы.

РАЦИОНАЛИСТИЧНОСТЬ (РАССУДОЧНОСТЬ)

КАК НЕДОРАЗВИТИЕ ЭМОЦИОНАЛЬНОСТИ

Отзывчивость, чувствительность и импульсивность эмоциональных частенько толкает их на неразумные решения и опрометчивые поступки.

В противоположность им 4-й посетитель березовой рощи — рассудителен, практичен, сдержан и от таких наивных ошибок гарантирован. Причина в том, что эмоциональность у него хоть и есть, но в весьма скромных размерах. Она — послушное домашнее животное, вроде комнатной собачки. Поэтому особых хлопот и неприятностей не доставляет и не может доставить.

Что же он такое? Этот трезвый, «реальный», «взрослый», рассудительный человек? Что за чудо природы?

Те трое — какие-то дети, способные забыть в своем увлечении и наделать глупостей, а этот, как видно, перерос их на много годов. Какой покой! Какая выдержка! Посмотришь: гармония и совершенство! И откуда только такая трезвость и взрослость?

Не обманитесь однако: это не взрослость, это отсталость. Он остановился в своем развитии. Вернее сказать: остановилась вся его эмоциональная сторона. Он только кажется взрослым и умным, на самом же деле это совсем не так.

Вот перед вами умный ребенок. Он даже не только умный, — если хотите, он философ. Он много размышляет, во всем старается разобраться... Вот и сейчас он сидит, молчит и внимательно прислушивается к разговору взрослых... Ну чему они смеются? Решительно ничего смешного! Какие дураки! И так ведь часто! — он не на шутку начинает всё более и более презирать взрослых. И в самом деле: слова все он понимает, всё для него ясно — смешного решительно ничего нет.

Можно подумать: какой серьез, сосредоточенность, какая одаренность! А дело только в том, что круг его понимания еще чрезвычайно беден. Слова-то он действительно понимает, но всей сложности событий, всего хитросплетения человеческих отношений, всего юмора происходящего он понять не в силах. Не может он также уследить и за едва уловимыми оттенками в смысле слов, за изменениями их значения в зависимости от порядка, сопоставления и интонаций, с какими они произносятся. Не может, потому что он ничего-то, ничего еще не знает. А думает, что знает всё.

Таков же обычный путь умозаключений всякого невежды, будь он ребенком или взрослым. Никто не судит так безапелляционно и категорично, как невежда, и никто не воображает себя таким всезнайкой, как невежда. И наоборот, только очень развитые и много постигшие могут быть достаточно осторожными и осмрительными в своих суждениях.

Этот же самый ребенок, по мере того как кругозор его расширяется, начинает тоньше понимать и жизнь, и людей, и язык и мало-помалу становится тем, к чему у него были все задатки, — т. е. философом, тонко ощущающим и жизнь, и мысль, и искусство*.

С нашим же «мудрецом» (4-м посетителем роши) дело обстоит иначе. Способности суждения (рассудок его) несколько продолжили свое развитие, что же касается области эмоций, она или остановилась, или резко отстала в развитии. Он не очень-то восхищается природой. Почему? Да только потому, что он толком и не видит ее. Он смотрит на березки и видит в них... только дерево с белой корой и зелеными листьями. Еще немного, и он увидит в них только дрова для его печки... Чувства его не развиты, не утончены, поэтому и воображение его молчит. Если не бояться слов, то надо, пожалуй, сказать, что он изрядно туповат. Знания его — школьный учебник, кругозор его — обывательщина. Пусть он окончил два факультета, пусть проглотил тысячи книг — вся премудрость эта проскочила сквозь его, как вода через хорошую водопроводную трубу, не оставив никакого следа в его душе. А почему? Опять-таки потому, что воспринимал всё он только одним рассудком — его эмоции, его ощущения при этом спали — их не было, вот благодетельная вода знания и проскочила, не найдя места, где бы ей задержаться.

Приходит такой в музей, смотрит на картину и думает: очень недурно нарисована женщина... похожа... как в жизни. Справляется по путеводителю и, узнав, что это Сикстинская мадонна Рафаэля, удивляется: разве? Что же в ней особенного? Нарисовано, конечно, недурно. Но все-таки...

Ничего не видит.

ПРОЦЕСС И РЕЗУЛЬТАТ

В искусстве актера в ходе его исторического развития наметилось два направления. Одно стремится *изобразить* жизнь, другое — *пережить ее* (на сцене).

Поговорим вплотную о сущности того и другого направления.

Кукольное представление может производить большое впечатление, даже большее, чем впечатление от иного людского спектакля. Почему? Потому что я, зритель, заранее знаю, что здесь все условно. Знаю, что передо мной мертвые куклы, и не жду от них никаких чудес (действительного оживания). Моя фантазия сама наделяет их качествами *как бы живых* существ. Словом, совершается то же, что можно наблюдать у детей в их играх: они тоже «оживляют» мертвые предметы и наделяют их любимыми качествами.

Пойдем дальше — ступенькой выше. Заглянем в театр, где актеры не заботятся о художественной правде на сцене, не заботятся даже и о правдоподобии, а ограничиваются тем, что приблизительно и грубо изображают те чувства, какие должны бы быть у действующих лиц: они улыбаются, когда нужно изобразить радость, хмурят брови и сжимают кулаки, когда нужно изобразить гнев, и тому подобное... Они кричат, когда надо сыграть драматическую сцену, и разливаются сладкими голосами, когда сцена должна, по их мнению, быть лирична... Словом, они ведут себя, как куклы, только с более усовершенствованным механизмом.

Не пройдет минуты, как я, зритель, уже пойму нехитрую механику их «творчества» и, если это мне не по вкусу — уйду, если захочу остаться, то скоро начну дополнять от себя их игру, т. е. буду действовать точно так же, как было в кукольном театре: я буду переживать и фантазировать *за них*.

Пойдем еще выше. Купим билет в театр, где играют не так аляповато и примитивно. Здесь актеры действуют куда тоньше... У них там на сцене всё как будто бы «правда», все их движения по

* Пример взят с натуры. Этот мальчик представляет теперь из себя именно такого, не по летам тонко чувствующего и красоту и юмор молодого человека, с огромным умственным обхватом и в то же время с большой осторожностью в своих суждениях.

сцене, мимика, все их поступки там разработаны по всем правилам «логики чувств». Всё у них чрезвычайно похоже на то, что мы привыкли видеть в жизни, всё очень *«правдоподобно»*.

И все-таки, если *только мы сами* не захотим позволить себе обмануться — нас не обманешь, — мы учем искусственность, мы догадаемся, что всё это ловкая подделка. Ну, что ж! Спасибо и за то, что подделка так искусна. Теперь нам легче отдаваться фантазии и дополнять тонкую внешнюю фальсификацию «мастеров» этого сверхмарионеточного искусства.

Ходят эти сверхмарионетки, говорят... и так всё тщательно у них разработано, с таким «вкусом», с таким «чувством меры», что скоро забываешься и начинаешь верить, что они и на самом деле там чувствуют, хотят, мыслят, словом — живут, как должны бы жить действующие лица...

Но вот один из актеров случайно задел ногой за ковер, споткнулся и сильно ударился кистью руки о стол. Ему больно, он покраснел, прикусил губу... Но не сбился со своего пути и продолжает «игру». Только в нем, помимо его воли, происходит и еще нечто, с чем справиться до конца он не может: рука болит, он меняется в лице, невольно трогает ушибленное место... в нем происходит какой-то процесс, помимо всех его предписаний... Не разработанный, а сам по себе, по велениям природы, а не по заданиям его ремесла. Марионетка ожила. Она боролась с этой жизнью, хотела потушить ее, но жизнь была сильнее ее и не сдавалась.

До того времени марионетка была озабочена только тем, чтобы выполнить заученные движения, говорить заученным образом слова и снабжать всё, по мере надобности, специальным «правдоподобным» актерским «волнением». После ушиба эта забота не уменьшилась, наоборот — увеличилась: боль отвлекала и надо было стараться заглушить ее. Но, как ни заглушай, — боль все-таки ощутимее, ближе человеку, чем заученная полумеханическая «игра».

И рядом с тем, что актер сознательно заставлял себя делать на сцене, — возник *непроизвольный процесс*: «Больно... ноет... не повредил ли кость?.. Нажал — стало еще больше... даже в плечо отдает и... голова закружилась... Черт бы взял этот дурацкий ковер!.. Уйти бы поскорее!.. К доктору надо...»

Вот она подлинность, вот жизнь. Непроизвольная, естественная.

Возникает она не по нашему желанию, а сама собой. Не потому мы радуемся, печалимся, обижаемся, что *хотим* этого, *заказали себе* это, а потому, что таковы обстоятельства нашей жизни, таково наше *бытие*. *Бытие* владеет нашим сознанием, а не наоборот.

И вот один актер, наделенный пылким воображением, способен так увлекаться обстоятельствами жизни пьесы, что принимает их за свои собственные и как бы действительно происходящие на самом деле. Тогда в ответ на это у него возникает непроизвольный процесс — *жизнь*.

Другой, не способный к таким полетам воображения, остается только в реальных обстоятельствах своей действительной конкретной личной жизни. Для него жизнь на сцене в образе воображаемого действующего лица непостижима — он может только внешними приемами изображать ее.

В этом и есть главная разница творческих типов, будь это писатель, живописец, музыкант, а тем более актер*.

И нечего требовать от орла, чтобы он бегал со скоростью ветра, а от страуса, чтобы он летал над облаками. Большинство споров о том, надо «переживать» на сцене или не надо, — происходят от того, что сойдутся два противоположных дарования и, конечно, никак не могут столкнуться. Как слепой и глухой: глухой скажет, что соловей — невзрачная пичужка вроде воробья и от нее — ни красоты, ни радости, а слепой скажет, что это прекраснейшая из всех райских птиц.

Итак, один актер, повинаясь своей органической потребности, избирает путь *вовлечения себя в процесс жизни* действующего лица, другой — путь *изображения жизни* действующего лица.

Странно только, что актер, который волей или неволей избрал этот путь *изображения жизни*, почему-то думает, что публика не видит в нем этой двойственности: собственной его жизни и старания изобразить жизнь напоказ. Он уверен, что публика видит только то, что он ей *показывает*, а она видит все. Видит и то и другое: и то, что «показывают», и то, что происходит в актере и чего он не хочет показывать, — так уж мы приучены с детства. Ведь мы прекрасно разбираемся — притворяется человек или говорит искренно (за исключением самых редких случаев, когда нас обманывают артистически ловко).

Мы видим, как зарождаются чувства в человеке, как развиваются, изменяются, как появляются новые мысли, как борется человек сам с собой, — мы прекрасно видим самый *процесс*. Прекрасно видим.

* Авторский же текст и предписания режиссера (если они толковы) не только не мешают актеру, а помогают ему, как хорошая протоптанная тропинка помогает пешеходу. Она сама ведет его.

Вот перед нами на сцене целая группа таких изображальщиков. Не надо особенно и присматриваться — сразу видно, чем заняты («чем живут») эти, бойко разыгрывающие сейчас всякую всячину, люди — они заняты главным образом заботой показать наиболее точно, наиболее четко и наиболее выпукло то, что они нашли на репетициях. И еще тем, что следят за публикой: «доходит» до нее или нет? Таков очевидный *процесс*, протекающий в их душе.

Но вот вышел на сцену гастролер в одной из своих коронных ролей.

Какой-нибудь эмоциональный или аффективный актер, вроде Ф. Горева.

Как сейчас вижу его в «Старом барине»⁴. Это было в одном из провинциальных городов. Он выступал как раз в окружении таких изображальщиков-актеров.

Вышел, и как будто в темную комнату свечку внесли. Вышла на сцену *правда*. Вышел «старый барин». Мягкосердечный, добрый, утонченный, чуткий человек... Ничего он не старается нам «изобразить», «сыграть», «показать», не интересуется он также и тем впечатлением, какое произвел на нас, *процесс* его жизни совершенно другой, — и мы видим его, этот процесс, видим воочию.

Первое впечатление очень странное... и даже не особенно приятное — мы так привыкли к актерской сценической фальши, что другого уж не принимает сразу душа-то наша... И как-то неловко чувствуешь себя в первые мгновенья... Конечно, скоро осваиваешься — правда берет свое и пленяет нас.

Но тут мы видим, что изображальщики наши, так прекрасно чувствовавшие себя на сцене друг с другом, тоже начинают чувствовать себя неловко и даже очень, очень неловко. В самом деле: они говорили в воздух заученными интонациями заученные слова, в ответ получали то же — всё шло гладко, а тут вдруг пришел человек, живой, настоящий, простой человек, «старый барин», и спрашивает их по-простому, по-хорошему... смотрит в глаза... не обычными стеклянными актерскими ничего не видящими глазами, а смотрит тебе в самую душу... Куда тут деться? И что это за «игра»? К этому не привыкли и этому не обучены.

Но ничего с ним не сделаешь! Не свернешь его с этого пути! Невольно и сами начинают смотреть на него такими глазами... Его вопросы сбивают их, непривычные вопросы... совсем не так, как на сцене, а по-простому, совсем как в жизни... Что же отвечать ему? Текст роли совсем вылетел из головы. Скандал!.. А тут вдруг из будки суфлер подает слова, и такие они подходящие и нужные — так сами собой легко и срываются с языка... Он подхватывает на лету эту случайную правду, не дает ей остыть... В актере что-то сдвинулось, стало легче, проще и в то же время полнее, понятнее, и сцена пошла, актер ожил.

Конечно, он сбивался, уж слишком для него все необычно, но его опять ставили на верное... То же было и с другими актерами.

И всё это было прекрасно видно. И радостно за актеров. Сегодня, вместо обычного своего процесса, процесса примитивного изображальчества, они прикоснулись... или можно даже рискнуть сказать и так: приобщились к процессу жизни на сцене. Жизни действующего лица в обстоятельствах пьесы.

Таким образом, есть *непроизвольный процесс* и есть *внешнее выявление этого процесса*, или, как у нас для краткости говорят: «результаты» (этого процесса).

«Результаты» могут быть разные: от самых примитивных подделок «под жизнь» до самых тончайших.

Деревянная кукла только и может, что сгибаться, махать руками, переставлять ноги, ложиться, повертывать голову... Примитивный актер может больше: он уже может изобразить на своем лице «жизнь чувств» — почтение, радость, печаль и вообще всё, что он себе закажет. Это ничего, что всё будет грубо, резко, схематично и неубедительно, — ведь это все-таки лучше деревянной марионетки.

Наконец, более тонкий актер сможет *изобразить и «процесс»* жизни: услышал шорох... насторожился... повернул голову... всматривается... увидал, что кто-то лежит под кустом... старается узнать: кто?... узнал... улыбнулся... подошел... и т. д. Как будто бы всё верно, всё в порядке — так именно бывает в жизни. Но это не есть *процесс*, это только выполнение тщательно подобранных «результатов» процесса. Только более тонкий обман — и больше ничего. Только — «правдоподобие».

В игре ИМИТАТОРА и РАЦИОНАЛИСТА *процесса* на сцене вы не увидите, — там будет только *результат*. Процесс им не свойственен.

Процесс — привилегия двух других типов актера: ЭМОЦИОНАЛЬНОГО и АФФЕКТИВНОГО.

В связи с вопросом о процессе и результате следует сказать несколько слов о форме.

Обычно приходится слышать и читать, что актеров следует делить на две категории: одни идут от формы к содержанию, другие — от содержания к форме. Причем предполагается, что конечный результат у того и у другого будет одинаков: форма наполнится содержанием или содержание выразится в форме.

Один очень популярный в свое время режиссер нашел даже чрезвычайно остроумное и картинное выражение всей этой нехитрой теории. Он говорил приблизительно так: «Мы все идем к одному и тому же, но одни (как, например, Станиславский) идут от содержания, а другие идут от формы. Суть всего этого я расскажу вам в двух словах: Константин Сергеевич (Станиславский) предлагает сначала сложить печку, а потом над ней строить и дом. А я предлагаю сначала строить дом, а потом в него "вдвинуть" и печку. Он предлагает сначала содержание (тепло), а я предлагаю сначала форму (дом), а в него уж потом и содержание».

Актеры, сбитые с толку и ослепленные этим блестящим юмористическим сравнением, обычно ахают и охают от восторга и неожиданности: в самом деле, какой же чудак этот Константин Сергеевич! Конечно, можно начать и с печки (чудакам закон не писан!), но какая надобность? Наивный!..

Этот остроумный режиссер, сам того не подозревая, до самого дна обнаружил свою сущность этим сравнением. Он предлагает *построить* роль и, по-видимому, не предполагает существования другого пути создания роли, кроме как ее *постройки*. Разница может быть, по его мнению, только в том, с чего начать — с фундамента, с крыши, стен печки или наличников...

Но как Станиславский, так и все эмоциональные *никогда не «строят» свою роль*. Они ее *вынашивают* и *рождают*. Рождают, как живого ребенка. Для них роль — не мертвый дом, построенный из мертвого материала, а живое существо, в этом-то и есть причина, почему эти «чудики» так избегают вначале поисков внешней формы. Им нужно *сначала найти самую сущность, самую душу роли, зародить ее в себе, выносить, произвести на свет*, а потом уж можно и мыть, и одевать, и причесывать...

Актеры действительно делятся на две категории (недаром они так враждуют друг с другом), делятся самой природой, но совсем не потому, что одни — поклонники формы, а другие — содержания, а потому, что одни способны *отдаваться на сцене процессу*, а другие — только *изображать результат*.

А слова «форма» и «содержание» здесь припутались по недоразумению. Ведь в истинном (не фальсифицированном) художественном произведении форма от содержания и содержание от формы *неотделимы*: там, где есть подлинное содержание, — есть и соответственная форма его, а там, где есть *художественная форма*, ~ там этим самым есть и содержание.

Тот актер, который отдается *как следует и до конца* процессу, — непременно выявит и достаточно выразительную форму.

Вот два свидетельства об исполнении Мочаловым одной и той же сцены в спектакле «Уголино» (Мочалов играл роль Нино):

«Когда, бывало, убивают Веронику... за кулисами, и Нино идет с горки — припевая и почти подпрыгивая... зовет жену... ищет ее... говоря: "я знаю — она, шалунья, верно, спряталась..." и входя в дом — видит ее зарезанную... О, тогда... и не выскажешь словами, что с ним делалось!..

...иногда вбежит веселый в дом, там страшно закричит и, выйдя — устремит глаза в отвернутую дверь и тихо... тихо отступая — шепчет своим мелодическим голосом: умерла... умерла... и повторяет это слово, переходя через всю сцену, как будто желая убедить себя; наконец, остановится и с словом: "зарезана!" зальется *настоящими слезами*] Тут долгое молчание, потому что и публика плачет с ним вместе, и никто не аплодирует.

А иногда — стремительно перебежит всю сцену, остановится перед публикой... смотрит помутившимися глазами и спрашивает: умерла?... умерла?... умерла?... и как будто сам себе отвечая — говорит: "зарезана!" и приходит в ярость и отчаяние!»⁵

«...войдя в дом и увидя свою семью убитой, Нино возвращается на сцену помешанным; Мочалов в один спектакль сделал так: с безумной улыбкой выбежал он из дома, грохнулся на землю и на четвереньках пробежал через всю сцену, а публика окаменела от ужаса...»⁶

Может показаться, что иногда актер, отталкиваясь от точно найденного *результата* (формы), как бы наполняет его процессом жизни (содержанием). Это происходит лишь тогда, когда актер обладает хотя бы минимальной долей эмоциональности, т. е. способностью откликаться на конкретные факты и впечатления, — а это уже *процесс*. Здесь конкретный факт для него — предложенная форма, но ясно, что такое слияние процесса и предварительно найденного результата его проявления может длиться лишь мгновения. Дальше процесс или остановится, или же будет развиваться и проявляться как *ему* свойственно, а не по предписанным заранее результатам.

Эти секундные вспышки чрезвычайно типичны при «показах» на репетициях для актеров типа имитаторов, если они ведут еще и режиссерскую работу. На секунды они наполняются «правдой» и поражают этим актеров. Но секунда прошла, и содержание — как ветром сдуло... Эти вспышки — единственное, что они знают о «правде» на сцене. Но эти вспышки-секунды так же мало похожи на непрерывный поток «правды жизни» эмоционального, а тем более — аффективного, как пощелкивание искры электростата на горение электрической лампы.

КАК И ОТЧЕГО ДЕЛАЮТСЯ ИЗОБРАЖАЛЬЩИКАМИ

Необходимое уточнение

Так в театре и существуют два течения: переживать и изображать, будто переживаешь. Отсюда и две школы: одна — плохо ли, хорошо ли пытается научить своих учеников «забываться и увлекаться» обстоятельствами жизни действующего лица, жить на сцене; другая — учит хорошо или плохо, тонко или грубо копировать жизнь.

Так обстоит дело в принципе, в идеале.

Но на практике получается картина довольно неожиданная: актеры, которые и по способностям своим, и по склонностям, и по убеждению должны были бы быть неуклонными приверженцами принципа переживания, — оказываются самыми заядлыми изображальщиками, и армия актеров, если хорошенько присмотреться, оказывается по крайней мере на 95—98% состоящей именно из изображальщиков разных видов.

Как же так случилось? Дело стоит того, чтобы его рассмотреть.

Против переживания сторонники изображальчества выдвигают целый ряд возражений. Одно из главных возражений заключается в том, что при увлечении актер настолько способен забыть себя, что уже не владеет собой, его захлестывает его собственный темперамент, он делается наполовину невменяемым и может натворить на сцене такого, что потом и сам не рад. Кроме того, находясь в состоянии такого крайнего возбуждения и ажиотации, актер уже не может говорить так отчетливо и ясно — речь его делается невнятной, слишком поспешной, он недоговаривает слов... Он путает текст, путает мизансцены...

Ах, если бы оно так было! Если бы так — никого бы это не смущало. На одной, на двух репетициях или на каком-то из спектаклей это действительно могло бы случиться, а дальше, при повторении, актер непременно стал бы *осваиваться* с этим новым состоянием и *ориентироваться в нем*. Дальше — больше: он научился бы управлять им, и получилось бы то, что надо.

Беда-то совершенно в другом. В том, что ни у кого нет такой горячности. Все слишком прохладны. На какой-нибудь из репетиций случайно захватит, сыграет актер с увлечением и темпераментом, для него небывалым, да и баста! Как ни старайся, как ни раскачивай себя — ничего не выходит.

Вот эта холодность-то, да отсутствие подходов к своему творческому аппарату (неумение настроить его на то, что требуется), они-то и заставляют волей-неволей не полагаться на переживание и на случайные репетиционные удачи, заставляют избрать более спокойный и верный путь изображальчества*.

Но не только сам актер по собственной воле выбирает этот путь. На него же толкает его в 99, а вернее будет сказать, — в 100 случаях из 100 и режиссер.

Вот один из наиболее обыкновенных путей, каким режиссер приводит эмоционального к изображальчеству. Делает он это не от злого умысла, а потому, что ничего другого делать не умеет. Он делает то, что может и чему научился у своих учителей.

Ход событий обычно такой: на первых репетициях актер очень хорошо, свежо и эмоционально репетирует. Так хорошо, что всё хочется сохранить в том виде, в каком оно у него получается. На другой день (или в этот же) пытаются *повторить* то хорошее, что вышло само собой вчера от тысячи неумовимых причин.

Точно повторить это, конечно, не удастся — минута ушла, тысяча причин тоже, и повторения не получается. Но повторить надо: было хорошо, нельзя же это терять! Режиссер и актер прикладывают все силы, чтобы вернуть пролетевшую минуту. Они вспоминают и твердо устанавливают, что после чего было, как сказаны были слова, какие были при этом движения и мимика.

При их настойчивости и опыте это удается (как им кажется). Сцена повторяется много раз, заучивается. И оба спокойны: в любое время актер может сыграть ее. Сыграть с должным «темпераментом», в должном «ритме».

* Следует оговорить еще вот какое несколько деликатное положение. Актер, обладающий склонностью к только что описанному опасному самозабвению на сцене, не должен поддаваться приятному самообману и воображать, что он обладатель неукротимого творческого темперамента и пылкого воображения. Скорее, надо думать, его нервная система находится в весьма плачевном состоянии, и ему необходимо рассказать об этих угрожающих симптомах невропатологу или психиатру. Эти «творческие» явления относятся больше к их компетенции, а никак не к творческому вдохновению.

Творческое состояние, а тем более творческое вдохновение, прежде всего — высшая точка *гармонии* всех душевных и телесных сил организма. Высшая степень его здоровья и мощности. А невменяемость, дезориентация, полное самозабвение, это — патология.

Мы знаем уже, что *точно* повторить *процесс* нельзя, повторить можно только его видимые *результаты*. Вот их-то и стараются схватить в этом случае оба. А когда схватили и «зафиксировали», то считают, что схватили жизнь и правду.

Теперь, выходя на сцену, актер всеми силами старается сделать только одно: точно проделать найденные и заученные «результаты».

Если бы он был не эмоциональный, а холодный рационалист, это выходило бы у него скучно, неинтересно, пусто. Ну, а так как он эмоциональный, то от присутствия публики, от взвинчивающей обстановки спектакля он начинает волноваться. Это волнение зритель относит к тому, что актер делает на сцене, а также к словам, которые говорит, и эту взвинченность, совсем не относящуюся к пьесе, принимает за «переживание».

Бывает и так, что при воспроизведении всех заученных «результатов» эмоционального, как было уже упомянуто, невольно что-нибудь все-таки уколется — он ведь как-никак отзывчивый, этот эмоциональный — (особенно это бывает тогда, когда актер занят каким-нибудь «физическим действием» на сцене и этим отвлекается от самонаблюдения) — тогда он оживает и его охватывает на две, на три секунды процесс. Он бы, вероятно, захватил его и дальше, но выполнение дальнейших «результатов» снова возвращает его к имитации.

Да, да — к имитации. Получается, что эмоциональный-то, он на практике (какова она у нас сейчас) и пользуется именно больше всего *имитацией*.

Сказать по правде, применение дарования не очень-то остроумное. Вроде, скажем, того, как если бы топить печи бумагой и книгами. Можно, конечно, но не лучше ли дать этому материалу другое применение?

Есть такие, которые, скатившись в имитацию, чувствуют себя, как рыба в воде, а есть и такие, которые здесь, в этой спертый атмосфере совсем задыхаются...

Другая причина, толкающая актера на то, чтобы он так легко отказался от дорогого и приятного ему творческого переживания на сцене, — волнующая обстановка спектакля.

Читает актер дома свою роль, один на один, сам с собой — и все великолепно получается — волнуется, увлекается, верит всем воображаемым событиям, как будто бы они действительно на самом деле с ним случаются... говорит слова, как будто бы это были его собственные слова. Вот, думает, роль сделана, всё найдено — он готов. А загримировался, оделся — охватывает какое-то беспокойное состояние: как будто бы я — уже и не я... А переступи порог сцены — яркий свет... огромная темная пропасть, полная людей... что-то надо совершить особенное... да не раздумывать — время идет... Начинается спешка, насилие над собой... Где оно, то блаженное состояние полного возвышенного покоя, какое было вчера? Оно возможно, должно быть, только дома, в уединении... да и то не всегда, и там-то оно бывает, как великий праздник. Приходит и уходит. А как вызовешь его? Кто знает. А здесь на сцене нет и духу его.

Значит? — Значит... нечего об нем думать. Оно — утопия, пустая мечта.

Не только эти две, можно насчитать многое множество причин, препятствующих актеру овладеть чудесным искусством творческого переживания на сцене. Так ведь всегда бывает: к услугам нерадивого и ленивого человека всегда готовы тысячи обстоятельств, мешающих выполнению всех его благих намерений, — то погода плохая, то неможется, то кто-то опоздал, то нет под рукой нужной вещи, то надо прибираться комнату, то не стоит приниматься, осталось мало времени — и так дальше, без конца — искать нечего — извинения сами так и лезут под руки. А уж здесь, в таком тонком деле, все препятствия кажутся совершенно неодолимыми.

Вот еще одно из таких. Актер, как ему кажется, «переживает» на сцене, волнуется... А публика недовольна, говорит: слабо, неинтересно. Первые мысли у актера: не понимают, тупые люди... Что я волновался, что я по-настоящему чувствовал, это факт: у меня даже сердце колотилось, — значит, просто — плохая публика. Через некоторое время он слышит, однако, подобные же отзывы о своей игре и от людей, которым он привык верить... Тут начинаются серьезные сомнения: «а может быть и в самом деле, когда чувствуешь, когда переживаешь на сцене — это не так доходчиво, как я думал до сих пор?... может быть, действительно, "переживание" совсем уж не такой хороший способ воздействия на публику?..» На этом многие свихиваются и превращаются в убежденных изображальщиков.

А между тем причину неудачи в этом случае нужно искать совершенно в другом: этот эмоциональный актер изрядно *заторможен*.

У человека с ярко выраженной эмоциональностью каждое чувство мгновенно рождает движение (напоминаю: слово «эмоция» происходит от латинского слова «*moveo*», что значит — «двигаю»), и каждое чувство, таким образом, непременно скажется во внешних действиях или явных изменениях мимики. Эмоциональный — очень непосредствен и отзывчив. Мы решительно *всё видим, что в нем происходит*, — он какой-то *прозрачный*. Для актера — качество незаменимое:

такому нечего беспокоиться о «выразительности» и о «доходчивости» — всё само собой и видно, и выразительно, и понятно...

Для сцены такая «прозрачность» хороша. Но хороша ли, удобна ли она для *жизни*?.. Разве можно допустить, чтобы все кругом видели, что я думаю и что чувствую?.. И вот воспитываются благодетельные тормоза. Воспитание их начинается с первых дней детства.

Ведь не всё-то можно, что хочется. Чаще бывает, что хочется, а нельзя. Нельзя также и показывать свои истинные чувства. Не нравится мне человек — ведь нельзя же так ему и дать понять, что он не нравится. И постепенно, раз от разу вырабатываются тормоза...

А в конце концов, хоть я и эмоциональный, но ни одного движения, ни одного чувства не возникнет, ни одной мысли не вырвется из меня непосредственно и свободно, — всё будет охлажденное, урезанное контролем «воспитания»...

В таком виде я уже хорошо защищен от всяких своих детских выходов и вполне пригоден для житейского обихода.

Но, выиграв в одном, я проигрываю в другом: для сцены я становлюсь уже *невъразительным* — слишком осторожным, сдержанным и, как говорят, даже холодным! А между тем... на сцене ли, в школьных ли уроках, мне частенько доводится слышать: «бледно», «не доходит», «не театрально»...

Оказывается, хоть я и эмоционален, — я все-таки изрядно «закрыт», «зажат», «заторможен»!

Обстоятельства пьесы меня волнуют, но, по-видимому, я, *сам того не подозревая*, во-первых, не все впечатления допускаю до себя, и они доходят до меня в сильно урезанном виде, а во-вторых, я *задерживаю и выявления своих чувств*. Они остаются скрытыми, никому не видными и, понятно, не могут удовлетворить зрителя.

Как быть? Что делать?

Некоторых, наиболее талантливых и мужественных, спасала их решительность, настойчивость и верность их идеалу. Невзирая на неудачи и трудности, они не могли примириться с меньшим. Не сдавались, не успокаивались, старались доискаться до сути дела. Они находили, теряли, вновь обретали и наконец, после многолетних упорных трудов, вырабатывали себе некий ряд приемов, при помощи которых они попадали в то правдивое творческое состояние, при котором сценические обстоятельства ощущались ими как действительные и подлинные. От частого повторения это правдивое состояние делалось привычным и становилось для них второй натурой.

Так, самоучкой, дошло до дела немало из великих актеров. А вернее сказать: чуть ли не все. Гаррик, Олдридж, Щепкин, Садовский, Дузе, Ермолова.

Кому обязаны они развитием своего дарования? Школе? Ее не было. А какая была — могла только сбивать с толку.

И вот, пользуясь советами доброжелателей — товарищей — таких же кустарей-одиночек, да отзывами публики, да своими поисками втемную, подчиняясь верному инстинкту, находили они верное направление и прокладывали себе дорогу.

Дело трудное, без преувеличения, героическое. О трудностях его вы можете прочитать в письме Щепкина к актрисе Шуберт: «...гораздо легче передавать все механическое, для этого нужен только рассудок, — и он постепенно будет приближаться и к горю, и к радости настолько, насколько подражание может приблизиться к истине. Сочувствующий артист — не то; ему предстоит невыразимый труд: он должен начать с того, чтобы уничтожить себя, свою личность, всю свою особенность, и сделаться тем лицом, какое ему дал автор; он должен ходить, говорить, мыслить, чувствовать, плакать, смеяться, как хочет автор, — чего выполнить, не уничтожив себя, невозможно. Видите, во сколько труд последнего многозначительнее!»⁷.

Но на такие подвиги способен не всякий. И вот, несмотря ни на какие способности, срываются один за другим и попадают на облегченную и более доступную дорожку изображальщиков.

И будет так до тех пор, пока не проглянет в этот угол научная мысль физиолога и психолога и пока не выйдет сценическое искусство из кустарничества и не создастся истинная, непреложная театральная школа.

* * *

Как поведет себя в березовой роще такой заторможенный эмоциональный? И ему ведь, так же как и всякому непосредственному человеку на его месте в жаркий летний день при виде свеженькой речки, вероятно, захотелось выкупаться. Другой сбросил бы с себя все платье, да не раздумывая, так бы и полез в воду. Этот — иначе: каждая мысль, каждое побуждение влечет у него за собой не действие, не поступок, а остановку: *стон!*

Хочешь купаться? Уже мысленно ощущаешь приятную прохладу воды, уже руки пошли к поясу или вороту рубахи, чтобы расстегнуть его... Стоп! — А следует это делать или нет? Хочется забраться на старую, изогнутую над водой березу... — Стоп! — Можно это или нельзя?

И так всегда и во всем: первое, что возникает при всякой мысли или влечении, — стоп! Первое, что делается, — пускается в ход тормоз.

И тормоз этот действует беспрерывно. Человек шагу не ступит, слова не молвит, не вздохнет без того, чтобы сначала не оглянуться на себя — можно ли это? к месту ли? хорошо ли?

И не только он не позволит себе сделать какой-нибудь опрометчивый поступок — даже и мыслям своим не дает он идти, как им вздумается: ведь вот, увидел облака — понравилось, — красиво, фантастично... духи... чудовища... и, сейчас же: стоп! какие чудовища? — скопление водяных паров, снежная пыль — издали живописно, а вблизи, благодарю вас, — ничего приятного!

И так наблюдает он за собой, как хороший гувернер-воспитатель, не выпуская себя из вида ни на минуту, не позволяя даже и помечтать.

Не напоминает ли он нашего старого знакомого — благоразумного рационалиста с термосом через плечо? Как будто бы, что один, что другой — два сапога — пара.

В некоторых отношениях так оно почти что и есть. Разница только в том, что у того и не появляется никаких таких фривольных мыслей и поползновений — он холоден и рассудочен. А этот, хоть и раздираем изнутри всякими несообразными с его возрастом и положением желаниями и влечениями, но настолько успешно борется с ними, что их как будто бы и нет совсем. А если судить по поступкам, так он так же безупречен и так же корректен, как и тот модернизированный «мудрец» с термосом через плечо.

Но разница между ними все-таки есть, и даже очень и очень большая. Нас интересует главным образом разница их актерских возможностей (а она-то особенно велика). О ней и будем говорить.

Рационалист — человек, в общем, ровный — безо всяких скачков и сюрпризов. Он тоже не обходится ни одной минуты без тормозов и не делает ни одного шага без оглядки — можно ли и нужно ли? — но, так как эмоциональностью он не обременен (она хоть и есть, но в таком малом количестве, что ее можно и в расчет не принимать), то больших трудов обуздать ее ему и не стоит — (он ведь изрядно холодноват и туповат).

Что же касается эмоционального, то, как бы он ни был заторможен под влиянием суровых требований жизни и воспитания, все-таки эмоциональность в нем большею частью убита не окончательно, не убито и воображение и способность увлекаться.

Поэтому с ним могут случаться и сюрпризы. Всё как будто бы гладко, ровно и благоразумно, да вдруг и прорвется что-нибудь...

В актерском деле это так проявляется: всё плохо, всё неинтересно, всё — на одну десятую, всё мелко, всё поверхностно, всё правдоподобно, а не правда... да вдруг, на какой-нибудь рядовой репетиции или совсем неотвественном спектакле, — так хорошо, так всё легко и свободно, так — до конца, такая правда, как дай бог всякому.

Смотришь и думаешь: нет, что бы там ни было, а это одаренный человек! Только куда же это все у него прячется? Когда надо — тогда и нет ничего...

Но как бы ни была велика разница между рационалистом и заторможенным эмоциональным, — как бы ни отпускали его изредка на свободу его бдительные стражи — тормоза, — практически для искусства переживания на сцене ни тот, ни другой не очень-то годятся. Эти «просветления» и «взлеты» так редки и так случайны, что принимать их во внимание никак невозможно.

И вот на деле (хоть и от разных причин) и тот и другой оказываются холодными, тугими и закрытыми. Не только до глубин своих, но даже и поверхностно они не способны разволноваться.

Дома в уединении такой горемыка «эмоциональный» иногда, читая стихи или любимую роль, так разойдется, что хоть сейчас поезжай гастроли давай — а завтра на репетиции или спектакле опять нет ничего.

Или сидя в зрительном зале и сочувствуя герою, так разволнуется — плачет — удержу нет — кажется, поймал секрет, понял, и выйди сейчас на сцену такой раскрытый да размягченный — сыграет как бог! А попробует завтра — всё куда-то спряталось, провалилось... Есть, всё как будто бы есть: и эмоциональность, и свобода, и фантазия, и вообще дарование — вот-вот оно! А когда надо — и нет. Только холод, пустота, старанье и натуга...

Можно ли говорить в таких случаях о чем-нибудь серьезном, обнадеживающем? Можно ли помочь в этой беде? Можно ли снять или каким-либо хитрым образом обойти эти зловредные тормоза?

Ведь кажется, если это сделать, — больше ничего и не надо?

Этот вопрос многим не давал покоя.

В самом деле: вот он, талант — рядом, а потянись к нему руками, — и нет его — упорхнул!..

Так все попытки и кончаются тем, что один, наиболее принципиальный, бросает это дело, а другой, менее строгий и легко идущий на компромисс, вступает на путь изображальчества.

Но выход, конечно, есть. Он — в перевоспитании. Или точнее сказать — в продолжении воспитания, в *довоспитании*.

Тормоза, приобретенные для потребностей жизни, так пусть и остаются, — они нужны, и силы, потраченные на приобретение их, — пошли не даром. Эта постройка хорошая и капитальная. А теперь только нужно над этой капитальной постройкой соорудить надстройку — некий, можно сказать, мезонин.

Заключается эта надстройка в создании такого условного рефлекса: когда принимаешься за творческую актерскую работу, а тем более, вступаешь на сцену — освобождать все сковывающие тормоза, откидывать всякое житейское «благоразумие» и не препятствовать хозяйничать в нас воображению и произвольным проявлениям.

В актерской работе и на сцене это не только можно разрешать себе, — это необходимо, в этом главная суть. В этом-то только и спасение.

Иначе вылетишь из атмосферы актерского творчества и сцены, как пробка из воды*.

Подобные же укоренения новых условных рефлексов при прохождении этой школы происходят и в рационалисте.

Но творческий эффект тут получается значительно меньший. Ведь возбудимости и эмоциональности у него так мало, что когда и удастся снять у него тормоза, то оказывается, что там, за тормозами, почти что и нет ничего: чувства крохотные, мысли робкие и весь он прилизанный и причесанный.

Играть он может, и даже вполне правдиво, но только спокойные, безо всяких волнений роли. Актер — на роли 3-го плана.

Это — если требовать от него подлинности. А так — в изображальчестве, — он может кривляться подо что угодно. Даже под страсти Отелло, Лира, Шейлока... с рук сходит.

Увлечешься чем-нибудь, забыться, потерять голову — это все совершенно немислимые для него вещи. Разве может потерять голову человек, который на всё и вся смотрит со стороны, посторонним наблюдателем? Он смотрит на всё объективно, как и подобает разумному, трезвому человеку.

Дает ли он свободу своим чувствам, страстям, влечениям? Стоит ли говорить об этом?

Необходимо оговорить еще один случай: психопатичность. Иногда по всем данным, по всем проявлениям следует считать человека эмоциональным и отзывчивым. А играть не может. Оказывается — холоден и пуст. Выйдет на сцену или даже начнет читать за столом — всё в нем затормозится — тупой, бездарный... и сам он ничего с собой не может поделать, и все режиссерские ухищрения не оказывают стойкой помощи. Тут без серьезного и длительного психотерапевтического воздействия ничего сделать нельзя. Впрочем, ускользнуть от этих тормозов иногда дает возможность резкая характерность. Но и этот способ, при наличии такого вида психопатичности, дает сравнительно малый эффект.

Большинство тормозов образуется вполне рефлексивно, без участия сознания. И образование их начинается с самого раннего возраста. Прикоснувшись к горячему и получив неприятный ожог, — в следующий раз ребенок при виде предмета, так его обидевшего, безо всякого размышления, а только под влиянием рефлекса уже остановится и не потянется к нему, как прежде. Образовался тормоз.

Но немало тормозов образуется и при участии и помощи сознания.

Это приятно, но... вредно, или неприлично, или нечестно, или недостойно воспитанного человека, и, значит, — этого делать нельзя — стоп!

Этот «стоп» уже не рефлексорный, он произвольный. Этот стоп — сознательный запрет. Это приказ — (императив).

Кроме приказов-запретов, приказов-недействовать, — есть и обратные приказы — приказы действовать. Не хочется вставать, не выспался, мало ли что! пора! вставай без рассуждений, и все тут! И встаешь. Или устал, не могу больше идти, сел бы и сидел... но НАДО! и идешь, чуть с ног не валишься, а идешь.

Таким образом, есть два рода приказов (императивов), один — останавливающий, запрещающий: *нельзя! стоп!*

* Но вот, кстати сказать, интересное явление: человек, прошедший такую школу (она будет описана в следующей книге), заметно изменяется и для жизни. Близкие и родные обычно отмечают: он стал какой-то другой, стал проще, непосредственнее, отзывчивее и чутче. Таким образом, новые привычки просочились и в «капитальную постройку». Не нарушая ее, они, однако, обогатили и дополнили ее. Кроме того, они придали блеск и нежность некоторым краскам, мягкость и гибкость формам. Словом, раскрыли и вызвали к жизни некоторые душевные богатства и дали в руки новые силы.

Другой побуждающий: *надо! делай!*

Описанные нами рационалист и заторможенный эмоциональный живут, не столько отдаваясь влечениям своих природных склонностей и потребностей, сколько подчиняясь приказам: НЕЛЬЗЯ и НАДО.

И эти два слова заменяют им всё: и влечения, и потребности, и независимость, и свободу...

Мало ли что «хочется», но раз неразумно, значит, — НЕЛЬЗЯ.

Мало ли чего «не хочется» или «не могу» — НАДО! и кончено.

А при долголетней дрессировке: если сказано, то и сделано.

С годами умение подчиняться себе дает им своеобразное удовлетворение. Победить себя, владеть собой, превратить себя в послушный инструмент — становится их высшей радостью.

Так из этих трех моментов и складываются каждый его поступок:

Первый ответ на всё: тормоз (стоп!).

Аналитическое размышление.

Рассудочный приказ (императив): так надо!

И разве это не драгоценнейшее сочетание: разумность и самообладание — рационалистичность и императивизм!

Всё время видеть вещи объективно — такими, каковы они есть в действительности, вполне реально, не увлекаясь, не теряя головы... И вместе с тем, — уметь удержать себя от поспешных решений, от необдуманных слов и поступков, а если еще сверх того уметь заставить себя сделать так, как оно нужно и целесообразно, — нельзя придумать ничего лучшего! Это и есть как раз то, что обеспечивает полный успех в жизни.

Правда, как уже было описано, такая рационалистичность очень не выгодна для актерского дела. Тут как раз нужно совершенно другое: пылкость, легкое воображение, вера в свою мечту, свободная отдача всем проявлениям...

А этого ничего нет, это непопустительная слабость... Впрочем, человек, так хорошо владеющий собой, едва ли смутится такими пустяками: разве нельзя (если я этого хочу!) преодолеть в себе эту рационалистичность и заторможенность? Мало ли что кажется трудно или «не могу» — НАДО! — И будет сделано!

Однако дело оказывается куда более сложным.

Приказать себе *не делать* того, что хочется, например не купаться, когда хотелось, или хотя бы и наоборот: *заставить себя* выкупаться, хотя и холодно, и не хочется, это он может. Словом, заставить себя *совершить* какой-нибудь поступок — это можно.

А вот приказать себе наполниться ни с того ни с сего тем или другим чувством — это уже не поступок! А у автора ясно сказано — «печально», или «в отчаянии», или «страстно», «плачет», «смеется»...

Это легко было написать автору, а вот сделать это...

Попробуйте-ка почувствуйте любовь или ненависть к какому-то вымышленному человеку по совершенно вымышленному поводу... Какое-то неопределенное возбуждение, весьма отдаленно напоминающее то или другое чувство, вызвать у себя можно. Но разве это любовь или ненависть? Если в плохих театрах этим могут довольствоваться, так это значит только, что ограничиваться этим — равносильно — называться дрянным актером... хорошие-то актеры живут не приблизительно, а до дна...

Как же вызвать в себе нужные чувства?

В жизни об этом заботиться не приходится. В жизни чувства появляются сами. Завладевают человеком... И как приходят, так и уходят. И заботиться ни о том, ни о другом не нужно. Считается ведь, что не чувства важны, а поступки... Большею частью не имеет значения, с каким чувством сделал я то или иное дело, — важно только, чтобы я его *сделал*.

А вот здесь, на сцене — другое. Важно не то, что я вошел, а — *как* вошел, не то, что сказал, а *как* сказал, не то, что посмотрел, а *как* посмотрел, не то, что взял за руку, а *как* взял... всё — *как* и *как*... С каким чувством, в каком душевном состоянии.

Если у меня есть достаточная доля эмоциональности и непосредственности, то иногда меня что-то подхватывает, и я начинаю чувствовать нечто подобное тому, что написано в пьесе у автора. Но я совсем не хозяин этого — иногда меня подхватит, а то вдруг — не пускает, да и только, что-то словно отводит. Стараешься, стараешься, приказываешь себе, приказываешь — ни тпру, ни ну...

Это — если есть некоторая эмоциональность. Тогда возможны и проблески: хоть и случайные, хоть и зависящие от непонятных мне причин, но все-таки они иногда возможны. А вот если я рационалист самой чистой воды, тогда я никогда и ни при каких обстоятельствах ничего не чувствую и не могу почувствовать того, что требует от меня автор пьесы...

Как в том, так и в другом случае настойчивый человек будет искать путей: а как бы все-таки овладеть этим ускользающим от меня чувством? как бы вызвать к жизни мою спящую творческую душу?

ИЗОБРАЖАЮЩИЕ И ЖИВУЩИЕ

Итак, в театре существуют два творческих направления: одни «рождают» роль, другие «строят» ее, одни отдаются «процессу», другие показывают «результаты», одни «переживают», другие «представляют».

Наиболее типичные сторонники каждого из этих двух направлений настолько сами по себе различны, что не способны и понять-то друг друга.

Поговорим подробнее о каждом из этих направлений.

Изображальщики.

Хотя симпатии наши целиком на стороне «живущих на сцене», хотя в них только и видим мы светлое будущее театра, — однако надо отдать должное и изображальщикам. Их миссия огромна.

Надо думать, что именно с изображения-то и имитации и начался театр. Во всяком случае, это весьма возможный и вполне естественный путь его возникновения.

Представим себе такое положение: мне хочется вам что-то рассказать. Чтобы рассказать наиболее точно и наиболее картинно, — я рассказываю не только словами, а в то же время представляю вам «в лицах» то одного, то другого из тех «действующих лиц», которые участвовали в происшедшей сцене, которой я был наблюдателем и которая меня поразила.

Всмотримся в то, *как* я рассказываю и *что я делаю*, чтобы рассказать возможно лучше.

Случай, который я видел или в котором участвовал, ярко стоит перед моими глазами. Я пытаюсь рассказать обо всем словами. Но язык беден, бледен, и я невольно дополняю свои слова телодвижениями, мимикой... Если нужно, я подражаю голосу, интонациям, жестам, движениям тех действующих лиц, которые участвовали в сцене.

Что это? Не похоже ли это на театр? Ведь я не просто рассказываю, — я «разыгрываю» перед слушателем всю сцену.

Это «разыгрывание» — уже театр. Первые примитивные ростки театра.

«Разыгрывание» это состоит из двух процессов (и оба процесса протекают во мне одновременно) — один: я вспоминаю, как было, и рассказываю, а другой: я слежу за слушателем — за тем, кому я рассказываю: видит ли он то, что я хочу, чтобы он видел? Понимает ли он всё, что происходило? Доходит ли до него?

Следующий этап: мы вдвоем можем разыграть виденную нами сцену. Один будет изображать одно, другой — другое «действующее лицо».

Это часто встречается в жизни. Например, надо описать, как произошли драка или падение, — один этого так не расскажешь, а берешь кого-нибудь со стороны и говоришь: встаньте вот так... наклонитесь... я подкрадываюсь сзади... толкаю вас... вы падаете вот так-то... я наваливаюсь на вас так-то и проч.

Что это? Это уже несомненный театр. Это представление, разыгранное в лицах.

И, делая свое дело, показывая, как все произошло, — я слежу за тем, кому я рассказываю: понятен им мой рассказ или нет?

Вот то же самое — желание рассказать зрителям какую-нибудь занятную или нравоучительную историю — толкает и актера на его актерское дело. А чтобы история эта была понятнее и интереснее, актер рассказывает ее не один, а собирается их несколько, и они «рассказывают в лицах».

* * *

Как будто бы это и всё.

Но нет. Само театральное дело, самые условия выступления актера перед публикой в той или другой роли таят в себе зародыш совершенно нового и прямо противоположного процесса.

Начали с того, что захотели «изобразить», «показать», да вдруг незаметно для себя и *увлеклись* ролью. настолько увлеклись, что забыли и про публику (перестали следить, «доходит или не доходит» до нее), и про то, что надо «изображать», а просто *почувствовали себя действующим лицом*.

Может быть, это забвенье длилось всего каких-нибудь четверть минуты, но оно было... Актер опомнился, очнулся... может быть, сконфузился: как это случилась такая оплошность?!

Оказалось, однако, что беды от этого никакой не произошло, что это место, проделанное с таким увлечением, — оно-то именно и произвело наибольшее впечатление на смотрящих.

Вот начало другого театрального принципа и другого сценического актерского прицела.

А вместе с этим, естественно, и другой *«техники»* актерского творчества.

Оказывается, так следить за каждым движением, за каждым взглядом публики и не обязательно. Публика и так достаточно хорошо разбирается во всем. Даже наоборот: она одобряет больше всего именно те места, где «актер» забывался, увлекаясь ролью. Там и публика забывалась, увлеченная актером!

Так наметилось расхождение путей.

Те актеры, которым свойственно увлекаться и входить в роль до некоторого или полного самозабвения, — пошли, само собой, по этому второму пути. А те, которым это увлечение не свойственно или свойственно в малой степени, остались на той первой ступени изображальщиков-имитаторов.

Но, конечно, и те и другие в своей сфере, на своем пути стали совершенствоваться и свое дело, и свою технику.

Сюда входит огромная работа театральных художников.

Сюда входит искуснейшее подражание шумам — ветер, дождь, гром, поезд, выстрелы и пр. и пр.

Сюда относится и хитроумное освещение, которое создает на сцене по желанию — день, вечер, ночь, заход и восход солнца, пожар, вспышки молнии, канонаду и пр.

К этому же следует отнести искусство грима и костюма, делающее людей худыми, толстыми, горбатыми, старыми, молодыми, красивыми, безобразными и пр. и пр.

И, наконец, сюда же следует причислить и усовершенствованное мало-помалу искусство изображальщика-актера — ловко копировать жизнь.

Станиславский называл таких изображальщиков — «представляльщиками», — они не живут на сцене, не увлекаются, а «представляют», внешне копируют жизнь. Одни копируют ее очень тонко — искусно (такие могут обмануть зрителя, и он иногда думает, что они «переживают»). Другие копируют грубо, не заботясь об обмане. Но смысл — один и тот же: копируют, а не живут. Имитируют жизнь.

Эта имитация жизни взамен настоящей жизни на сцене имела и имеет своих заступников и идеологов. Начиная с Дидро. Да и как не иметь?!

Во-первых, тех актеров, которые способны увлекаться на сцене, — их не так уж и много. Больше всего тех, которые, увлекшись (забывшись) на несколько секунд, опять «трезвеют». На таком их секундном самозабвении многого не построишь.

Во-вторых, те, которые способны увлекаться, — они не владеют *техникой* этого процесса: сегодня это увлечение есть, а завтра, по тем или другим причинам, его нет, и актер холоден, — ничего у него не получается...

Кроме того, хоть самозабвение вещь и хорошая, но все-таки только до известной степени. Если оно зашло так далеко, что актер уже совершенно потерял всякое представление о том, где он и что можно, чего нельзя, т. е. попросту начал галлюцинировать, то это уже не творчество, а болезненный акт со всеми его последствиями: и смотреть на него неприятно (как на всякий болезненно-нервный припадок), и закончиться он может увечьем как партнера, так и самого актера.

И вот, чтобы не ставить спектакль под угрозу провала или даже катастрофы, естественно, режиссеры стали сторонниками хоть и не столь горячего исполнения актером своей роли, но зато верного, постоянного, испытанного.

Стали сторонниками не чувства, а только правдоподобного изображения чувства (результата).

Жизнь, однако, показала, что зритель отдает все-таки всегда пальму первенства актеру, *переживающему* на сцене.

И у больших мастеров этого рода искусства, как у Гаррика, Олдриджа, Дузе и других, никогда никаких «катастроф» не случается — сильно чувствуя, они умеют и управлять своим чувством.

И как только окончательно выкристаллизуется школа эмоционального и аффективного актера, так слава искусства имитатора начнет блекнуть: как блекнет, например, на наших глазах такой, казалось бы, идеальный способ передвижения, как экспресс или океанский пароход перед передвижением воздушным. В особенности если речь идет о больших расстояниях и далеких целях.

Но надо быть справедливым, надо воздать должное и имитатору, тем более что «искусство переживания» еще только нарождается, а имитация насчитывает за плечами много сотен лет.

Большинство актеров во всем мире, за самыми редкими исключениями, принадлежали, да и теперь принадлежат к этому типу — изображальщиков-имитаторов.

Не надо обманываться и тем, что некоторые из них увлекаются иногда на сцене и забываются, — секундное увлечение значит еще очень мало. Это искорки, случайные вспышки и только. Они свидетельствуют лишь о том, что при надлежащей школе в этом актере *могла бы* развиться и настоящая эмоциональность. Но сейчас ее нет.

Большинство актеров и большинство театров идет по пути имитации. Имитации с вкрапленными в нее кусочками правды.

Даже те театры, которые первыми выдвинули лозунг борьбы с «представлением» (т. е. имитацией), сами того не замечая, скатились в это самое представление, и давно занимаются не чем иным, как имитацией.

Пусть они сами искренне и серьезно подумают над этим. Они без труда увидят, что это именно так. Обманывать самих себя, конечно, можно... но, право же, стоит ли?

ОСОБЫЕ КАЧЕСТВА КАЖДОГО ИЗ ЧЕТЫРЕХ ТИПОВ АКТЕРА

Были названы четыре ярко выраженных творческих типа актера. Между собой они, кажется, и общего-то ничего не имеют, неспособны как будто бы и понять друг друга... Враждуют, презирают один другого... А между тем общими усилиями, как четверка, впряженная в колесницу театрального искусства, то дружно, то вразнобой, они мчат ее вперед. Нередко в своем усердии они кувыркают ее в канаву или засаживают надолго в топкую грязь... А в общем, хоть и зигзагами, хоть и с задержками, хоть и с возвратами назад, хоть и с полочками, — все-таки двигают и двигают общее дело.

Мы говорили о том, как они группируются по отношению к принципу «переживания» и принципу «изображения» на сцене, но следует сказать и об их особых качествах, независимо от такой группировки.

Имитатор

Когда вы встретитесь с талантливым имитатором, он непременно здесь же и сейчас же, в обыденной жизни очарует и заинтересует вас.

У него есть одна чрезвычайно выгодная для него слабость: он любит рассказывать. Так любит, что не может не рассказывать. И всё в лицах. Он и вам, конечно, что-нибудь сейчас же расскажет. Может быть, расскажет какой-нибудь сущий пустяк: как он только что вот, пять минут тому назад, шел по улице, встретил знакомую почтенную даму с собачкой... Какие случились тут комические происшествия, и как была сконфужена и расстроена уважаемая дама...

Пустяк, но он так его расскажет, что как будто вы всю сцену видите своими глазами, и даже лучше, чем если бы вы видели ее на самом деле. Он так всё передаст живо, ярко, красочно... и даму вы увидите, и прохожих, заинтересованных происшествием, и злополучную собачку, и страшного, не деликатного дога... и все мелочи, которые говорят у него острым языком. Мелочи, которые сами бы вы, вероятно, пропустили.

Смотришь на такого человека и только восторгаешься: как талантливо, как блестяще, какая наблюдательность, какой тонкий, беспощадный юмор! Какой умница. Вот это — действительно актер! Вот оно какое должно быть искусство: праздничное, блестящее, игристое, как шампанское.

А когда попадешь на репетицию такого актера-имитатора, в особенности если он же и режиссирует, — тут только и поймешь, что такое хорошая, бьющая в нос «театральность». Ведь он мастер формы: не его стихия копаться в психологии, в «переживаниях», — он дает такую острую форму, что она сама играет. Она сама по себе так ярка, так остра, так дерзостна. Именно в нее-то и вложена вся его горячность и вся его изобретательность.

Она у него особая: сгущенная, едкая, с солью, с перцем, с горчицей, — так дух и захватывает. Играет, например, актер какого-нибудь угодливого, услужливого человека, — режиссер непременно выхватит эту услужливость и доведет ее до предела: не человек ходит по сцене, а сама *услужливость*: все движения, положения, жесты таковы, что вот-вот сам он разлетится от своей услужливости, расскочится — куда ноги, куда руки: так он всем услужить хочет. Режиссер и грим ему сделает такой, что всё лицо по частичкам, разборное: всё остренькое, всё летучее — глазки остренькие, носик остренький, губки остренькие — не человек, а тысяча молний: всем угодить, всем услужить, везде поспеть...

А как он разрешит иной раз самую обыкновенную, ничего как будто не обещающую сцену!

Старого чиновника, правителя канцелярии, зовет к себе в кабинет начальник. Чиновник встает и идет. Ну, что тут? Казалось бы — дело проще простого: встал да пошел. О, нет! Это слишком примитивно и ничего не говорит.

Чиновник этот выбился из ничтожества при помощи подслуживания и подхалимства. Теперь он важный и неприступный, особенно с теми, кто в нем нуждается. Сейчас идет сцена в канцелярии, где этот выскочка дошел до высшей степени важности и кривлянья перед своими подчиненными. Но вот ему докладывают, что его зовет к себе в кабинет сам начальник. Важность его мгновенно перерастает все человеческие ступени: это не чиновник — где там — сам Юпитер. Охорашивается и выступает... Тут режиссер делает поистине гениальную штуку: во время этого пути до кабинета он одним внешним штрихом показывает и всё ничтожество души этого «Юпитера», и всю примитивность способа, каким он добился своего величия.

Во время этого короткого пути до двери кабинета с ним происходит полное перерождение: первые шаги делает «Юпитер», а затем с каждым шагом «божественность» его постепенно слетает, чиновник делается проще, скромнее... взглянув на дверь кабинета, он умиляется и понемногу начинает сгибаться от избытка почтения, уважения и восторга перед дверью начальства... он склоняется всё больше и больше, шаги его делаются мягкими, нежными — он у святилища... и, наконец, в дверь не входит, а почти вползает какой-то жалкий подобострастный червяк.

Хорошо? конечно, хорошо, мало того — превосходно.

Чтобы развернуть как следует весь этот замечательный проход, режиссер устраивает так, что актер идет не прямо от своего места к двери начальника, а делает целый круг по сцене. Это еще ярче, еще значительнее.

Бледной и слабой покажется вся режиссура, какую наблюдал до сих пор. Уйдешь и все думаешь: да! театр должен быть именно таким — острым, ярким, блестящим.

Странно все-таки, почему такого большого и интересного художника вдруг называть «имитатор»? Имитация — подражание. Какое же здесь подражание? Наоборот, здесь выхватываются самые типические черты, доводятся до яркости, до высшей степени выразительности... Здесь подлинный акт художественного творчества.

А разве мы говорим, что имитатор не может быть в своем роде художником?

Только стихия его творчества: *внешнее проявление*, выразительная форма.

Может смутить самое слово: *имитатор*... Да, слово не благозвучное. Но смущаться тут нечем. — Как мы воспринимаем жизнь? И как, каким образом мы *понимаем eel*

Один из наиболее частых способов понимания жизни есть *подражание*.

Вот через улицу идет пешеход. Из-за угла на него мчится автомобиль. Пешеход не видит, он занят тем, что читает вывеску магазина напротив. Автомобиль дает гудок... Пешеход не слышит. Автомобиль пытается затормозить, но скользит по снегу... подбивает пешехода. — Не чувствуете ли вы, что не только его, а как будто и вас подбила машина? Как будто не только у него, а и у *вас* замерло сердце, и вы весь сжались в комок... на земле... под колесами?..

Это может продолжаться всего одну секунду, а потом вы или закричите от ужаса и чуть не лишитесь чувства, или броситесь спасать злополучного пешехода, или с жадным любопытством будете разглядывать, что произойдет дальше, или, чтобы не утруждать своей психики, отвернетесь, постараетесь не обращать внимания и пройти мимо... Словом, в следующую секунду вы поступите так, как свойственно вашему характеру. Но *первая секунда* у большинства будет одинакова: смотришь, невольно подражаешь, ставишь себя на его место и таким путем, *путем подражания* (т. е. *имитации*) понимаешь, в чем дело.

Когда же пройдет время и впечатление поостынет, эмоциональный расскажет вам о том, *что именно* произошло в момент катастрофы и дальше весь ход дела: пострадавшего вытащили, повезли на машине скорой помощи, он семейный человек и т. д. Всё это будет рассказано с полным сочувствием и пониманием тяжести событий.

Аффективный же, при одном воспоминании о печальном происшествии, вновь будет потрясен какой-нибудь одной страшной деталью: или душераздирающим криком, или хрустом костей (причем, возможно, что ни того ни другого на самом деле и не было, но... так уж ему показалось).

А тот, кого мы называем имитатором, тот при рассказе обратит ваше внимание не на то, *что именно* произошло, а на то, *как оно выразилось*. Как будто для него важна не столько суть дела, сколько его внешняя форма. И он непременно изобразит вам при этом и как кто стоял, и как кто взмахнул руками, и как смешно или страшно вымазался потерпевший... Всё — как, как, как и как! По этим-то *как* вы только и можете догадаться о том, что они думали и что чувствовали. Главное: *он* — *наблюдатель*.

Возможно, что он и сам примет участие в спасении пешехода, но это для него на втором плане. Главное же: как кто смешно или страшно упал, посмотрел, пошел, сказал... Короче: из всего

жизненного потока его воспринимающий аппарат выхватывает прежде всего *внешние проявления* — форму.

Все эти соображения делают понятным, почему он назван таким на первый взгляд как будто бы даже обидным словом: *имитатор*.

Эмоциональный

Искусство этого актера — совершенно другая стихия. В его спектаклях нет ни острой формы, ни поражающей своей эффектностью театральности, — там простая, привычная нам правда жизни. Открылся занавес, и мы нескромно заглянули в подлинную интимную человеческую жизнь.

Хороший эмоциональный или аффективный актер достигает того, что вы, смотря на сцену, сцены не видите, смотря на актера, — актера не видите, а видите жизнь, подлинную жизнь и там живых подлинных людей.

Вероятно, некоторые из читателей подумают: «жизнь?.. значит, это бесформенный, аморфный спектакль, как бесформенна самотечная жизнь... Едва ли такой спектакль может доставить зрителю удовольствие. Что толку, что всё "живое"? Куча гипсовых обломков рук, ног, носов, подбородков, будь они даже прекрасно изваяны, — еще не статуя. Так же и ряд отдельных сцен, не связанных друг с другом, будь они хоть распроживые, никак еще не спектакль, а пока только неразбериха».

Не надо забывать, что жизнь пьесы создана по плану художника-драматурга. Поэтому, если хорошо прочитать пьесу, неразберихи быть не может. Кроме того, если вы смотрели, слушали и всё понимали, значит, и форма была достаточно убедительна.

Какова она и как она достигается, можно догадаться, прочитав хотя бы такую рецензию:

«Арган Мольера был живым и жизненно содержательным лицом. Актер вошел весь в жизнь вымышленного образа и зрителя своего ввел в нее, во всю ее пестроту и даже сложность. Он сделал близкими все переживания этого смешного, но часто и жалости достойного человека, столько же глупого, сколько и добродушного, столько же капризного, сколько и доброго. Станиславский от начала до конца держал залу под своим обаянием. И через погружение в душу он сыскал и мольеровский стиль, и всё, что нужно для полной художественности исполнения»⁸.

Если мы не принадлежим к тем зрителям, которые сохранили по тем или иным причинам всю свою детскую непосредственность и готовы наслаждаться любым спектаклем и любым актером, не видя ни одного недостатка и веря всему, лишь бы это происходило там, на сцене; если мы достаточно повидали всяких спектаклей и актеров, — то как мы смотрим на сцену?

Мы уже видим и плохое и хорошее. Нам доставляет удовольствие уже самое искусство актера. Мы говорим: как он (актер) это замечательно сделал! Как он сказал вот эти слова! И тут же с неудовольствием вспомним: а вот это было слабо, плохо, бездарно.

Но когда на сцене появляется настоящая, подлинная *правда*, — какими бы знатоками мы себя ни воображали и как бы ни старались сохранить свой наблюдательский критический глаз, — *правда* в один какой-то неуловимый миг собьет нас с этой позиции, мы задумаемся и начнем смотреть за актером не как за «мастером» и «искусником», а как за живым человеком. Т. е. так, как мы смотрим в нашей обычной, подлинной жизни.

Следим ли мы в жизни за эффектностью, за формой, за яркостью? Нет. Мы следим *за самой жизнью*, за событиями жизни, за тем, *что происходит*. Умирает наша мать — неужели мы смотрим, *как* она умирает? И можем ли быть при этом недовольны формой: слишком просто — надо бы поэффектнее, выразительнее?!

Так же мы смотрим на сцену, когда там выступают в своих лучших ролях хорошие эмоциональные и аффективные актеры.

Острая ли там форма? Яркая ли? Может быть, можно ярче и красочнее? Не знаю, может быть. Это мне не интересно. Я видел живых людей... Я жил вместе с ними, страдал, радовался...

* Многие из крупных писателей, начиная с Л. Толстого, отмечают в себе неприятную привычку наблюдать за другими и даже за собой в самые острые моменты жизни. О том же самом, помню, упоминал и Станиславский: «Какая ужасная наша профессия! — сказал он однажды. — Не можешь жить просто, как все люди, а непременно уголком глаза еще и наблюдаешь. Я помню, умирал мой брат, его я любил всей душой... и вдруг, у его постели я замечаю, что слежу за ним: как он ведет себя перед смертью... Это отвратительно! Мы уже не можем жить полно и просто. Мы — рабы нашей профессии». Такая непрерывная наблюдательность, действительно, не что иное, как профессиональная привычка. Но и в этом случае, думается, главным все-таки было стремление за внешними проявлениями постичь суть происходящего.

Говорить же теперь об игре того или другого актера, о форме, о построении спектакля или о пьесе — не только не хочется, а прямо даже и неприятно: убивает всё впечатление. Какие там актеры! Это не актеры были, а близкие, родные мне люди... назавтра мне снова хочется повидать их: такие они понятные моему сердцу и человеческие.

Вот имитаторский спектакль я могу разбирать по косточкам. Это мне даже доставляет своеобразное наслаждение. Только... теперь меня что-то туда не очень и тянет. Разве через месяц, через два... Для занятости, пожалуй, как-нибудь сходить можно.

Аффективный

В МХАТе был такой актер — Леонидов. Хороший актер: играл очень правдиво, искренно. Ничем особенно не выделялся среди ведущих актеров своего театра.

Таким был. — И вдруг — Митя Карамазов.

Только тут мы его и увидали. Со времен Мочалова не в первый ли раз зазвучали на нашей московской сцене подлинные героические трагедийные мужские страсти, без тени ложного пафоса или актерского надрыва!?

Да актер ли играет это? Не существо ли это еще невиданное нами на театре? Кончилось «в Мокром», полтора часа пролетели так, что никто и не заметил. И, кроме потрясения, которое испытал каждый, у всех вопрос: что это было? Актер? Игра? Театр?

Нет, это что-то совсем другое... Назвать это театром — оскорбить самое прекрасное, самое высшее человеческое... Занавес закрыт, сидишь, как в столбняке и никак, никак не можешь осилить: почему это? Как это могло случиться, чтобы на сцене и вдруг — такое?

Есть своеобразное явление: взрыв по детонации.

Пороховой склад — опасное место — окружено высоченными каменными стенами, кругом — вооруженная охрана, чтобы никто и близко-то не мог подойти. Так охраняют от взрыва, что можно спать совершенно спокойно: опасности никакой. И расположены эти склады друг от друга на значительном расстоянии — тоже для безопасности. Но вот от пустячной неосторожности в один из них попадает искра и... он летит на воздух.

Что же с другими? Тоже взрываются. Один за другим — все!! Очевидно, разместить их нужно было много дальше... Ни каменные стены, ни охрана, ничто не спасает. Сотрясение так велико, что передается через все преграды, и всё — в воздух!

Так и тут. Громадными стенами окружил себя каждый из нас. Стоит стража, которая не только к нашим тайникам, но и к воротам-то наружным на сто шагов не подпустит. Всё тихо, спокойно и мертво... И вдруг где-то совсем вдаль — такое ужасное сотрясение атмосферы, что ни стены, ни стража... и внутри вас — колоссальный, ни с чем не сравнимый взрыв по детонации, по сочувственному сотрясению... Всё сразу воспламенилось, и — никаких стен, ни крыш, ни стражи!

Вот так по детонации всё взрывается в душе от «Мокрого».

Благодетельная катастрофа, к которой никогда не был готов... никогда не мог предвидеть, предположить... Сидишь, холодный человек, защищенный от жизненных поранений панцирем равнодушия и сдержанности, и... трепещешь от остатков содрогания, опаленный собственным огнем, которого и не предполагал в себе. Такова сила крупного, подлинного вдохновения художника. Что перед ним всё остальное?

Только после такого потрясения делается понятно и ясно, почему большие художники появляются всегда плеядами: не «взорвись» Пушкин, не было бы ни Гоголя, ни Лермонтова. В живописи — плеяда славнейших: Леонардо, Микеланджело и Рафаэль с их учениками. Мочалов взорвал за собой целую волну талантов. Эта волна прокатилась по всей России. (Иванов-Козельский, Стрепетова, Ермолова, Комиссаржевская, Мамонт Дальский и др.)

В антракте такого «катастрофического» спектакля не можешь сидеть: всё ходишь по коридорам, по фойе, вверх и вниз по лестницам, всё заглядываешь в глаза всем, а они, такие же возбужденные, ищут твоих глаз... Незнакомые подходят без всяких сомнений друг к другу, собираются кучками и — не разговаривают, — что тут говорить? просто ахают, удивляются, восторженно недоумевают: как же это так?.. Неужели это было?

И каждый несет в себе остатки целебного взрыва, у каждого в глазах: а ведь и у меня, и у меня! есть тоже порох! есть чему взрываться.

И каждый без ума рад и без конца благодарен великому художнику. Дело в том, что порох-то у каждого есть, только у одного — его полфунта, а у другого — целая бочка — пуды. Вот когда пуды-то взрываются, — и рождается на свет новый художник. А не будь этого взрыва, — всё так же стояла бы у крепких ворот вооруженная стража, и этот, может быть, тоже великий, может быть, еще

величайший художник, был бы всю жизнь только пол-художник, четверть-художник, т. е. совсем не художник.

А как же Леонидов? Кто же его поджиг?

Кто поджиг? Вероятно, режиссер. Во всяком случае, если режиссер — подлинный художник в своем деле — кому же, как не ему быть и «поджигателем»? А может быть, актер и сам взорвался по детонации, учув гул стихийного взрыва в душе Достоевского, а режиссер был настолько чуток и умен, что не мешал ему?

«Интересно напомнить, — писал впоследствии Леонидов, — что сцена «В Мокром» имела только семь репетиций. Вл. И. Немирович-Данченко говорил, что незачем дольше трепать нервы»⁹.

Но — взрывы, взлеты... стоит ли об этом вообще говорить? Ведь это — вдохновенье! разве не приходит и не уходит оно, когда хочет?

Да, вдохновенье. Да, приходит и уходит. Но все-таки: с одним это бывает, а с другими — никогда. С некоторыми бывает *очень часто* и *очень подолгу*, а с другими... только в мечтах. Некоторые *сжились* с этим, а другие даже и не подозревают, что оно может посещать нас, как частый и привычный гость. Они трезвые скептики, своим многолетним опытом они убедились, что вредно и думать об этом. Когда это бывает? Разве перед какими-нибудь катастрофами в природе: перед землетрясениями, перед затмением солнца?

К счастью — это не совсем так.

Для аффективного типа актера, по-видимому, даже совсем не так: это присуще ему, свойственно его творческой природе. Может ли тут существовать и особая *техника* (подразумеваю — психическая техника)? Можно ли найти пути к этим погребам?

Оказывается — можно. Опыт показывает, что многое из арсенала даже такой чуждой аффективному школы, как школа рационалиста, — может расчищать путь для этих взрывов и взлетов.

Если же хорошенько всмотреться в самую сущность и, позволим так себе выразиться, в самую *механику* аффективного творчества, то сами собой открываются пути и напрашиваются приемы этой, до сих пор лежавшей вне пределов нашей досягаемости, техники.

«Техника»!.. *техника аффекта*... Для просвещенного уха это звучит или невежественно или, в лучшем случае, дерзко.

Какая тут может быть *техника*?!

О величайшем из аффективных актеров — Мочалове укрепилось мнение, что игра его бывала чаще всего неровной: найдет на него вдохновение — он играет божественно, а в остальное время — беспомощное метанье по сцене, крики, хлопанье себя по бедрам и безрезультатные потуги расшевелить и разжечь себя. Отсюда делается вывод, что такого рода игру, игру вдохновенную и аффективную нельзя вызвать по своему желанию: вдохновение и аффект не поддаются нашему вмешательству. Спустится ОНО (вдохновение) — ладно; не спустится — сиди и жди у моря погоды.

Это правда, что Мочалов не всегда владел собой, правда, что он не довел свои подсознательные приемы и методы до *техники*. Но не окрылит ли нас тот факт, что по свидетельству Белинского «ему нередко удавалось *в продолжение целой роли* постоянно держать зрителей под неотразимым обаянием тех могущественных и мучительно-сладких впечатлений, которые производила на них его страстная, простая и в высшей степени натуральная игра»¹⁰.

Не бросает ли этот факт немного света в нашу мрачную и безнадежную тьму?

Вообще, «мрачная и безнадежная тьма» не такая, в конце концов, страшная штука... Много столетий тому назад, когда значительная часть земного шара оставалась еще неисследованной, на географических картах того времени эти неведомые и страшные места изображались так: нарисовано огромное бесформенное, без конца и края пространство и через все это таинственное пространство начертаны повергающие в ужас слова: «*Nic sunt leones!*» (здесь находятся львы).

Не то же ли самое пока и у нас сейчас с аффектом и вдохновением: «*Nic sunt leones!*»

Творчество аффективного насыщено и пересыщено чувством. Это — стон струны в ее крайнем натяжении. От этого оно неровно и не вмещается в рамки какой бы то ни было умышленной формы. Это взлеты и падения, это пламя и лед.

Так было и так будет до тех пор, пока не определятся окончательно главные принципы школы аффективного творчества.

Но не только в своем творчестве — в жизни это люди тоже крайне неустойчивых душевных состояний: то абсолютная вера в себя, в свой талант, в свое будущее, то полное разочарование, неверие, отчаяние... Это не то, что называется легкомысленные, увлекающиеся: сейчас одно, а через пять минут другое — совсем нет. У этих людей все глубоко и крупно: целые дни, недели, а то и месяцы длятся иногда эти периоды упадка. А Дузе, так та в самом разгаре своей артистической жизни бросила сцену на целых 12 лет.

Да и вообще, несмотря на свой огромный, иногда стихийный талант, актеры такого типа частенько оставляли сцену то на год, то на два, то еще больше. И чем крупнее и глубже были они как личности, тем неминуемее это случалось.

Они оставляли сцену просто потому, что она никогда не была для них *целью*. Она для них была только *средством*.

Цель у них была всегда другая. Они смотрели ЗА пределы своих будней. Они искали смысл жизни, они нащупывали пружины бытия, они терзались вечными и неразрешимыми вопросами человечества. Сами того не подозревая и, может быть, совсем не желая, они были философами, мыслителями и моралистами. Сами того не подозревая, они были теми самыми пророками, с углем, пылающим огнем в груди, с вещими зеницами, с ушами, отверстыми для тайн природы и жизни, с глаголом, жгущим сердца людей.

Едва им казалось, что подвертывается другой путь, более верный, — они без всяких колебаний вступали на него, оставляя сцену. Правда, они возвращались к ней, так как скоро убеждались, что в другом месте они не вооружены так, как вооружены для сцены, что их место — сцена, что она их призвание и что здесь дело их жизни.

Они возвращались, но совсем не потому, что «не могли жить без театра». Сцена, с ее огнями, декорациями, сутолокой — никогда не тянула их *сама по себе*. Они — служители человечества, они проповедники, они пророки, но они не *театральные артисты* в специальном смысле этого слова. Для театрального артиста театр — всё. Без театра он не может существовать, это его стихия. Восторги вдохновения и пошлость закулис, героика театра и пороки его — всё одинаково притягивает и манит человека, «рожденного для театра». Рожденный для театра так и говорит: «сцена — моя жизнь» (Савина). Не искусство, не служение, не жертвенность, не высокое *художество*, а *сцена* — вот что для такого артиста является *жизнью*.

И в этом для нас большое счастье... Ведь они-то, эти «рожденные для сцены» люди и везут на себе театр. Без них он погиб бы.

Аффективный — пока еще только случайный пришелец, спустившийся сюда неизвестно с каких высот.

Когда-нибудь театр станет другим — будущее театра огромно.

Представьте себе только одно: разовьется телевидение, и каждый сможет, не выходя из своей комнаты, побывать в театре... Как расширится сфера его влияния! Но зато каковы же будут и требования к нему! Особенно у нас, где искусство не забава и приятное развлечение, а серьезное дело воспитания.

Тогда не может не измениться и закулисная атмосфера театра. Она станет родной стихией аффективному.

А пока было так: он появлялся, как самый дорогой гость, пел свою неповторимую песнь, поднимал театр до небес и... улетал. А театр опять везли на себе те, которые «не могут жить без театра».

Какое странное на первый взгляд противоречие: с одной стороны, сцена — не их «жизнь», с другой — на подмостках-то они только и живут, так живут, как нам, обыкновенным людям, никогда не удастся.

«Одна сцена стоит перед моей памятью... <...>

...Эстрелья ждет своего жениха. Только что она отвергла с гневом и презрением предложения короля. Гордая и своей незапятнанной честью и своей любовью, она вся озарена, как солнечным светом, счастьем ожидаемой встречи. Ни одного темного пятна нет ни на ее настоящем, ни на ее будущем. И полнота счастья светится из ее глаз, звенит в каждом звуке ее голоса, в радостном смехе, полном молодости и любви. <...>

Выходит процессия с трупом ее убитого брата. За ним ведут Санчо Ортис. (Жениха Эстрельи. Он только что по приказу короля, "по долгу службы" убил брата Эстрельи. "Звезда Севильи" Лопе де Вега. — Н. Д.)

С неостывшим еще на губах смехом, не понимая, что происходит, глядит остановившимися, но еще не погасшими глазами Ермолова на страшный кортеж. Постепенно в этих глазах проступает ужас смутной догадки, кто убит. И когда открывают лицо ее брата — страшно глядеть на помертвевшее лицо сестры. Она не хочет верить себе. С пересохшими губами, беззвучно шевеля ими, она делает бессознательно несколько шагов назад, точно отталкивая от себя какой-то чудовищный призрак протянутыми вперед, конвульсивно вздрагивающими руками — и с долгим, глухим, но страшным по силе стоном падает на труп. <...> ...она спрашивает: "Кто убийца?" Ей отвечают: "Ортис".

Когда на одной из репетиций раздался раздирающий вопль — второй, после стопа над убитым, второй в одной и той же сцене на протяжении двух-трех минут, и то "сценических", я, стоявший с опущенными глазами, невольно их поднял, вздрогнув как от электрической искры, и буквально не

узнал лица Ермоловой. У нее в жизни небольшие глаза. Но тогда эти глаза точно покрыли всё ее лицо. Казалось, что крик шел из этих глаз, что глядели не зрачки их, а всё ее лицо, искаженное ужасом, упреком, великим недоумением, за что убито всё: и любовь, и вера, и счастье, и жизнь? И кем?!

Так *играть* нельзя. Когда после этой сцены мы сошлись в уборной и стали говорить о чем-то постороннем, чтобы не касаться того, что слишком значительно и важно (мы всегда так делали), то мне всё казалось, что ТУТ, в уборной, она играет, а ТАМ, на сцене, она *пережила*, что-то реальное, действительное, и теперь, по обязанности, по профессии *играет* что-то ненужное и мелкое.

(А. И. Южин)¹¹

Это именно так и есть.

А раз так — значит, как будто бы она-то, аффективная-то и не может жить без театра?

«Без театра»... а что такое театр? Разве это только тот волшебный момент, когда актер — сердце против сердца — стоит перед публикой и горит пламенем, зажигая весь зрительный зал?

Нет. Театр — не только это. Мало того: в театре так много совершенно другого, враждебного «волшебному моменту», что «волшебство» или вянет и уничтожается, или даже не появляется совсем.

Театр — большой, сложный и капризный организм. Он состоит из десятков, а иногда и сотен людей болезненно чутких, легко уязвимых, самолюбивых, невольно конкурирующих каждую минуту друг с другом...

Ведь то, что «производит» каждый актер, — *впечатление* — настолько шатко и неуловимо, что заставляет актера быть всегда настороже, всегда в заботе и беспокойстве. Неудачи сначала порождают испуг за себя, потом злобу и зависть по отношению к другим, потом месть, интригу, беспринципность... И место, которое, казалось бы, должно быть безупречным и чистым, место, где художник-актер сливается в творческом переживании со зрителем, — превращается в базар, в торговлю, в азартную схватку, в рассадник отвратительного мелкого, злобного предательства.

Такой театр не может быть близок аффективному актеру. Без такого театра он обойтись может. Он не может обойтись без другого: без высокой жизни мысли, без горения ради морального или общественного идеала, без переступания за грани своих будней, без того, чтобы не просвещать, не проповедовать, не гореть для других ярким факелом. Вот без чего *не могут жить* эти люди.

Насколько хорошо, как рыба в воде, чувствует себя в театре «театральный человек» и тот, кто «не может жить без театра», настолько тягостно и беспомощно чувствует себя среди театральных дряг, среди закулисных интриг аффективный — человек, углубленный в себя, человек и вообще-то мало приспособленный к так называемой практической жизни, а к жизни театра — совсем непригодный.

В редких случаях такого берет под свое покровительство кто-нибудь из «власть имеющих» в театре и заслоняет своим телом. В большинстве же случаев — его заклеывают, подыедают и выживают. Увы!

Наш театр стремится избавиться от всех этих театральных пороков и очень много делает для этого. Но зерна пороков заложены, как только что было сказано, в самой театральной специфике, и избавиться от них не так-то просто. Давайте же помогать этому делу очищения театра и с другой стороны: будем думать, будем мечтать, будем говорить всюду и везде об ином, новом театре, достойном нашего будущего. Тех, кому чужда атмосфера, созданная в иных театрах прирожденными ремесленниками или карьеристами, невольно притянет друг к другу. Они соединятся, и лучшее восторжествует.

«Артист от рождения», «артист по призванию» очень ценит *форму*. Для него грим, костюм, мизансцена и вообще *форма* имеет огромное значение. И это верно, это в природе театра.

Для аффективной форма сама по себе не имеет цены. Он не очень-то заботится о гриме и костюме. Ему может помешать самый совершенный грим, наложенный на его лицо, и самая лучшая и выразительная, придуманная для него режиссером мизансцена.

Благодаря тому, что он чувствует самую глубину, самое сердце роли, — он, конечно, невольно, сам того не подозревая, внешне изменится соответственным образом, может быть, изменится до неузнаваемости, но это изменение будет только естественным результатом изменения *внутреннего*.

«У меня перед глазами и безобразный, какой-то полиняло-бланжевый костюм Мочалова... — припоминаете? — и декорации, которые так же могли представлять Париж, Флоренцию, даже Пекин, как и Лондон; <...>

...И из-за всего этого вырисовывается мрачная, злоедающая фигура хромого демона (Ричард III. — *Н. Д.*) с судорожными движениями, с огненными глазами... Полиняло-бланжевый костюм исчезает, малорослая фигура растет в исполинский образ какого-то змея, удава. Именно змея: он как змей-прельститель становился рядом с леди Анною, он магнетизировал ее своим

фосфорически-ослепительным взглядом и мелодическими тонами своего голоса...» (Ап. Григорьев. Воспоминания)¹².

Кстати: ясно ли вы видите всех персонажей Достоевского? Знаете ли, в каком кто costume? Какая у кого прическа? Какие черты лица? Вы видите их душу, их мысли, их поступки, их внутреннюю жизнь. Остальное рисуется само собой, как у кого вздумается. Достоевский — аффективный писатель в чистом виде.

Такое же, можно сказать, небрежное отношение к форме у аффективного и в обыденной жизни. Кровный «артист» старается быть всегда хорошо одетым, он следит за своей внешностью и внушает своим ученикам, что актер — служитель красоты и, следовательно, не имеет права, распускаться, не ухаживать за собой; не только на сцене — и в жизни он должен воспитывать в себе во всех отношениях *артистичность*.

Прекрасно, похвально, лучше быть не может, но... с аффективного все это скатывается, как с гуся вода. И не может не скатываться: напряженная *внутренняя* жизнь, глубина и значительность ее делают для него внешнее — третьестепенным, он как бы *не видит* внешнего. Его внимание установлено самым странным образом: он воспринимает не столько то, что касается его внешне, сколько то, что относится к его *внутренней* жизни, возникающий внутри него аффект заслоняет собою всё внешнее. Внешнего — просто не существует.

Недаром Микеланджело, человек, понимавший и любивший красоту, как никто из его современников (да, может быть, и не только из современников), ходил бог знает в чем, бывало, спал, не раздеваясь, а работая над росписью сикстинского плафона, как рассказывают, по целым месяцам не снимал сапог, потому что ему «было некогда»... Конечно, мы теперь так поступать не будем, хотя бы из соображений гигиены, но Ермолу, в которой никогда не было показной «артистичности», которая по простой одежде, по простой прическе походила на самую скромную учительницу, — Ермолу мы, пожалуй, не осудим.

Рационалист

Можно ли говорить о творческих качествах рационалиста? Творческий процесс и холодный рассудок — такие несовместимые вещи...

А между тем говорить об этом можно. Вспомним хотя бы о спектаклях так называемых «Мейнингенцев».

Как поразили в былое время эти спектакли всю Европу! Поразили постановкой, начиная с «толпы» и массовых сцен! Все привыкли к бесхитростным статистам, а тут каждый из толпы «играет»! Имеет свою роль и играет! А так как все эти играющие статисты были расположены в выразительных и живописных мизансценах, так как каждый из них был хорошо загримирован и хорошо одет, — всё это произвело ошеломляющее впечатление. Дальше: декорации были исторически верными, костюмы, обстановка — всё настоящее, всё подлинное, не картонное, не размалеванное... Оружие настоящее, щиты настоящие... уже одно это создавало и эпоху и «правду».

Что касается персонажей — всё было так продумано, так логически верно, так правдоподобно; во всем было так много вкуса и такта, некоторые моменты пьесы были так ловко рассчитаны и так эффектно построены, — что всё в целом производило огромное впечатление. Правда, придя в другой, третий раз на этот спектакль, вы видели, что всё это ловко придумано и хорошо заучено, что все это — муштра, всё это на 90% — старательное выполнение раз и навсегда найденной формы. Творчества *сейчас на сцене — нет*. Хоть оружие и настоящее, но люди — ненастоящие, всё это — видимость правды, но никак не правда.

Тем не менее спектакли мейнингенцев заставили над многим задуматься. После них пропали в театрах смешные статисты, после них спектакль стал организовываться, как нечто цельное, после них оценили настоящее значение декораций, шумов... И, собственно, говоря, после них началось в театре возвышение режиссера, которое дошло до того, что теперь он возведен на главное место. (Где — заслуженно, а где — потому, что так вошло сейчас в обычай.)

Эта организованность, продуманность, расчетливость... на худой конец может быть неплохой заменой таланта. А при наличии еще и некоторых способностей она может конструировать очень интересные вещи. Холодок в них, конечно, все-таки будет, но так много будет в спектакле ума, вкуса, убедительной последовательности и правдоподобности чувств, так психологически верно будет вскрыта любая пьеса, любая сцена и каждый характер, что в пору заколебаться: а может быть, это не хуже, а лучше стихийно талантливых, но неорганизованных спектаклей?

И только похोдив достаточно на эти рассудочные спектакли, и насмотревшись на этих «сдержанных», «скромных», благонаправленных актеров (а в сущности холодных и заторможенных, т. е.

откровенно сказать, совсем не актеров), затоскуешь по подлинной эмоциональности и аффективности.

Что касается возможностей рационалиста в искусстве переживания, то, если школа верна, если преподаватель опытен, искусен и настойчив, — можно научить играть каждого. Но, конечно, в пределах его возможностей. Спокойно ходить по сцене, говорить спокойные вещи, жить в рамках спокойной обыденной жизни — этого можно добиться от каждого. И, если не давать непосильных ролей, а ограничиться ролью какого-нибудь заторможенного резонера, то и с этой стороны дело может быть удовлетворительным, даже и для строгих требований.

У рационалиста есть еще одно качество, и этому качеству цены нет! Он — делец.

А театр — дело. Огромное, сложное дело, соединяющее в себе и финансовую, и творческую, и житейскую часть. Чтобы управлять этим делом, надо немало ума, воли, такта и, конечно, специфического дарования. И вот *рационалисты*, они-то большею частью и становятся во главе театрального дела. Иногда они даже не обладают достаточными актерским или режиссерским или педагогическим дарованием, и все-таки, невзирая ни на что, эти стойкие, упорные, с хорошей головой люди становятся руководителями, режиссерами, директорами. Они привлекают к себе в театр даровитых актеров, актеров «с именем», «своих» актеров, они упорно и стойко ведут свою линию, организационную и административную, они не сдаются, несмотря ни на какие трудности и неудачи, умеют найти выход в самых безнадежных положениях, и в конце концов их театр завоевывает себе и положение и зрителя.

Прямая противоположность им — аффективный — в жизни почти беспомощен: М. Н. Ермолова всё время жаловалась: «Я так люблю свое искусство и ничего, никогда для него не сделала. Я даже учить не могла. Я только играла! Как я завидую Александру Ивановичу (Южину) — он так много сделал для нашего театра!»¹³

Описанный нами модернизированный мудрец с термосом через плечо и с цветочком в петлице, как бы юмористически к нему ни относиться, явление все-таки незаурядное. Разве много таких выдержанных, таких хорошо воспитанных и таких гармоничных?

Но, конечно, он далеко не вершина развития типа рационалиста. Если ко всем его положительным качествам присоединяются еще и такие, как принципиальность, последовательность и неподкупность мысли, строгое сознание человеческого долга, то, естественно, для него уже не будут стоять на первом месте собственные удобства и выгоды, его могут удовлетворить только достойная цель и серьезное дело.

Задачи человечества, вот действительно достойная цель; путь, ведущий к достижению этой цели, — действительно, достойный путь. И ступив на этот путь, он идет до конца. Так надо, надо человечеству, значит, и ему, человеку. Хорошо думать и еще лучше выполнять веления своего разума — дело его жизни.

Трудно представить себе, что рационалист такой высокой требовательности к себе и к своему делу, зная за собой отсутствие специфических актерских способностей, пойдет на сцену. Не пойдет. Это не рационально, но и тут могут быть исключения.

Если по каким-либо особым и важным обстоятельствам человек такого ума, характера и воли решит идти на сцену, он, нащупав в конце концов верные пути, верную школу, после гигантской работы над собой способен все-таки воспитать в себе и специфические способности — они дремали в глубине глубин его.

В этом случае надо говорить о совершении этим сильным и мужественным человеком чуда, чуда второго рождения. Но после второго его рождения (или перерождения) он, конечно, по творческому типу своему уже *не рационалист*.

Это вопрос особый, вопрос воспитания, перевоспитания и совершенствования своих способностей, и об этом в свое время на своем месте.

«БОЛЕЗНИ» И СЛАБОСТИ (НЕДОЧЕТЫ) КАЖДОГО ИЗ ЧЕТЫРЕХ ТИПОВ АКТЕРА

Имитатор

1 — Как бы ни был талантлив имитатор, как бы ни была театральна, остра и выразительна у него внешняя форма, — в его творчестве, за редчайшими исключениями, *никогда не бывает гармонии*, и рядом с прекрасным куском у него то и дело — клякса. Тут уж ничего не поделаешь, такова его сущность. Гармония и единство всего — не в его природе. По этой причине его

произведение (будь это роль актера или спектакль режиссера) в целом никогда не поднимается до искусства. У него только блески...

2 — По самой сущности своего дарования он — *карикатурист*. Острота и яркость формы приводят его к *гротеску*, к преувеличению одного за счет всего остального.

А гротеск и преувеличение лучше всего прикладывать к *отрицательному*. Преувеличь какую-нибудь отличительную черту характера, или жест, или внешний недостаток человека, — вот и карикатура.

А попробуй преувеличь какую-нибудь *положительную* черту... Доведи ее до того, чтобы восхитить ею, пленить, покорить...

Если не принадлежишь к разряду «Мочаловых», — лопнешь от натуги, как лягушка в басне Крылова, и рассмешишь всех...

С имитатором так всегда именно и получается, когда он берется за героическое или поэтическое... Удивляться нечему: как героину, так и поэтичность одной яркой формой не сделаешь. Нужно еще ее и «наполнить».

3 — «Наполнить форму» он тоже, конечно, может: когда он что-нибудь рассказывает «в лицах» или «показывает» (как режиссер), — он сам «живет», форма его не пустая. Но вот в чем его слабость: наполнить форму он может *ненадолго*. Мелькнуло в воображении... сыграл, подхваченный мгновенным импульсом, и... кончилось. Заряд исчез. Пытается повторить — заряда нет, осталось одно воспоминание внешней формы... Пытается воспроизвести ее, но наполнить ее как раньше — уже не может. Она теперь как скорлупа ореха без ядра.

Этого актера хватает на наброски.

4 — Стремление к гротеску и преувеличению, а также умение выхватывать одну какую-нибудь черту и раздуть ее до чрезвычайных размеров приводит еще к одному недостатку, от которого не свободен почти никто из имитаторов: к *перегибу*.

Увлечись какой-нибудь одной чертой характера или идеей, преувеличив ее по своему обыкновению, актер или режиссер в поисках яркости и красочности перегибает палку и... ломает. Имитатор сломал немало ролей, немало пьес, немало актеров...

5 — Стихия имитатора — рассказчик. Перед ним должна все время стоять (хотя бы в воображении) модель его рассказа. Он не *сам* живет, а изображает *ее*.

6 — Вся работа над ролью у имитатора заключается главным образом в поисках яркой, многоговорящей формы. Немало надо таланта и немало надо потрудиться, чтобы найти такую форму.

Но раз нашел — можно быть спокойным: хорошо выполняй эту форму и — только. Она такая, что и тебя захватит, и на зрителя подействует.

Это чрезвычайно удобно*.

Только вот беда: как бы роль ни была хорошо сделана, если возьмется теперь за нее актер даже со средними способностями, — он ее может так хорошо *скопировать*, что изобретатель (актер или режиссер — все равно) окажется *обворованным*: «Я сделал роль, спектакль, а такой-сякой Пустолайкин своровал ее у меня».

Так всегда почти и получается, когда главное: острая, яркая форма. Почему? Потому что роль или спектакль построены приемами внешними, а построить их при желании и усердии не так уж и трудно.

Совершенно в другом положении находится актер, у которого дело не во внешней яркой, выразительной форме, а во внутренних душевных ценностях и во внутреннем насыщении. Его не

* Наиболее последовательные и логичные имитаторы обычно приходят к выводу, что самому актеру волноваться и «переживать» даже и не следует — это вредно: можно испортить «чистоту работы». Форму ведь надо выполнять четко, точно и чисто — она уж сама сделает свое дело: произведет впечатление. А чувство — вещь хаотическая: его дело все спутать и толкнуть на самые непредвиденные поступки. Поэтому всякое волнение актера на сцене они рассматривают как глупую сентиментальность и отсутствие «благородной сдержанности» «мастера».

В качестве неопровержимого доказательства своей правоты имитаторы любят рассказывать, как такая-то знаменитость в сильном месте своей роли (когда зрители потрясены и плачут), отвернувшись от публики, подмигивает и строит смешные физиономии своим партнерам по сцене. «Вот как надо, вот это техника, вот это умение!» — говорят они. Причина этого явления, однако, не в избытке умения, а в *недостатке его*. История возникновения такой «виртуозной» игры всегда одна и та же: потому ли, что знаменитости не по силам это трудное место в роли, потому ли, что она ленива и небрежничает, — только в этом месте нить жизни *частенько рвется*. И вот, чтобы не было провала, знаменитость себя страхует, — она заменяет «переживание» — «изображением» его: играет внешними приемами. Расчет верный. Публика, подготовленная правдивой, а иногда даже и художественной игрой, в сильном месте по инерции сама доигрывает за актера и не замечает, что актер выключился. Фокус удается.

Но хуже ли было бы, если бы это сильное место в роли не срывалось и актер в нем и через него поднимался бы на еще большие высоты? Что всегда и бывало с Ермоловой, Мочаловым, Дузе и подобными.

обокрасть, как ни старайся. Для этого надо будет украсть его талант, его умение... Да и этого мало: если сумеешь украсть у него *умение жить на сцене*, всё равно будешь играть совсем не так, как он, — по-другому. Хуже ли, лучше ли, мельче ли, глубже ли, но по-другому — как свойственно тебе. Твоей актерской индивидуальности.

Актер с блестящей и сложной внешней формой очень похож на циркового артиста со сложной аппаратурой. Знаете, бывают «летающие автомобили», «пушки», стреляющие людьми, «мертвые петли»... Номер длится каких-нибудь две-три секунды: мелькнул человек в воздухе — и всё кончилось, но зато какие жуткие и таинственные приготовления! Какие-то страшные машины... трагические лица... душераздирающая музыка... — сердце колотится, дрожишь от ужаса... А как же иначе? Ведь в афишах сказано: «смертельный полет» (нервных просят не ходить!).

Для непонимающего человека такой летающий автомобиль, вероятно, кажется верхом акробатического искусства, а поговорите с хорошим циркачом, — он скал-сет: «Ерунда — фокус! Дайте мне такой автомобиль, я через два дня полечу не хуже. Детская забава. Вы не думайте, тут не акробат, а автомобиль играет да инженер, который сконструировал всю эту воздушную дорогу...»

Стоит украсть у этого «смертельного» акробата планы его аппаратуры, заказать по ним ее, и... ему придется уезжать в другой город.

А попробуйте обокрасть акробата «с шестом», «с лестницей» или «на трапеции»! Куда труднее. Да и обокрадешь — не обрадуешься: что со всеми этими несложными приспособлениями делать будешь? Одна голая палка (т. е. шест) или одна трапеция без высокого акробатического умения — никуда не годится.

Я уж не говорю о «партерном акробате» (без всякой аппаратуры — просто на ковре): обокрасть его никак и ни в чем нельзя — он весь тут.

Эмоциональный

В высших своих проявлениях спектакли или отдельные роли эмоционального, как мы уже говорили, представляют из себя *художественное* воспроизведение жизни. Но это — в высших. Достаточно немного спуститься, и сразу дают себя знать его специальные недостатки. Чуть только уменьшилась наполненность, чуть только актер *не до конца* живет в предлагаемых «обстоятельствах», — сейчас же получается уже не «правда», а «правдоподобие».

«Правдоподобие» не может так увлекательно действовать на зрителя, как «правда», и зритель перестает верить. А так как форма здесь большею частью скупа и *сама по себе* не играет, то зритель начинает скучать. На сцене всё как будто в порядке, всё на месте, играют, как полагается в этом театре — жизненно и правдиво... я это ценю, уважаю, но... немного скучаю.

Почему скучно? Потому что играют, давайте скажем теперь прямо и откровенно, играют *скверно*. Это *не правда, а видимость правды, похоже на правду, под правду*.

Всё недоразумение происходит из-за того, что воспитанные «в скромности» актеры не позволяют себе грубого и резкого «наигрыша», не «балаганят». Вот вы и обманываетесь, думаете: играют хорошо, играют как нужно, не «наигрывают», не фальшивят... Должно быть, это пьеса такая скучная или роль плохая...

Такую игру нечего ценить и нечего уважать. Это — преснятина, шампанское без газа, удар шпаги с мягкой подушкой вместо острия.

Вторая «болезнь» эмоционального: некоторые из них всюду и везде играют одно и то же — всюду себя, или вернее, то, что они играют и в жизни.

Меняются костюмы, меняются гримы, а внутри — всё тот же. Всё тот же бытовой говорок, те же манеры...

Причина в том, что не все предлагаемые обстоятельства принимаются во внимание, а сам актер, может быть, и очень симпатичный человек, но все-таки обыватель, не способный к высоким полетам фантазии. Вот он и видит всё сквозь стекло своей личной, да еще обывательской души. Когда же дело доходит, например, до образов Шекспира — тут обнаруживается полное бессилие. Играется как будто бы и верно, человечно... но ужасно мелко, приниженно. Все мысли, все страсти такого карликового роста, что просто зло берет.

Аффективный

У него нет мягких, послушных эмоций. Как только задевается его внутренняя жизнь, так и — взрыв. «Внутренняя жизнь» аффективного есть Нечто, что сильнее его, и с чем справиться он не может.

Нетрудно было бы справиться со скромной, удобной эмоцией, — она что-то вроде домашнего животного, которое хорошо слушается хозяина и умещается в рамках нашего быта; — Аффект напоминает дикого страшного зверя — раз вырвался — ни за что не ручайтесь!

О чудесных, вдохновенных взрывах мы уже говорили, — здесь придется говорить о неудачных.

Ведь что такое — «взрыв» аффективного? в его душе есть особо ранимые точки. (Иногда они возникают от одного катастрофического удара — раз и на всю жизнь; иногда — от тысячи мелких уколов.) Точки эти невыносимо болезненны. Дотронься до какой-нибудь из них, и — взрыв.

Такой, например, болезненной точкой в душе Дузе была оскорбленная, растоптанная любовь. Как только ее задевали, — Дузе делалась сама не своя: со дна души ее начинали бить фонтаны таких сильных страстей, что и актриса и роль выходили из своих берегов и затопляли всё.

Дузе, Ермолова, Олдридж умели гармонизовать свои взрывы и вовремя направлять их, куда нужно. Но мы знаем трагиков, которые по тем или иным причинам не могли или не умели управлять своим темпераментом, и получалось так, что их «заносило» в самых неожиданных и для пьесы совершенно несущественных местах. Выпадет на эти незначительные места в первом же акте такой аффективный актер всю сегодняшнюю энергию, а на сильные кульминационные места ее и нет больше. И получается какая-то задом наперед сыгранная пьеса.

Или в комедии, на каком-нибудь чувствительном месте его так разорвет некстати, что пьеса совершенно изуродуется и предстанет перед зрителем с трагическим флюсом...

Вообще аффективный — актер с большими сюрпризами.

Однако эти только что описанные неприятности — еще сравнительно небольшое зло. Куда большее зло представляют из себя, если можно так выразиться, «внутренние взрывы», взрывы, которые не находят себе наружного выхода.

Коснется, например, кто-нибудь болезненной точки в душе аффективного, — у того в ответ забурлит все внутри! Да так внутри и останется... человек затрясется, побелеет, как полотно, задыхается, не может сказать ни одного слова (или говорит совсем не то, что хочет), лицо его подергивается судорогами... Минуты такого внутреннего пожара могут стоять нескольких лет жизни... Простодушный обыватель о таких людях обычно судит очень просто: «чересчур нервный... надо лечиться...»

Ни для жизни, ни для сцены такой внутренний взрыв, сами понимаете, не удобен. Если подобный случай происходит с актером на спектакле, то вот и провал. Раньше на репетициях или, может быть, и на спектаклях сцена шла хорошо, а сегодня — закрылось, сжалось — ничего наружу: всё сгорело внутри!

А после всего этого — разбитость, усталость, отчаяние и безнадежность.

Таким образом, главное, чем отличается аффективный актер от других, это — *взрывчатость*. Но кроме взрывчатости и особой чувствительности (ранимости) он обладает, как это ни странно, и прямо противоположными качествами: *ледяной холодностью, мертвенной нечувствительностью и даже тупостью*.

У него всё зависит от его внутренней жизни: сегодня он открылся, как цветок навстречу солнцу, и всё его волнует, все попадает ему в самое сердце, — он готов любому встречному, как говорится, отдать свою последнюю рубашку, если тот нуждается в ней. А завтра — цветок закрылся, и до сердцевины его ничего не доходит, в самом пекле сражения он остается холоден и безучастен.

Очень странно. Ни с чем, как будто, не соотносимо. Но это так. Чрезвычайно чувствительный и легко ранимый, тот, кого малейшее прикосновение доводит до иступления, и вдруг?.. там, где вы ждали от него неистовства и взрыва, по какой-то совершенно вам непонятной причине — холоден, спокоен, ничего не чувствует и ничего не понимает!..

Объясняется это, однако, очень просто. Взрываться по всякому важному и неважному поводу... хорошо ли это? Выдержит ли это самая здоровая из здоровых психика?

И вот психика начинает сама защищать себя от чересчур опасных переживаний: она скрывается под стеклянный колпак. Человек хоть и видит всё, но не слышит и не ощущает. Его это *не трогает, скользит мимо* и никаких ран нанести не может.

Но можете себе представить безвыходность положения актера, когда колпак этот накрывает его во время спектакля! Хуже ничего не придумаешь! Вдруг, ни с того ни с сего, то, от чего он вчера волновался, сегодня до него совершенно *не доходит*, как будто бы его это никак и не касается, — он холоден и туп... И так, и этак!.. Ничего не помогает!..

И аффективный, обычно, чтобы разом выскочить из этого тягостного состояния (ведь школы-то у него своей еще нет), пытается одним махом взметнуться в те высоты, в которых он парил в прошлый спектакль, и... вывихивается — попадает в состояние крайнего физического напряжения, почти судорог и, вместо высокого творческого подъема (который есть не что иное, как гармоническая одновременная работа всех психических свойств человека, дошедших до высших ступеней силы и

ясности), вместо творческого подъема, — попадает в состояние бессмысленного возбуждения: он орет, он вопит, махает руками, бьет себя в грудь, — он опьянел от собственных судорог...

Жалчайшее из всех падений.

* * *

Не только в свои творческие минуты на сцене, но и в жизни аффективный может вам дать счастливейшие мгновенья. Он унесет ваши мысли и чувства в недостижимые для вас до сих пор выси, откроет перед вами целые новые миры...

Но и он же при совместной жизни может сделать вас беспредельно несчастным... Крайне повышенная чувствительность то делает его непомерно экспансивным, без всякой меры радостным и веселым, то повергает его в безысходную тоску и отчаяние! Никакие ласки, никакие уговоры не в состоянии иногда вывести из этого тягостного состояния: только усиливают его. Горе всем родным и близким — он может отравить им всю жизнь!

Немало обид и разочарований приносят окружающим его «тупость» и «холодность», которые всегда, как обратная сторона монеты, сопровождают его чуткость, отзывчивость и ранимость. То и другое у аффективного *неразлучно*. И тогда, когда вам особенно нужны его человечность и внимательность, он вдруг закроется, замкнется в себе — и вы ему чужой и бесконечно далекий, гораздо дальше любого прохожего на улице...

Вы, может быть, думаете, что он, попросту сказать, *эгоист*, человек, который настолько занят своей собственной драгоценной персоной, что ни о чем другом не может ни говорить, ни думать? Вы ошибаетесь! О себе он, обыкновенно, заботится меньше всего.

Такими холодными, замкнутыми и всем враждебными казались и Данте, и Микеланджело, и Бетховен — нежнейшие из сердец.

Но как бы они ни были иногда ангельски нежны и чутки, как бы ни были жертвенно самоотверженны, — для жизни, для обыденной жизни (нужно сознаться) они все-таки очень и очень трудные и неудобные люди.

* * *

В заключение следует сказать, что описанные болезни, а вернее сказать ошибки в творчестве всех трех типов происходят главным образом оттого, что еще нет для каждого из них законченной и безупречной школы. А для аффективного еще вообще нет... никакой.

Когда будет школа — не будет и этих ошибок.

Случаются все эти беды еще и потому, что за актерское дело берутся люди, не всегда к нему подходящие. Тут уж какая ни будь школа, — всё равно без прорывов дело не обойдется...

* * *

Неуравновешенность психики аффективного, экспансивность и быстрая возбудимость эмоционального могут быть истолкованы и не так, как оно следует.

Многие чувствительные дамы неврастенического или истерического склада, или даже просто избалованные и распущенные, неспособные справляться со своими капризами, прочтут и решат в простоте сердечной, что они отмечены печатью гения.

Это будет грубой и печальной ошибкой.

Конечно, гений или талант могут иметь некоторые изъяны в своей нервной системе, но делают их такими повышенно творческими отнюдь не эти изъяны. Наоборот — эти люди творят *несмотря* на эти изъяны и даже *вопреки* им.

Их болезненность или нервность никогда не проявляется в их творчестве. Наоборот — едва они касаются искусства, — как бы ни чувствовали себя плохо, они моментально делаются здоровыми, сильными, спокойными и гармонично уравновешенными. Происходит это так, как будто из чуждой стихии они попадают в свою родную.

Дузе, получив горестное известие, упала в обморок, ее перенесли на кровать... Она пролежала пластом до вечера, а когда настало время спектакля, вскочила, быстро оделась и играла, говорят, как никогда.

Комиссаржевская, провалявшись целый день в постели без сил, едва двигаясь, едва имея силы приподнять голову, — не разрешала отменять спектакль. Наступал вечер... и силы находились.

Эти случаи, конечно, редки. Так редки, как редки и крупные дарования.

Обычно же наблюдаешь обратные явления: в жизни приятный, толковый человек, а лишь коснется искусства — занервничает, задержается... И заниматься с ним приходится уже не режиссурой, а психотерапией. Но сколько ни старайся, сколько ни клади сил и самого изощренного и всепрощающего терпения и педагогической дипломатии — дело это, в конце концов, не стоящее — сегодня вы их дотянули всеми героическими усилиями, а также всеми правдами и неправдами, приблизительно до того уровня, до какого бы следовало, а завтра — ничего не осталось. Чисто! Начинай все снова. Да еще этого и мало: надо изобретать новые способы — вчерашние уж не действуют — приелись, — надо чем-то удивить свеженьким.

Вообще же строить на этих людях ничего нельзя, это зыбкая трясина, — всё проваливается, всё расплзается. Психопатичность и неврастеничность — это не дарование. Такие склонны причислять себя к аффективным и требовать к себе особо бережного отношения, — они не аффективные, а просто *дефективные*. Как это ни грустно, но это так.

При наличии нервности или психопатичности надо прежде всего смотреть, куда она направлена? *На искусство* или *от искусства!* У Дузе — от искусства: при мысли о сцене исчезает всякая нервность и слабость. А у нервных нежных дам — их психопатичность направлена к искусству: стоит начать репетировать — в ту же минуту начинаются всякие капризы и припадки...

Рационалист

Что же сказать о его «болезнях»?

Он весь состоит из «болезней». Что может делать в искусстве человек, лишенный способности отдаваться чувству? рассудочный, холодный, вечно за собой наблюдающий? По сути дела — в искусстве ему совсем не место.

Но раз уж он попал сюда по тем или иным причинам, ему останется одно: стараться всеми средствами обмануть зрителя. На это он и бросает все свои силы: он ловко отвлекает внимание зрителей занятностью, эффектностью и сложностью постановки и в то же время волнует их музыкой, шумовыми и световыми эффектами...

Что же касается самого по себе *актерского творчества*, — прирожденный рационалист о нем и не заботится. Оно заменяется хорошей, четкой, грамотной подачей слов автора (пусть *играет* сам автор) и отчетливым, гладким выполнением мизансцен. Для этого отрабатываются безупречная дикция, звонкий голос; для этого безукоризненно «логично» подается каждая фраза текста; для этого же — исключительное внимание к пластичности и выразительности позы и жеста... Словом, все пущено в ход, чтобы сделать ловкую подделку под искусство*.

Другого выхода нет и быть не может: творчество — не его стихия.

Имитация, фальсификация — еще туда-сюда. Л. Толстой писал в своей записной книжке: «Искусство не терпит посредственности, но еще больше оно не терпит — сознательности». А природный рационалист — он весь состоит из такой «сознательности».

Интересен отзыв А. Н. Островского о мейнингенцах, — о театре, где сознательный расчет и дрессировка были возведены превыше всех добродетелей:

«Вот мой приговор мейнингенцам!

Игра их не оставляет того полного, удовлетворяющего душу впечатления, какое получается от художественного произведения; то, что мы у них видели — не искусство, а уменье, т. е. ремесло. Это не драмы Шекспира, Шиллера, а ряд живых картин из этих драм. Но все-таки во время спектакля впечатление получалось приятное и сильное; последней сценою 3-го акта в Юлии Цезаре, лагерем Валленштейна, пиром у Терцкого я был захвачен врасплох и увлечен.

Впрочем, уяснив себе это впечатление, я нахожу, что оно было немногим сильнее того, какое мы получаем от стройных движений хорошего войска на параде или от хорошо обученного легкого кордебалета. Меня увлекло строгое, легкое и ловкое исполнение команды. Видно, что режиссер Кронег — человек образованный и со вкусом, но в том-то и недостаток мейнингенской труппы, что режиссер везде виден. Видно, что и главный персонал играет по команде, и по рисунку, а так как командой талантам не придашь того, что требуется от исполнителей главных ролей, т. е. таланта и

* Безупречная дикция, звонкий голос, логика, чтения и т. п. нужны актерам всех типов, но обычно это всё у них играет только служебную роль. Необходимо, например, иметь сильный, развитый голос и хорошую дикцию, иначе, как бы ты хорошо ни играл, — тебя никто не услышит. А здесь, у рационалиста, этими механистическими достижениями все и ограничивается.

чувства, то главный персонал с толпой рознит, он отстает от нее, он ниже ее. Оно и понятно: от толпы требуется только внешняя правда, а от главных лиц — и внутренняя, которая достигается нелегко. Чтобы при внешней правде была и внутренняя, артисту нужно уметь понимать роль, нужны — талант, соответствующие физические средства и правильная школа. Главный персонал у мейнингенцев — мужской — плох, а женский никуда не годится. Прекрасная речь, вложенная Шекспиром Антонию, была сказана актером слабо, а ловко обученная толпа волновалась и одушевлялась, как будто бы речь была сказана сильно и с увлечением»¹⁴.

СЛОЖНЫЕ ТИПЫ

Вероятно, каждый из читателей, в особенности актеров, почти с самого начала книги — с «березовой рожицы» — стал прикладывать к себе: а я? к какому же типу я принадлежу?

Можно сказать наверное, что один из описанных типов ему казался наиболее близким. Однако (и это тоже почти наверное) в нем оказывались некоторые качества, присущие и другим типам. И, может быть, видя сначала лично на себе, а потом, вероятно и на других, что такая классификация несовершенна, читатель подумал, что всё это деление надуманное и действительности не соответствует.

Это верно, в чистом виде таких типов почти что не встречается. Не встречается в природе ни прямой линии, ни круга, однако мы пользуемся этими абстракциями с большой для себя выгодой. Будем же пользоваться и этой абстракцией. Учтем только, что в чистом виде, без всяких примесей, описанные типы встречаются более чем редко. Обычно в каждом человеке есть, хоть и маленькая доля, но все же и всех других качеств. И фактически мы всегда имеем дело со сложным типом.

Как образуются эти сложные типы? Об этом уже говорилось. В зачаточной степени у каждого есть все качества. Но развиваются они неравномерно. Это зависит от тысячи причин, как врожденных, наследственных, так и внешних, случайных. Какое-нибудь одно из этих качеств начинает обгонять другие и развиваться в ущерб их развитию. Скоро оно занимает преобладающее место. Но другие все-таки, хоть и замедлились в своем развитии, но не остановились совсем. И в результате получается такой сложный организм с преобладанием одного из основных качеств.

Можно себе представить, конечно, что все качества развиваются вполне равномерно. Тогда получится сложная и вполне гармоничная личность. На деле это встречается так же редко, как редко можно встретить идеально-правильную человеческую красоту, без всяких малейших отклонений в ту или другую сторону. Но, вероятно, все-таки встречается.

Так же трудно себе представить, чтобы столь же равномерно и гармонично развились в одном индивидууме все три эмоциональные качества: имитационность, эмотивность и аффективность. Что-нибудь непременно будет преобладать и что-нибудь — отставать.

Мы уже приводили случаи, когда раннее развитие рассудка приостанавливает рост эмоциональных качеств, говорили даже и о том, что оно может приостановить их совсем. Тогда получается рассудительный, практичный, в существе своем эгоистичный и поверхностный субъект, за внешней шлифовкой которого скрыта грубость и туповатость.

Но возможно и более счастливое явление: развитие рассудочности и способности суждения может идти параллельно с развитием эмоциональных качеств.

Идти, не задерживая их развития.

Тогда получится то счастливое сочетание, о котором только можно мечтать: большая доля эмоциональности в соединении с разумностью и самообладанием.

«Вода и камень, лед и пламень» — две чуждые стихии, оказывается, все-таки могут столкнуться. Холодный расчет и сознательное усилие могут не враждовать с пылкой эмоцией, не подавлять ее, а, наоборот, направлять, поддерживать и вообще *служить* ей.

Так же и эмоция, — она, оказывается, может не только затемнять голову, а и просветлять ее. И под ее воздействием мысль человеческая становится и более тонкой, и более гибкой, и более сильной.

Можно прибавить еще, что и аффективный, и эмоциональный обычно во власти своих настроений и зачастую случайные, преходящие неудачи могут показаться им катастрофическими. Здесь самообладание и выдержка сразу выравнивают заколебавшееся и готовое рухнуть здание, и дело без помех идет дальше.

Счастлирое сочетание качеств аффективного с качествами рационалиста дало миру таких актеров как Сальвини, Росси, Певцова... и даже огненный темперамент Олдриджа удивительнейшим образом сочетался, оказывается, с огромным самообладанием и точным расчетом*.

Что касается соединения эмоциональности с рассудочностью — оно дало нам Щепкина, Станиславского и огромное количество прекрасных актеров.

Соединение же имитаторства с рассудочностью, самообладанием и некоторой долей эмоциональности дало огромное количество актеров внешней выразительности.

Комбинаций и пропорций, в которых соединились 2—3 или все 4 типа, — бесчисленное множество: столько-то процентов одного, столько-то другого, столько-то — третьего или четвертого...

Но, повторяем, все-таки при любом сплаве всегда есть явное *преобладание* качеств какого-нибудь одного из четырех типов (качества остальных типов оказываются более или менее подсобными). Поэтому знание отличительных признаков основных типов весьма полезно. Больше того: для режиссера оно необходимо.

Незнание приводит к огромным, непоправимым ошибкам.

* * *

В истории театра есть, как будто бы, только одно исключение. Это — Гаррик. Он был удивительным, неповторимым гармоническим сочетанием всех четырех типов.

Блестящий имитатор и мим, он пугал мгновенными превращениями без всякого грима из одного человека в другого. Он сводил с ума парижан во время гастрольного путешествия по Европе своими мимическими бытовыми картинками...

А рядом с этим — роль, с которой он начал свою блестящую деятельность, которой покори́л сразу весь Лондон и перевернул бывшие до него традиции фальшивой «театральности», эта роль была — Ричард III.

Судя по описаниям, там не было внешних эффектов, с которыми подошел бы к трагедии всякий имитатор. Тех эффектов, которые имеют свойство сразу поразить и сразу же приесться...

Это было углубленное и насыщенное сверх краев «переживание», темперамент, присущий аффективному художнику.

И наконец, в продолжение 30-ти лет он — антрепренер, директор, руководитель и режиссер театра «Друри-Лейн». Его биограф Артур Мэрфи (Мурфи) говорит: «В Англии имеется четыре власти: король, Палата Лордов, Палата Компанеров и Дрюриленский театр»¹⁶. Пусть это — преувеличение, но для того, чтобы могла зародиться такая мысль, — частный театр, не получавший от правительства ни одного шиллинга на свое содержание, должен был представлять из себя действительно что-то чрезвычайное.

Как же умудрился это сделать Гаррик?

Вот что пишет ему из своего уединения, оставив сцену, престарелая Китти Клайв, та, которая непрерывно мучила его своими бешеными выходками в былые дни совместной работы, и только теперь, вдали, вполне оценившая его: «Я наблюдала Вас... всеми силами старающегося вбить свои мысли в тупые головы тех, кто не имел своих собственных... Спокойно и терпеливо Вы старались заставить актеров понять себя... Публика видела только результаты Ваших трудов... а актеры воображали, что это они так прекрасно играют, и не сознавали, что Вы сидите за ширмой и двигаете этими марионетками. И теперь еще на сцене много таких, которых только Ваши советы сделали актерами... пусть они попробуют создать без Вашей помощи несколько новых ролей, и публика тотчас же увидит их полную беспомощность...»¹⁷

Разве все это, включая 30-летнюю славную антрепризу, — не говорит об огромной силе рассудительности, практичности и самообладания?

Вот — сочетание в полном смысле слова — гармоничного художника.

* «Это был великий актер, то есть актер, у которого аналитическая, то есть подготовительная работа, гениально сочеталась с синтетической, подлинно творческой, протекающей из глаз публики...» «Дездемону играла местная артистка, довольно бесталанная, но которой покровительствовал начальник губернии. В сцене, когда в груди Отелло кипит вулкан ревности, она, должно быть, захотела тоже играть и стала разглаживать помятое платье с поразительным спокойствием и равнодушием. Олдриджа такое отношение к делу оскорбило, и он, подбежав к ней, умышленно схватил за руку так резко, что на лице Дездемоны сразу отразились и глубокое душевное страдание, и физическая боль. Внезапно оборвав свою речь, трагик, улыбаясь, посмотрел в лицо артистки и ласково добавил: "Очень хорошо! Очень спасибо", — а затем стал продолжать прерванную сцену...»¹⁵

Но ведь это — один такой случай. Да и как отнестись к такой необычной и почти абсолютной гармоничности? Не слишком ли она уравновешивала его?.. И, может быть, не позволяла перекачнуться целиком в какую-то одну сторону и пробить здесь такую брешь в стене, защищающей от нас тайны искусства, что мы не тыкались бы сейчас носами, как слепые котята, а шли бы прямо с открытыми глазами. При его сверхъестественной одаренности разве этого не могло бы быть?

Трудно, конечно, теперь гадать, что хуже и что лучше, — как было, так и было. Был Гаррик... и спасибо ему за то, что он был. Если бы он был другой, так это был бы уж и не Гаррик.

Хорошо, когда каждый делает то, что ему свойственно: Леонардо и Гете было свойственно соединять в себе ученого, философа-исследователя, изобретателя, поэта и живописца, а Рафаэль — только рисовал. Беда, когда человек делает совсем не то, на что его тянет и что ему свойственно, — хорошего из этого получается обыкновенно очень мало. Поэтому, кстати сказать, никак нельзя одобрить погоню за теми качествами, которых нет, но которые почему-то очень хотелось бы заполучить. Гораздо важнее насесть на те качества, что имеются под руками, и усилить их до высшего предела.

К сожалению, мы очень мало заботимся об использовании наших основных способностей. Мы больше гоняемся за теми, какие нас прельщают в других. А своих мы не ценим или даже и не видим. Имитатор с эмоциональным непременно хотят быть аффективными, а аффективный — имитатором и рассудительным практиком... Комик хочет играть трагедию, а характерная актриса считает себя инженером или героиней. И в результате — все страдают и рошут...

Бывают, конечно, и счастливые случаи, вот вам один: Нижегородская ярмарка. «Гамлет». Зал полон, а гастролера-трагика побежали разыскивать: не едет и не едет. Нашли. Пьян — на ногах не держится. Что делать? Антрепренер — человек бывалый, смелый и находчивый — собрал всю труппу и говорит: «Ребята, отменять спектакль никак невозможно — убыток страшный. Публика ярмарочная: часть пьяная, часть деревенская — всё равно ничего не поймет, может быть, кто из вас знает Гамлета?.. Не бойсь, выходи. Если бы что другое, так можно бы и прямо под суфлера, а тут — стихи, надо, чтобы кто знал. Ну, вымараем половину... а уж как-нибудь выручай».

Насчет невзыскательности публики это он, конечно, прибавил... для смелости. На самом же деле в Нижний съезжались к тому времени со всех концов России, и театры там почти не уступали столичным.

Из задних рядов — робкие голоса: вот Санька знает... Шурка, выходи.

Александр, ты что, вправду знаешь?

Да я, хоть и знаю... только...

Без разговоров! Одевайте его! Гримировуйте его!!

И молодой актерик, который несколько лет таскался по провинции на маленьких роляхках простаков, — Гамлет.

Совсем он и не собирался никогда играть Гамлета. Просто хорошая память, несколько раз видел, сам прочитал, вот и запомнилось.

Сначала робко, а там всё смелее да смелее, и кончилось тем, что такие были овации, каких никогда сам знаменитый гастролер (который в это время отсыпался) никогда не получал.

Актеры ему целый триумф устроили, особенно молодые: как же? ведь свой брат.

— Слушай, Сашка, ведь ты, черт тебя подери, оказывается вовсе и не простак, а самый настоящий любовник, да еще герой!

А Сашка от радости и смущения чуть не плачет: «Я уж и сам, братцы, вижу, что пожалуй я — любовник...»

Так нашел себя будущий премьер Малого театра, современник Ермоловой, Федотовой и Садовских — Ленский.

Редко кому выпадает на долю такое стечение счастливых обстоятельств, а в большинстве случаев судьба мало благоприятствует. Но, по правде сказать, не всегда дело только в судьбе... Бывает, что и роль подвернется (как раз такая, о которой мечтал), а сыграл ее — провалил!.. То ли еще не все в душе выросло для этой роли, то ли еще умения нет (а научиться не у кого!) — только на всю жизнь так и остается ушиб...

И вот бродят по сцене такие не нашедшие себя и нескрытые актеры — поистине несчастные люди. Чувствуют внутри себя силы, но наружу эти силы не прорываются — так и остаются в них и причиняют только боль да беспокойство. Многие так и тянут до конца дней своих ляжку, потеряв веру в себя и проклиная день и час, когда пошли на сцену.

Другие хоть и остались нескрытыми, но ничуть этим не смущаются. Они даже и не подозревают, какую огромную и неиспользованную силу носят в себе. Каких-нибудь 5—10% одаренности, использованные ими, оказались достаточными (в соединении с хорошей внешностью и приятным голосом), чтобы занять место в своем театре. Это их вполне удовлетворило и успокоило, в самом деле: чего зря трепыхаться? — я «достиг», я «признан» — всё в порядке. А если еще

посчастливилось присосаться, как улитке к какому-нибудь крупному кораблю!., плаваю с ним вместе по всем морям-океанам и счастлив: чего ж лучше?!

О «ТИПАХ» В РЕЖИССУРЕ

Самое важное для начинающего актера попасть сразу в руки такого режиссера и руководителя, который будет настолько чуток, что поведет своего питомца по верному *для него* пути. Встав на *свои* (подходящие для него) рельсы, талант быстро и свободно покатится вперед.

Сейчас режиссер значит очень многое, почти всё. Пьесу ставят не с двух-трех репетиций, а — в месяц или дольше. В этом случае режиссер не ограничится, конечно, тем, что даст мизансцены, т. е. расставит актеров по местам, — хочет не хочет, он начинает вмешиваться и в работу над ролью. Вот тут-то он и может или спасти от опасных вывихов, или изрядно навредить. Всё зависит от его чуткости и разносторонности.

Режиссер без достаточного такта, если он по преимуществу, например, имитатор, едва ли сможет удержаться, чтобы не тянуть вас все время на имитаторство. Сам будет гримасничать, искать всевозможные «типы», «характерности» и форму, — и вас на это будет натаскивать грубейшим образом. А если вы при этом ближе к аффективному типу, то, конечно, ничего от вас не добьется, прилепит вам ярлык — «бездарность» и отнимет роль. А если не отнимет, вы и сами не обрадуетесь — так он вас измытарит на своих ужимках, что вы всякое уважение к себе потеряете. А играть будете все-таки скверно — лучше бы роль отнял.

Или, представьте, — режиссер типа аффективного: всё чувствует «нутром»; от каждой мелочи у него целая буря внутри. Объяснять же он ничего не любит, да, по правде сказать, и не умеет: школы аффективного творчества еще вообще пока ведь не существует. Ему пришлось бы все изобретать тут же, на месте. Но не у всякого есть такое дарование, а у него, может случиться, нет даже элементарной педагогичности. И вот он просто, без затей, сам *играет* — показывает, *как «надо»*. Пройдетесь таким тигром по сцене... сверкнет очами так, что у вас поджилки затрясутся!.. Из самых недр души своей скажет вашу реплику — учись, хватай, пока жив!..

А вы, предположим, — в значительной степени рационалист, вам все нужно раздробить на мелкие частички, да все обмозговать, да понять, где вы что «хотите», да где что «делаете»... да где о чем думаете... Сразу же поймать да загореться — в вас нет этого. Ну вот и опять недоразумение: он будет уверен, что и темперамента у вас нет, и вообще вы никуда не годитесь, а вы весьма резонно делаете заключение, что *так* режиссировать нельзя...

Как бы вы ни были способны и даже талантливы, — если у вас нет еще прочных навыков работать по методам, свойственным *вашему* складу, а вы попали в руки режиссера не вашего типа, — непременно потеряетесь и собьетесь... очень скоро начнете разочаровываться в себе, страдать, вянуть...

Может быть и подвернется роль, которая вам придется, как по мерке, — вы ее сразу почувствуете, сделаете интуитивно теми методами, которые вам присущи, воспрянете духом, в театре в вас поверят...

Но самого главного ни вы, ни режиссер ведь не уловили: *как* вы делали, что так замечательно всё у вас получилось? И успех ваш сослужит еще худшую службу: дадут вам теперь ответственную роль, ну да уж и приналягут на вас без всякой пощады. Ведь вы — талант, значит, необходимо за вас приняться — развивать, помогать, снабжать вас своей театральной мудростью...

Дружеская услуга может оказаться медвежьей.

Режиссер должен быть очень чутким по отношению к актеру. Только тогда он сможет добраться до необходимой ему актерской интуиции. Дрессировка — последнее дело. Она извинительна только при полной, полной неопытности актера, да и то — в спешной постановке. Вообще же, как правило, этот столь распространенный прием указывает на режиссерскую беспомощность. Больше всего на свете надо заботиться пробудить в актере его собственную индивидуальность, — трудности будут возмещены сторицей.

В последнее время входит в моду один очень интересный вид режиссера — режиссера-постановщика. Этот режиссер приступает к постановке с разработанным до мельчайших деталей планом. Ему ясно представляется весь спектакль, каждая сцена и каждый образ во всех их внешних подробностях.

Работа его с актерами заключается в том, что он рассказывает весь этот план коллективу и натаскивает каждого актера на исполнение того, что представлялось ему в тиши его рабочего кабинета. Он сам *показывает* актеру *как* надо играть такую-то сцену, т. е. проигрывает ее ему и

требует точного воспроизведения, предписывая актеру чуть ли не каждый жест, каждую интонацию, каждое мимическое движение.

Такие режиссеры обычно очень ярко и очень увлекательно рассказывают на первых встречах с коллективом, какой будет интересный и потрясающий спектакль. У актеров закружится голова от яркости образов, от эффектности сцен, от глубины психологии... И они в восторге аплодируют режиссеру.

На репетициях, однако, этот пыл очень скоро остывает: то, что было хорошо в рассказе, — для многих из них, как для актеров, оказалось неподходящим, чуждым... Хочется чего-то другого... своего... Но другого нет и не должно быть: план выработан, утвержден и одобрен. (Ими же! каждый из них тоже аплодировал...) Поволнуются, поволнуются актеры и в простоте сердца решат, что это прекрасный режиссер, только, к сожалению, не умеет работать с актером.

Это все равно как сказать: он прекрасный живописец, только не умеет положить на полотно ни одного мазка краски.

Актер, живой творческий актер — вот краски режиссера, и не уметь владеть ими, это значит — не владеть искусством режиссера. Такой «постановщик» — не режиссер: он ломает и портит самое главное — актеров. Он может быть очень полезен в театре, но только как консультант при режиссере, как советчик, подающий идеи, как фантазер, но до «живописного полотна» сцены его допускать нельзя. Если можно, то только в одном случае: когда весь коллектив актеров состоит из послушных обезличенных имитаторов*. Тогда всё может пройти довольно гладко: они ловко и точно повторят на спектакле то, что он им «показывал» на репетициях.

Свою неспособность и неумение работать с актером такой постановщик часто пытается возместить тем, что приглашает прививать и укреплять в актере «показанное им», — другого режиссера, человека, который знает, как подойти к актеру и как увлечь его на то, что хочется постановщику. Такая мера несколько смягчает остроту положения, но не разрешает дела. Актер мирится с неизбежным, идет на компромисс, но творческое начало его убито.

Не следует делать вывод, что автор считает вредным иметь предварительный план. План необходим. Но какой? Точная, подробная, со всеми внешними деталями картина всего спектакля? В таком случае это не план, а готовое произведение, играемое какими-то отвлеченными воображаемыми актерами, и мне, будущему исполнителю, осталось только по мере способностей воспроизвести его, скопировать...

Но, каков бы ни был план, касающийся внешней формы спектакля (подробный или приблизительный), — актеру необходимо быть захваченным *внутренним содержанием пьесы*, нужно уловить главную идею ее, нужно увлечься своей ролью, найти в себе отголосок для нее... В этом-то именно и надо помочь актеру. Надо возбудить в нем творческую жажду. А уж дальше — помогать выявить то, что намечается у актера, что вырастает в нем. Не теряя из виду пьесы и своего плана, надо заботиться больше всего все-таки о них, об исполнителях. Ведь играть-то, жить-то на сцене жизнью действующего лица придется в конце концов каждому из них, а не мне, режиссеру.

Конечно, идеально, если режиссер сочетает в себе все 4 типа, но... этого не бывает. Лучше избежать соблазна и не считать себя такой редкостной белой вороной, не ломать актера на свой лад, а *самому перестроиться: слушать, что делается сейчас в актере, и подстроить свой аппарат к его аппарату*. Тогда только и будет от тебя помощь.

Крупные режиссеры бессознательно так и делают: ищут, ищут верных «задач», подсказывают их актеру, да вдруг и начнут сами играть — «показывать». Актер подхватит, и всё пошло. А то, когда никакой показ на актера не действует, — усадят его, успокоят, начнут с ним разговаривать о том, о сем, да постепенно, когда самочувствие актера наладится, — перейдут с ним на «обстоятельства» пьесы, а потом и на слова роли. А то, если актер холоден или рассеян, — заденут чем-нибудь *лично его*, разволнуют, да, поймав его на этом самочувствии, и заставят сейчас же репетировать.

Не только эти — сотни других способов создаются здесь же на месте и применяются ими. В этом и заключается великое мастерство: найти ход к душе актера — живого человека.

О «ТИПАХ» ТЕАТРОВ

Есть четырех типов люди, четырех типов актеры, четырех типов режиссеры. А театры — тоже, как будто, должны быть четырех типов?

Когда во главе театра стоит очень сильный руководитель и через его руки проходит решительно всё, то, конечно, всё будет носить отпечаток его индивидуальности.

* К этому, в конце концов, сознательно или безотчетно и стремится такой режиссер-постановщик.

Можно ли говорить в этом случае, что театр такого-то типа?

Если руководитель подобрал подходящих ему по типу актеров и при этом увлек всю труппу своими методами, то почему же и нет?

Другое дело: *должен ли* театр принадлежать к тому или иному типу по методам своего творчества?

В некоторых очень редких случаях как будто бы и должен. В остальных — безусловно, нет. Есть, например, театры, которым надлежит как будто бы быть имитаторскими. Таким и был (в этом заключалась его сила) шуточно-сатирический театр «Кривое Зеркало». Есть такие театры, которым по самому названию нельзя как будто бы быть никакими другими, кроме как аффективными: «Героический театр», «Театр Трагедий», «Театр Шекспира», Шиллера, Гюго... Персонажи такого репертуара сами по себе аффективны. Отелло, леди Макбет, Король Лир, Ромео, Джульетта, Фердинанд, Эрнани... дайте их сыграть эмоциональному актеру, без аффективного взрыва, и — трагедии как не бывало, — будет драма. А еще того хуже: возьмите аффективного актера, сломайте его, принудите играть по рационалистическим канонам или имитаторски, — вот актер, спектакль, пьеса и лишены самого главного.

Но на практике ведь нет театров, которые бы ограничивали свой репертуар каким-нибудь одним видом драматургии или одним автором. Играется всё: от трагедий до водевиля (это относится одинаково и к драматическому, и к оперному, и к балетному театру). Естественно поэтому требовать от режиссера и актера постановки и исполнения соответственно взятому жанру.

А самое главное: не нужно создавать себе шаблон или правило, вроде такого, что трагедии должны играть и ставиться приемами только аффективными, драмы — только эмоциональными, а комедии, водевили и пародии — только имитаторскими...

В трагедии не всё трагедийно и не всё нуждается в аффективном захвате, в драме, наоборот, могут встретиться места в высшей степени трагические и потребовать громадного подъема чувства, а в комедии эффективность может быть совершенно неотразима. Аффективность ведь не значит непременно — трагичность: вспомните прогулку в березовую рощицу.

Таким образом, есть ли хоть одна пьеса, где должны действовать актеры только одного типа?

Сомнительно.

Возьмем хоть бы «Гамлета». Только 2—3 ведущих основных роли аффективны. Остальные по самой своей сущности ближе актерам двух других типов.

К сожалению, сейчас так велико засилье актеров и режиссеров типа *неаффективного*, что даже такую, вне всяких сомнений, аффективную и бурную пьесу, как «Гамлет», которую можно играть только из самых глубин сердца, — большею частью видишь на сцене выглаженной, выхолощенной и вычурно подстриженной, как комнатную собачонку. Или с грубым вывертом, рассчитанным на эффект неожиданности.

Когда у режиссера или у актера нет сил взлететь в трагедийные высоты, — они опускают пьесу пониже — приближают к своим возможностям. Если нужно перевернуть ее вверх ногами, — и это делают без зазрения совести.

Как только этой трагедии касается рука режиссера (или критика-литературоведа) без всякого следа эффективности в своих качествах, так прежде всего начинается ее *истолковывание* на новый лад: «Гамлет безволен, Гамлет бездейственен, нерешителен... Гамлет вообще не герой, он просто невзрастник...»

«Смелый» толкователь не понимает того, что «бездейственен» Гамлет только с его точки зрения, с точки зрения человека, который деятельность представляет себе очень узко и очень прямолинейно. Не понимает того, что есть деятельность куда более напряженная и драгоценная. Вспомним хотя бы ту же Ермолову, которая «во всю свою жизнь ничего не сделала *для* театра, а *только играла*». Так разве это даже и не более того, что нужно?

«...каждое слово было подобно электрической искре. Словно раскаленное железо, обжигали душу зрителя язвительно-негодующие упреки Лауренсии («Овечий источник» Лопе де Вега. — *Н. Д.*), обличающей односельчан в овечьей робости и нерешительности, и, как мощные звуки набата, разносились по зале призывы к борьбе против насилия, призывы, проникнутые трепетом огненной страсти:

Трусливыми вы зайцами родились.
Вы — дикари, но только не испанцы.
На вольную потеху отдаете
Вы ваших дочерей и жен тому,
Кто их захочет взять. К чему вам шпаги?
Вам — веретена в руки! О, клянусь,
Хочу, чтоб женщины одни, без вас,

Тиранов казнью и злодеев кровью
Свою вновь выкупили честь...»¹⁸

В романе Амфитеатрова «Восьмидесятники» очевидец исполнения этой роли Ермоловой вспоминает:

« — Когда в "Овечьем источнике" она перед народом... растоптанная-то... изнасилованная... к восстанию призывает... А? Помните? А? Она там внизу, на сцене, хмурится да стихи свои читает... А мы в райке уже не ревом — стонем, навзрыд воем! Да, плачут люди! Друг друга обнимают! Ага! настоящее-то слово услышали!? Барышни платками машут, мы пледы распустили... Из театра шли — вплоть до самой Немецкой "Утес" пели, городовые только дорогу давали! Да-с! Вот это впечатление, это театр!»¹⁹

Сколько десятков талантливых театральных дельцов можно отдать за одну такую актрису!? А она всю жизнь упрекала себя в бездеятельности и бесполезности...

То же и с Гамлетом. Многие называют его безвольным и бездеятельным. А так ли это?..

«...распалась связь времен!
Зачем же я связать ее рожден?»

Вот самый главный и самый мучительный для Гамлета вопрос: Как? Как связать «нарушенную связь»?.. Отомстить?.. Убить?.. и... только?

Как это было бы просто. Для такого дела достаточно любого юноши с горячей головой, вроде Лаэрта.

Сам Гамлет искренне думает, что всё дело только в этом убийстве. А между тем какой-то инстинкт удерживает его от поспешного и преждевременного поступка. Он без конца корит себя за безволие, за медлительность, за слабость и... все-таки почему-то медлит, откладывает, чего-то ждет... А сам всё взвинчивает и взвинчивает дворцовую атмосферу своим безумием, таинственной бессвязностью своих слов и десятком как будто незначительных поступков, от которых король сначала смущается, потом беспокоится и, наконец, впадает в панику, запутывается в злодеяниях, запутывает других и, когда все назрело, в самый подходящий, единственно подходящий момент (перед вступлением победоносных войск Фортинбраса), — разом вырывается с корнем целое гнездо злодеев и тех, что невольно увязли с ними вместе.

И смотрите: какое странное нагромождение трупов: отец Гамлета, Полоний, Офелия, Розенкранц, Гильденштерн, Гертруда, Лаэрт, Король и, наконец, сам Гамлет — 9!

«Гамлет — холодный резонер, ни чувствовать, ни действовать он не может, он только рассуждает». Так утверждают те, которые хотят приспособить его к своим слабым силам.

А решительное следование за тенью в темноту ночи?

«Пустите, или — я клянусь вам небом
— Тот будет сам виденьем, кто посмеет
Держать меня! Вперед! Я за тобою».

А мгновенное решение играть комедию сумасшествия и блестящее выполнение этого плана? А убийство Полония? А дерзкое похищение приказа короля? А подмена этого приказа? А вступление первым на корабль пиратов?

Конечно, трудно для актера броситься в исступление в могилу Офелии и так воспламениться, чтобы из глубины души вырвались слова, полные такого огня, такой скорби и такого отчаяния:

«...Я любил
Офелию, и сорок тысяч братьев,
Со всею полнотой любви не могут
Ее любить так горячо!»

Конечно, трудно. Скажем прямо: для неаффективного — непосильно. И вот изобретается «блестящий» выход: «Гамлет совсем не любил Офелии. Все слова на ее могиле — только кривлянье и паясничанье для толпы». Просто, ново и «оригинально»... и так со всем остальным.

Особенно же не везет Офелии: одни режиссеры делают ее почему-то проституткой, другие — наивной, ограниченной, смазливенькой дурочкой. И все они утверждают, что это — неизмеримая глубина проникновения.

Монолог ее (после сцены «безумия» Гамлета):

«Какой высокий омрачился дух!
Язык ученого, глаз царедворца,

Героя меч, цвет и надежда царства,
Ума и нравов образец — все, вес погубило.
А мне, ничтожнейшей, мне суждено
Весь нектар клятв его вкусивши, видеть,
Как пала мощь высокого ума,
Как свежей юности краса погубила
Цветок весны под бурей увядший.
О, горе мне! Что видела я прежде,
И что теперь я вижу пред собой!»

Этот монолог, конечно, приходится вычеркивать. Ведь он говорит совсем не о глупости и распушенности, а о большом уме, о кристальной чистоте и о глубоком чувстве.

Главное, что надо видеть в Офелии, — существо, связанное с Гамлетом гораздо более крепкими нитями чувства и близости, чем это даже ей (или ему) кажется.

И, наконец, — тень отца. Эту роль исполняет обыкновенно актер со здоровенным зычным басом. А нужно ведь совсем другое: нужен человек, который способен вообразить, что он — ходячее чувство, неизжитые страсти и весь, без остатка — один сплошной аффект невыносимого страдания.

«...Когда б мне не было запрещено
Открыть тебе моей темницы тайны,
Я начал бы рассказ, который душу
Твою *легчайшим раздавил бы словом!*»

И вот, после того как для этих трех ролей найдены достаточно сильные актеры аффективного типа, — можно подумать и о Горацио, Гертруде и Лаэрте. Это люди хоть и со страстями, но не того порядка, не той глубины и не того размаха. Их можно поручить актерам эмоционального типа.

Третья группа ролей: придворные болтуны и паяцы, пошлые злодеи, которые все-таки, несмотря на мелкоту и ничтожество, могут своими скверными руками, того не зная, «нарушить связь времен»: Король, Полоний, Розенкранц, Гильденштерн и многие другие могут быть поручены актерам и «с холодком» — с примесью рассудочности и имитаторства. «Смешения стилей» при этом нечего опасаться. Такова жизнь: в ней именно так же на каждом шагу сталкиваются неспособные понять как следует друг друга разные типы людей.

Если так будет построен спектакль, так поставлен, прорежиссирован и, наконец, сыгран, — смею думать, это будет — шекспировский «Гамлет»*.

В былые времена в провинции почти все театры строились так: собирались актеры разных типов, разных дарований, опытные в своей профессии и... играли кто как хочет и как умеет. Режиссер тут только «разводящий» — помогает им по возможности не мешать друг другу да ведет оформительскую и организационную работу по спектаклю. И получалось, по правде сказать, иногда очень и очень неплохо.

Удивительного в этом ничего нет: люди собрались даровитые, амплуа у них разные, друг другу они не мешают, и им не мешает никакой «хозяин-режиссер», пьесу, как даровитые люди, они чувствуют все более или менее согласно... и получается самое настоящее *коллективное творчество*.

Да что там в провинции! А в самые славные времена Малого театра, как там было? Именно так.

Приходил режиссер и в установленное время брал в руки звонок, что находился на режиссерском столике, звонил и объявлял: «Репетиция начинается».

И вот Ермолова, Федотова, Самарин, Рыбаков, Садовские и другие начинали репетировать. Сговаривались, уславливались, помогали друг другу, а потом, когда часы показывали установленное время, раздавался опять звонок «режиссера», и он торжественно объявлял: «Репетиция закончена!»

Если этот «режиссер» что и делал, так только занимался с «толпой» да маленькими актерами. Немало у него было дел и хлопот с постановочной частью, ну а уж актеров он... оставлял в покое.

Худа от этого не получалось.

Не получалось еще и потому, что как-то оно так вышло, что актеры-то собирались не только сильные, но и одного устремления — устремления к «переживанию», а по типу своему они были аффективные и эмоциональные. Сговариваться им было удобно, и от этого единства устремлений и

* Конечно, если Горацио, Гертруду, Короля, Полония и всех других будут играть актеры, имеющие в своем даровании присутствие аффективности, — дело от этого не проиграет. Но оно совершенно провалится, если основные роли трагедии будут исполняться актерами *не аффективного типа*.

общности дарований сам собой выкристаллизовывался типичный аффективно-эмоциональный театр, со всеми присущими ему качествами.

От совместной дружной работы и от общения друг с другом сама собой понемногу образовалась также и некая своя «школа».

Заклучалась она не в теоретизированиях, не в психологических и психофизических открытиях, а просто в стремлении к правде, к искренности, да еще в том, что каждый из них заражал своего партнера на деле и «в деле» той правдой, которой он сам жил на сцене.

Вот и вся «школа», но эта «школа» делала чудеса.

Понятно, что когда эти «заразительные источники» сошли со сцены в могилу — заражать стало некому... Остались «традиции»: «Ермолова этот монолог говорила нараспев», «Гликерия Николаевна (Федотова) в этом месте сидела», «Лешковская говорила с дрожью в голосе» и прочие, как более, так и менее потешные вещи. (Разумеется, здесь говорится о традициях, лишь по части актерской технологии, не больше.)

А Малый театр в те, «мало просвещенные в театральном отношении времена» — как теперь некоторые думают, — был театром исключительным, могучим. Это был, без всякого преувеличения, ярко пылающий факел гения. Поистине Второй университет!

Эх, если бы повторить его! Да еще, если бы суметь осторожно, тонко и мудро прибавить лучшее и *непреложное* из той режиссерской и педагогической науки, которая начала создаваться за это новое время! Не было бы равного этому театру! Не было бы ему равного не только в наши дни, но и на ближайшую сотню лет...

РАЦИОНАЛИЗМ И ИМПЕРАТИВНОСТЬ В ТЕХНИКЕ АКТЕРА

У каждого из крупных актеров (прошлого и настоящего) — свой метод работы над собой, свой метод в подходе к роли и свой метод, при помощи которого он вводит себя в творческое состояние на сцене. Методы эти, очевидно, очень хорошие (ведь актеры с помощью их умели добиваться такого исключительного впечатления), однако они остались никому не известными: актеры унесли их с собой в могилу. Сейчас выходит много мемуаров, в них рассказывают всякие занятные случаи из жизни актеров, рассказывают, как такой-то актер играл ту или иную роль, но как он работал, чего искал, как тренировался — об этом нигде ни слова, ни намек, как будто этого и не существовало. А ведь это-то именно и есть главное.

Как-никак, но все секреты творчества Ермоловой, Стрепетовой, Иванова-Козельского, Гаррика, Олдриджа, Дузе и других пропали бесследно. Кое от кого из них остались записки, письма... не только о быте, о деньгах, об анекдотических случаях, но и о творчестве. Только всё это опять не о том: в них прочтешь и философские рассуждения, и соображения по поводу той или иной роли, но совсем нет ничего о технике самого процесса вхождения в роль, о технике подготовки к выходу на сцену, о технике всего пребывания на сцене (технику подразумеваю, конечно, не внешнюю, а внутреннюю — психическую). Или это было трудно описать, или это им казалось само собой понятным и не требующим специальных пояснений, только об этом, главном — все молчат, как сговорились.

И вот нашелся, наконец, один человек и взял на себя подвиг, от которого все уклонялись, — вскрыть психическую «механику» творческого процесса актера; сам прекрасный актер, он задался целью проследить пути и законы творчества актера, всё систематизировать и создать, наконец, практическое руководство для странствий по трудным путям сценического творчества. Этот человек — К. С. Станиславский. А этот героический труд — то, что было названо «системой Станиславского», — итог его сорокалетней работы в этом направлении.

Но (сознаваться в этом все равно когда-нибудь, да надо же) в итоге получился странный и неожиданный результат.

Наряду с советами и требованиями, какие можно ждать от актера и учителя, который в основу своего дела ставит «переживание» на сцене, — наряду с «я есмь», с «общением», с «если бы», с «жизнью в предлагаемых обстоятельствах» — предлагаются такие рационалистические приемы, как будто «систему» создавал не столько эмоциональный, сколько такой же рационалист, что и тот посетитель березовой рощи с термосом через плечо.

Как случилось, что эмоциональный актер создал такую противоречивую «систему»? По злой иронии судьбы он ставил это слово в кавычки: «система».

Как случилось, что наряду с требованиями подлинного строгого художника сцены, в ней три четверти рационалистики, анализа и императивности — всего того, что чуждо его собственной творческой природе? И является ли она, эта «система», тем «универсальным ключом», которым на

практике он отпирал для творчества и себя и других? И служит ли она выражением его творческого гения?..

Обо всем этом дальше в специальной главе.

А пока вспомните основные положения «системы», и у вас не будет ни малейшего сомнения в том, что именно рассудочность, холодный анализ и императивность легли здесь во главу угла.

Вот эти положения:

1. Каждое мгновение своей жизни человек чего-нибудь *хочет*. Это неминуемо. Надо *хотеть* того, чего в эту минуту хочет действующее лицо, — тогда будешь правильно жить на сцене.

2. Когда человек чего-то захотел, — он начнет и *действовать*. Если правильно захотел, — и действовать будет правильно. А на сцене все время надо действовать — самое слово «актер» происходит от слова «action» — действие. Действие может быть физическим или психическим (без физических движений на сцене).

3. Актер не должен брать всю роль сразу целиком. Он должен разделить ее на куски: сначала на крупные куски, а потом эти крупные разделить на более мелкие.

Для каждого куска надо найти его *задачу*, т. е. чего я в этом куске хочу? И всю роль разбить на задачи, как мелкие, так и крупные, найдя в конце концов (она не сразу дается) и самую главную задачу: *сверхзадачу*, которая и будет тем притягательным полюсом, куда направятся стрелки компасов всех задач. Таким образом, для актера создается постепенно *волевая партитура*, и как дирижер ведет оркестр по звуковой и ритмической партитуре, так актер поведет свою роль по *волевой*.

4. Заботиться о появлении у себя чувства никоим образом не следует. Это неминуемо поведет к фальшивому самоощущению. На сцене надо *правдиво хотеть* и *правдиво действовать*, принимая во внимание те обстоятельства, которые предложены автором («предлагаемые обстоятельства»), тогда невольно будет возникать и чувство, какое нужно.

Если эти хотения недостаточно активны и чувство не то, какое нужно, — это значит, что я выполняю не ту задачу, какая здесь нужна. Надо найти поточнее, чего именно я здесь хочу, какая у меня задача, и — выполнить именно ее.

Репетиции и проходят главным образом в этом искании*.

Из этих положений видно, какое значение тут придается рассудочности, анализу и императивности.

Большинство уверено, что искусство Московского Художественного театра всё построено на этих принципах.

Но им ли одним обязан театр своим успехом? Безусловно, нет.

Контрабандой просочились и другие методы и другие принципы. Их применяли не только режиссеры — противники «системы», но прежде всего и больше всего сам Станиславский. Их применяли, не замечая этого за собой, не подозревая этого... Их применяли и тут же объясняли причину успеха совсем не тем, а будто бы верным выполнением правил «системы».

Об этих методах и о противоречивом соединении их с «системой» мы еще будем говорить вплотную.

ВОЛЯ И ИМПЕРАТИВНОСТЬ

Рационалистически-императивная «система» актерской душевной техники называет партитуру, по которой актер ведет свою роль, *волевой*.

Посмотрим, так ли это?

Воля — по последним определениям психологии, акт сложный и охватывает собой всю многообразную жизнь организма.

Воля есть целесообразное устремление всего организма. Она и сознательна и, может быть, в еще большей степени внесознательна, — она некая равнодействующая всех потребностей, впечатлений и желаний.

Сюда может входить и сознательный приказ, императив: я хочу этого! Но его может и не быть. Человек может всем своим существом стремиться к чему бы то ни было, и даже делать, достигать этого, но делать *без всякого приказа*, делать, потому что весь он (вся *воля* его) устремлен к этому.

* В последние годы своей жизни К. С. Станиславский меньше говорил о «задачах», а больше о «физических действиях». Это хотя и не прямой отказ от рационалистически-императивных принципов, но все же шаг в другую область — «эмоциональную».

Таким образом, приказ, императив не заключает в себе всю волю, а является *только маленькой ее частью*, да и то не обязательной.

И сказать себе: «я хочу того-то» — еще не значит пустить в ход всю свою волю.

Императив не только не сердце всей воли, он даже и не начало ее. Скорее всего он — конец — последний толчок. Нажим спуска. Раз! — легкий нажим — курок бьет по патрону, и пуля летит.

Когда цель ясна, когда путь к ней понятен, когда все обстоятельства дела конкретны и видны, тогда достаточно маленького толчка: пора! действуй! — и происходит волевой разряд.

Происходит ли он сразу или постепенно, одним ли махом или повторяется много раз, как в пулемете, — суть не в этом. Императив — это последний толчок, это спуск курка.

Принято думать, что воля — это всё: стоит захотеть, и всё будет сделано. Это бесспорно так. Только не надо понимать это так примитивно, как склонно понимать недалекое мышление. Сказать себе: я хочу полететь, как птица (как это мы проделываем частенько во сне), — мало — не полетишь.

Точно так же я могу с каким угодно напряжением «воли» сказать себе: я хочу выстрелить! — но, если кроме пустых рук у меня ничего нет — это будет пустая болтовня. Мне или нужно достать ружье, или еще того больше: пойти на завод, сделать себе это ружье, сделать патроны, пули... Потом зарядить мое ружье, взвести курок, прицелиться, и тогда: останется только нажать на спусковой крючок, и прозвучит выстрел.

Если же я хочу выстрелить без ружья, из первой попавшейся палки — будь она с каким угодно отростком, похожим на спусковой крючок ружья, — сколько я ни нажимаю, — никакого выстрела не произойдет.

«Пали!», «Нажимай!» Это самое последнее дело, это конечный акт сложнейшего волевого процесса, и принимать последний приказ за *весь процесс в целом* — очень неосмотрительно. Это дети в своих играх нажимают на палку пальцем, кричат: «П-у-у-у!» — и довольны — считают, что выстрел произошел, пуля вылетела, и враг повержен. Им так тешить себя простительно, а нам стыдно.

Между тем, если мы скажем актеру, играющему тень отца Гамлета: здесь, в этом куске ты хочешь толкнуть твоего сына на отмщение за то, что тебя убили. Хоти этого! Толкай Гамлета, вдохновляй его на это! — Если мы так скажем, едва ли этого будет достаточно, и... едва ли палка выстрелит, как самое заправское ружье.

Для очень и очень талантливого актера, да еще если к тому же он находится сейчас в разогретом творческом состоянии и весь полон трагическим образом тоскующей заgrabной тени — для него в этот момент таких слов, может быть, будет и достаточно. Но достаточно потому, что он представляет из себя великолепное ружье, заряженное и со взведенным курком. Только направившись его и чуть-чуть коснешься спуска...

А если душа актера по тем или иным причинам инертна, если в душе его нет никакого пороха, если и затвор ружья его заржавел или потерял необходимые части... Как ни приказывай «хотеть» — напрасно.

Кроме того, следует сказать, что человек куда более сложная машина, чем ружье. То только и может, что ударять по патрону и направлять пулю. А патрон только и может, что взрываться да высылать таким образом пулю, вот и всё их немудрое действие.

Человек же, если уж продолжить его сравнивать с машиной, скорее похож на сложный станок, который по желанию может и пилить, и точить, и стругать, и сверлить, и бить, и прессовать... надо только его умело настроить на то или другое его дело. А потом нажать кнопку и — пошло писать!

Однако, хоть он и «машина», но одного приказа «пили!» да нажима кнопки — недостаточно: и скажешь, и кнопку нажмешь, и всё, кажется, честь честью, а он *строгает* себе и знать ничего не хочет!

Сдвинешь какой-нибудь рычажок, а он колотить, как молотком, примется — вот и поди ты с ним!

Все, вкусившие хоть крупички знаний по более или менее осмысленной душевной технике актера, смеются над наивной разработкой роли «по чувствам» — это говорится «на раздражении», это — «на радости», это — «на отчаянии», это — «на влюбленности».

Смеются вполне справедливо: всякое чувство есть отдаленный и сложный ответ на тысячи впечатлений и его так прямо с потолка не схватишь. Схватишь только жалкое подобие чувства (к этому, конечно, можно привыкнуть и ограничиваться всегда только жалким подобием)*.

Но ведь и с «хотением» то же самое. Сказать себе: «хоти того-то!» — немногим лучше того же требования от себя, ни с того ни с сего, радости, или отчаяния, или восторга.

* Или то же самое — «разделка роли по интонациям». Это говорить с такой-то интонацией, это — с этакой. Здесь ведь тоже — самая точная фиксация чувства. А фиксированное чувство — уже не чувство, а только труп его — мертвое чучело. Результат со всеми его качествами, а не процесс. К этому вернемся в следующей книге.

Что же в конце концов получается?

Разбивание роли на задачи создает ли *волевою партитуру*? Конечно, нет. Это — императивная партитура. *Приказательная*. И в конечном счете — насильническая.

Потому-то, в поисках верного пути, сам автор «системы» к концу своей жизни совсем отказался от задач *психологических* (на чем почти все еще продолжают строить свою режиссуру) и перешел к задачам *физическим*, а потом даже и к *физическим действиям*.

Таким образом, он все уходил и уходил от засилия императивности. И приближался к *природе*.

О К. С. СТАНИСЛАВСКОМ В СВЯЗИ С ТИПАМИ АКТЕРА

Основываясь на нескольких строчках, написанных К. С. Станиславским по моему адресу в предисловии к его книге «Работа актера над собой», ко мне неоднократно обращались, как официально, так и неофициально, с просьбами рассказать о моем участии в работе Константина Сергеевича, о том, какие я «высказывал... свои суждения о книге и вскрывал допущенные... ошибки»²⁰.

Здесь не место рассказывать обо всей сложной многолетней работе. Что исправлено, то исправлено, что вошло в книгу, то вошло. Об этом, может быть, когда-нибудь потом.

Здесь следует сказать о другом. О том, что не вошло в книгу целиком, и о том, что оказалось по ряду причин еще не исправленным. И еще надо, пожалуй, сказать или напомнить о главной творческой цели К. С. Станиславского как художника театра.

Речь обо всем этом уместна как раз здесь, при обсуждении вопроса о «типах творчества».

Преподавание так называемой «системы», до появления в свет книги К. С. Станиславского, шло таким образом: рассказывалось ученикам об одном из «элементов творческого состояния» актера, и в упражнениях пытались тренировать этот «элемент».

Я говорю только о лучших преподавателях «системы», о тех, которые действительно *знали* ее, изучили на практике, почерпнули из первых рук.

«Элементов», как известно, много: круг, общение, объект, освобождение мышц и многие другие. Все они по отдельности изучались и усваивались с тем, чтобы потом, когда они будут в нужной степени поняты и освоены, их можно было бы *соединить* и получить *творческое состояние*. Именно *творческое состояние* и было той конечной целью, для достижения которой шла вся работа над «элементами».

Но вот беда! Чем исполнительнее был ученик, чем больше он узнавал всякой премудрости по части «элементов», чем лучше он усваивал эти знания, *тем труднее «элементы», разъединенные при изучении, соединялись*, т. е. тем труднее было получить *творческое состояние*.

Речь, конечно, идет о таком *творческом состоянии*, которого требовал К. С. Станиславский, и о том содержании, которое *он* вкладывал в это понятие.

Что же произошло?

Константин Сергеевич ежедневно работал в театре и для театра не менее 18-ти часов в сутки, а может быть и больше, все 24 часа: нередко он рассказывал, как та или другая мысль пришла к нему ночью во сне. Но вот что нужно не забывать, — работа эта была *режиссерская*: над пьесой, над спектаклем, над ролью.

Если Константин Сергеевич и занимался педагогикой, то лишь по ходу репетиции, попутно: чтобы оживило то или иное мертвое место роли у актера. Школы он сам никогда не вел — некогда было. Ее вели его ученики, начиная с Сулержицкого и Вахтангова. Он просто не имел возможности для последовательной и постоянной проверки результатов от всех предложенных им приемов и от всей программы обучения в целом.

А работа преподавателей давала иногда хорошие результаты, иногда плохие... Отчего?

Должно быть, оттого, что один талантливо применял «систему», другой не талантливо.

И как-то само собой получилось, что при неудаче педагога никогда не приходила мысль: а может быть, виной тому *несовершенство приема*?

А при удаче не приходило в голову, что, может быть, педагог действовал *не только установленными, но еще и какими-то своими способами*, даже и сам порой этого не замечая?

Так получилось, и удивляться этому не приходится — так часто получается. Здесь лишь обратим внимание на это противоречие между теорией и практическими результатами, проявившееся при осуществлении установленной нами же «программы обучения».

Обратимся к книге К. С. Станиславского «Работа актера над собой». Эта книга — дневник ученика. День за днем, урок за уроком описывается весь путь, пройденный учеником в театральной школе.

Но вдруг, на одном из самых последних уроков (за каких-нибудь 25 страниц до конца книги) преподаватель Торцов (т. е. сам Станиславский) преподносит ученикам «очень большую и важную новость», без которой нельзя «познать подлинную правду жизни изображаемого лица».

«Если бы вы знали, до какой степени эта новость важна!» — восклицает он.

Эта новость: *доведение до предела* каждого из психотехнических приемов.

Доведение до предела, — говорит он дальше, — «способно втянуть в работу душевную и органическую природу артиста с ее подсознанием! Это ли не новость, это ли не важное добавление к тому, что вы уже знали!»²¹

Тут еще ничего особенного нет, как видите, ведь каждый урок приносил ученикам что-нибудь *новое*, чего они до сих пор не знали. Но дальше... дальше всё идет вверх ногами!

Торцов продолжает: «В полную противоположность некоторым преподавателям, я полагаю, что начинающих учеников, делающих, подобно вам, первые шаги на подмостках, надо по возможности стараться *сразу доводить до подсознания*. Надо добиваться этого на *первых же порах* <...>

Пусть начинающие *сразу познают*, хотя бы в отдельные моменты, блаженное состояние артиста во время нормального творчества. Пусть они знакомятся с этим состоянием не только номинально, по словесной кличке, по мертвой и сухой терминологии <...>. Пусть они на деле любят это творческое состояние и постоянно стремятся к нему на подмостках» (курсив мой. — Н. Д.)²².

Что же выходит? Ученик сидел целый год в школе, и в один из последних уроков ему преподносят новый прием, которого он до сих пор не знал, «очень большую и важную новость», и тут же говорят: *начинать* надо с этого.

Возникает вопрос: почему же со мной, с учеником, так не начинали? Значит, эта школа *неверная*? Без этого «чрезвычайно важного» приема, и даже можно сказать *принципа*, я, значит, «знакомился со всем самым важным только номинально, по словесной кличке, по мертвой и сухой терминологии»? И не только знакомился, а и тренировался неверно: втренировывал в себя ошибку?

Надо ответить прямо: да, именно так. И Константин Сергеевич это понял. Понял и поспешил хоть последними главами книги направить дело на верный путь, т. е. *повернуть его* на 180 градусов. То, что раньше считалось *завершением* школы («творческое сценическое самочувствие»), должно стать тем, с чего надо начинать, *началом*.

Как быть? Писать книгу сызнова? Это долго. Кроме того, нужны годы для накопления практического материала. Оставить все как было — нельзя...

И вот он пытается что-то переиначить в уже написанном, делает дополнения, поправки, кое-что удаляет во избежание противоречий — и книга выходит в свет.

Чтобы уберечь и предостеречь от ошибок, он в предисловии подчеркнуто (курсивом) предлагает читателю остановить свое внимание на «...последнем XVI отделе книги. *К этой ее части следует отнестись с исключительным вниманием, так как в ней — суть творчества и всей системы*»²³.

Но это предупреждение, этот призыв отнестись с *исключительным* вниманием к XVI отделу не исправляет дела, потому что все 15 первых отделов построены капитально, прочно, фундаментально и последовательно.

«Система», в том виде, в каком она была до последних 2—3-х лет жизни К. С. Станиславского, в основе своей (почти целиком) рационалистическая.

И опять возникает вопрос: как же так? Почему вдруг такой крутой и резкий поворот?

Те, кто хорошо знал Константина Сергеевича в жизни, кто много видел его на сцене, кто многие годы наблюдал его на репетициях, те такому повороту не удивятся, они только пожалеют, что Константин Сергеевич не успел объяснить его до конца.

Многие думают, а по первым почти пятистам страницам его книги это кажется даже очевидным, что Станиславский весь на рассудочности, весь на учете и расчете, что это сухой, мучительно трудный теоретик и дрессировщик. Договаривались даже до того, что это чуть ли не «Сальери».

А между тем больше всего он — «Моцарт». Доверчивый, веселый, хохотун, трогательно-чувствительный и нежный, неутомонный фантазер и отчаянный смельчак в искусстве.

Что же сделало его в его «системе» «рассудочным», «расчетливым», «трудным», «утомительно-требовательным»? Словом, таким сугубо *рационалистом*?

Первое: довольно обычная в нашем деле нерадивость актеров. Редкий из них дорабатывает роль дома и приносит на репетицию готовое. Большинство же... теряют, рассыпают и то, что было на репетиции добыто упорным трудом режиссера. Теряют и приходят на следующую репетицию пустые, вялые, предоставляя режиссеру вновь их «накачивать» и приводить — куда уж тут в творческое! — хоть бы просто в рабочее состояние.

Второе: *огромная требовательность к спектаклю*. Допустить, чтобы та или иная сцена была сыграна плохо — невозможно, урон всему театру! Хочет не хочет, а плохо сыграть ему не удастся, Константин Сергеевич не позволит.

И вот тут начинаются взаимные мучения.

Актер рассеян, вял... его надо «увлечь»... Режиссер с жаром рассказывает о роли, о сцене... Актер чуть-чуть приободрится, проснется... Но через 2—3 минуты опять погас. Снова с горящими глазами режиссер пытается рассказывать и «показывать»... Актер заинтересовался, увлекся, но... у него нет умения, и он скоро чувствует, что ему это не по силам, и... скисает окончательно. С героическими усилиями, с полным самоотвержением режиссера, это повторяется 10...20 раз. Мало-помалу режиссер видит, что этих требований актер выполнить не в состоянии, и — сам вянет, теряет энтузиазм... Но время не ждет: *надо делать спектакль!* И снова за работу!

Актер не может исполнить то, чего требует режиссер, — давай помогать ему другим способом, давай как только можно облегчать ему его задачу. Он не понимает своей сцены — давай обдумаем ее, обмозгуем.

— Вы зачем пришли сюда?

— Мне нужно выпросить денег.

— Ну вот, просите денег.

Начинает просить — опять не так.

— Вы просите, как будто вам нужно на трамвай, а нужны вам деньги для больной матери... Почему вы так вошли? Так входят к приятелю, а вы пришли к начальнику... А теперь вы стараетесь «сыграть чувство», стараетесь показать, что вам очень страшно. Дело не в чувстве, совсем не в чувстве, дело во внимании. Смотрите внимательно, какой он сегодня: злой? добрый? От этого зависит, успеете вы с вашей просьбой или нет...

И т. д., и т. д. — вся сцена раскладывается на мельчайшие частички, каждая из частичек разрабатывается, выверяется, «оправдывается...» Потом всё складывается и связывается.

Актер же верен себе и в промежутках между этими мучительными репетициями опять рассыплет и растеряет из того, что найдено, три четверти, а то и больше.

Наконец, настойчивыми и терпеливыми повторениями, вопреки инертности и даже нежеланию актера, вопреки его капризам, его приучают-таки если и не к настоящему «переживанию» нужной сцены, то хоть к приблизительному, похожему на правду. У актера всё под наблюдением, всё сознательно, всё видимость, но делать нечего! Для спектакля это все-таки лучше, чем пустить его на произвол судьбы. Со временем всё это может и «ожить». А сейчас хорошо уже то, что всё это верно с точки зрения *похожести* на правду и с точки зрения последовательности и «логики» событий пьесы...

Конечно же, так было не со всеми актерами! Наиболее одаренные ухватывали суть дела с первых же слов режиссера или приносили такой проработанный и яркий материал, что режиссеру оставалось только принять его и поощрить. За ними дело не стояло.

Но зато другие, менее одаренные!.. А спектакль должен быть без сучка, без задоринки. А отстающих много. И выходит так, что главная работа с актером падает именно на них.

Так и сложился мало-помалу такой порядок: первая забота — спектакль, вторая — актер.

Жизнь не ждет — давай хороший спектакль. Спектакль — главное. Не пьеса нужна актеру, чтобы выявить в ней себя, а актер нужен пьесе, чтобы сыграть ее. Спектакль — цель, актер — средство.

Для того же, чтобы спектакль сделать хорошим, верным, гармоничным, надо, чтобы не было расхождений с автором (и с режиссерским замыслом), а для этого актер должен научиться действовать на сцене, как действует в моем режиссерском представлении «действующее лицо», — он должен «хотеть» того, чего хочет действующее лицо, он должен «быть внимательным» к тому, к чему внимательно действующее лицо, он должен... должен, должен и без конца должен...

И актеру от всего этого становится скучно: его собственное творчество таким образом в самом начале сжимается тисками, но... иначе нельзя, обстоятельства не позволяют — сроки! спектакль!

Актер, чувствуя, что мечты о собственном творчестве, о создании собственного художественного произведения придется отложить до лучших времен, и теперь следует ограничиться посильным исполнением режиссерских требований, — душой и сердцем выключается, холодеет... (Ведь как бы ни была интересна психология действующего лица, рассказанная режиссером, — она ведь не моя, она извне, а не из моей души, и я лишен одного из решающих условий всякого творчества — чувства авторства.)

Но если актер «вянет и холодеет», если у него «не выходит», «рассыпалось», «неправда», «наигрыш», «штампы» — что следует делать? Вчера кое-чего уже добились, кое-что начинало выходить... Значит, то же самое надо делать и сегодня! значит, надо продолжать! Других методов,

которые возбуждали бы творческий энтузиазм актера, ведь еще нет? Нет. Плохо ли, если бы они были, да ведь нет!

И тут постепенно и незаметно произошел *первый вывих*: эмоциональный и даже (частично) аффективный художник Станиславский в работе с актером превращался частенько в рационалиста, он приучил себя сознательно анализировать чувство, он стал разлагать роль и сцену на мельчайшие частички, он заставлял актера здесь «хотеть» одного, здесь другого, он стал требователен в исполнении мизансцен, он даже стал предписывать актеру определенные интонации.

Всё это — для создания спектакля.

И вот, в результате этих кропотливых и мучительных работ по созданию спектакля, пришли к тому, что актера стали рассматривать как субъекта холодноватого, которого надо раскачивать для творчества, — это первое; и второе — как субъекта рассудочного, которому надо всё разжевать, т. е., если вспомнить нашу классификацию, как *актера-рационалист?7га*.

Кстати, тут же и выяснилось, какими качествами следует обладать актеру, чтобы он легче поддавался этой муштре. (Это «выяснение» имело и продолжает иметь очень серьезные последствия, потому что вольно или невольно, но определило критерии отбора актеров.)

И тут произошел *второй вывих*: репетиционную *рационалистскую, императивистскую* работу над пьесой перенесли в школу и стали воспитывать там... актеров-рационалистов.

Примут в школу эмоционального или даже аффективного, «поработают» над ним, и... получается рационалист. (Не потому ли аффективные актеры, несмотря на приглашения, не шли в МХТ?)

Константин Сергеевич в глубине души чувствовал, что здесь что-то не ладно, мучился, искал... И когда перед ним реально мелькнул другой путь, гораздо более близкий его «моцартовской» природе, что же удивительного, что этот «поневоле рационалист» не стал долго колебаться, а сразу пошел на уступки. И для начала уступки немалые: взял да и объявил в своей книге, что преподавание творческой техники следует повернуть сразу же на 180 градусов.

Не хочу и не должен отрицать того, что в этом *повороте* Константина Сергеевича есть большая доля моей «вины». И можно подумать, что этот навеянный мной поворот только испортил книгу Станиславского. Ну что, в самом деле, как же теперь по ней заниматься и преподавать? По первым 500 страницам или по последним 70-ти?

Да ведь и выбора, по правде сказать, нет: на последних 70-ти страницах нет точных указаний, как же именно следует работать... Это всё может быть и убедительно для практической, утилитарно мыслящей головы. Но без этих последних 70-ти страниц Станиславский не был бы Станиславским.

Какова его главная цель? — вот самое важное, на что следует прежде всего обратить внимание при изучении этой книги К. С. Станиславского.

А она вот какова: он всегда и неизменно хотел видеть на сцене только одно — подлинную искренность и беспредельную правду, т. е. *жизнь* на сцене или, говоря другими словами, *процесс*, а не *результат*. В разных выражениях, впрямую и косвенно, открыто и между строк он повторяет об этом чуть ли не на каждой странице.

И как странно! Именно это почти всеми пропускается.

Вероятно, потому, что достижение этого считается простым, легким и само собой разумеющимся: «конечно, правда, конечно, искренность! А как же иначе? Я же всегда стремлюсь к этому!»

Скажу по горькому опыту педагога и режиссера: кто так говорит и думает про себя, тот обычно и не представляет, и не подозревает даже, о каком «самочувствии правды» на сцене говорит Станиславский.

Оно совсем не «само собой разумеющееся», его еще надо искать, искать да искать!*

Существует миф, что Станиславский все время менялся. Люди, поработавшие с ним (или повертевшиеся около него) год-два, с пренебрежением говорили тем, кто работал с ним раньше, скажем, лет за 10—15 до этого: «О, вы уже отстали! Станиславский давным-давно ушел от этого! Всё это забыто и брошено! Теперь — вот что!»

Те, кто так говорил, — очень поверхностно знали К. С. Станиславского.

Я проработал с ним бок о бок около тридцати лет (больше всего именно над теорией и практической техникой творческого состояния актера на сцене), подолгу жил непосредственно с ним вместе и могу засвидетельствовать: Станиславский в существе своем *никогда не менялся*. Он всегда

* Когда по каким-нибудь случайным причинам актер на сцене попадает в это состояние полной правды, вместо того, чтобы отдаться ему, он пугается, он теряется, он говорит: «Я выбился»... До того это состояние ему незнакомо, чуждо и даже страшно.

стремился только к одному (*только к одному!*): он старался найти способ *по-настоящему жить на сцене, как жили лучшие из мировых актеров в лучшие минуты своего творчества.*

Это одно и соединило двух величайших художников театра нашей эпохи: его и Вл. Ив. Немировича-Данченко. И это одно было у них *неизменно.* Те, кто это прозевали, — прозевали главное. Они не знают ни Станиславского, ни Немировича-Данченко.

К. С. Станиславский менял приемы, при помощи которых пытался достичь *главной цели,* но сама *цель* оставалась неизменной.

Потому так и менялись прием за приемом, что поставленная цель была слишком трудно достижимой, а найденные приемы всё не давали необходимого результата. И вот — искали новые. Новые приемы, новые методы, чтобы со всех сторон, с каких только можно, *подобраться* к этому главному.

Станиславский потому-то и мог сочетать всё это множество разноречивых подходов, что *брал от них только одно:* то, что нужно для достижения главной цели.

Те же, кто знал Станиславского мало, или знал, да не уловил в нем этого главного (а без него Станиславский, как электрическая лампочка без волоска), те видели Станиславского только в том методе, каким он сейчас увлекался.

Так же неверно судили и о Станиславском, и о Немировиче-Данченко по тем спектаклям, какие они выпускали, словно в этих спектаклях и воплотился их идеал, то есть объединившая их *главная цель.* А бывали спектакли очень далекие от идеала... Но что же было делать, когда сроки невыносимо малы, а актеры не справлялись так, как нужно, а приемы работы с актерами, видимо, еще не на высоте?..

И К. С. Станиславский, и В. И. Немирович-Данченко выпускали спектакли, но прекрасно знали их истинную ценность...

Отношение Станиславского к приемам своей «системы» очень хорошо было видно в таких случаях: бывало, он упорно выдерживает актера на каком-нибудь одном из приемов «системы», но как только у актера (от этого приема или по другой причине) жизнь пошла по-настоящему — он всегда крикнет: «Теперь забудьте все "системы" и лупите дальше, играйте, как вам играется!» Смотрел и радовался.

Если актер в порыве творчества менял мизансцены, если он нарушал все установленные «законы речи», о которых только что самым категорическим образом говорилось, — он все принимал, все одобрял, лишь бы то, что делал актер, было творческой правдой. «"Система", — говорил он тут же, — нужна только для того, чтобы найти верное творческое состояние. Когда оно найдено, система не нужна. А если об ней все еще думать — испортишь всё дело!»

Всё это было так и могло так быть, потому что он был творческий человек, *практически творческий,* а не кабинетный догматик.

Подчиняясь на репетициях инстинкту художника — «сделать во что бы то ни стало», — он применял все, какие только возможны приемы и методы. Иногда, желая быть последовательным проводником своей «системы», он начинал педантично и пунктуально действовать по всем ее правилам, но, как только отчего бы то ни было дело упиралось, он незаметно соскальзывал на другое, как будто бы противоположное и враждебное «системе».

Многих это сбивало с толку, и они ворчали: «То и дело противоречит сам себе!» А для него это не было противоречием — ему нужно было одно: яркая художественная правда. Если достижению ее помогала «система» — давай ее сюда! Если не помогала «система» — найдем другое. Свет не сошелся клином!

Он был художник. Художник-создатель. Не будь в нем этого практического художника-созидателя — не было бы встречи с Немировичем-Данченко, не было бы Художественного театра, не было бы новой эры в искусстве театра.

Так работал он изо дня в день больше 40 лет!

Как легко было бы ему написать не одну, а две или даже три книги о том, как ставить спектакль, как режиссировать, как делать роль, — ведь все это он знал так тонко, как невозможно себе и представить! (Написал же он свою первую книгу «Моя жизнь в искусстве» в полтора года, да еще при чрезвычайно неблагоприятных условиях, во время трудной поездки по Америке 1922 — 24 гг.)

Но он хотел быть последовательным и решил сначала выпустить книгу о подготовке актера к сцене, о «школе». А потом уж и те. Но... так как практика чисто педагогического дела ему была известна очень мало, а требования к себе были большие, то задуманная книга приковала его к себе более чем на 25 лет! А те книги... те книги так и остались не написанными...

Он был вечно юным искателем и борцом за все более высокие ступени постижения драматического искусства и актерского творчества. На этом пути, пути незавершенном, в этом стремлении вперед и настигла его смерть.

ПРИМЕЧАНИЯ

Посвящение. — Посвящение написано Н. В. Демидовым, когда по его первоначальному плану весь труд был задуман им как единая книга. В процессе работы каждый из разделов плана потребовал выделения в отдельную самостоятельную монографию. В результате возникла серия из пяти книг, три из которых автор успел закончить (две последующих остались в его архиве в виде подготовленных материалов). Таким образом, посвящение отцу, В. В. Демидову, следует отнести ко всему творческому наследию Н. В. Демидова, публикация которого начинается настоящим изданием (рассчитанным на три тома).

Книга первая

ИСКУССТВО АКТЕРА В ЕГО НАСТОЯЩЕМ И БУДУЩЕМ

1. «Гамлет», драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета // *Белинский В. Г.* Собр. соч. в 13 т. М., 1953-1959. Т. 2. С. 310, 332.
2. В своем творчестве Глюк ставил целью гармоническое соединение драмы и музыки («Орфей», «Алкеста», «Ифигения в Тавриде» и др.).
3. Мейнингенцы — труппа, сформированная в конце 1860-х гг. немецким герцогом Георгом Саксен-Мейнингенским для постановки драматических спектаклей. Труппа гастролировала в Москве в 1885 и 1890 гг. Режиссером труппы мейнингенцев был Людвиг Кронег.
4. Соображения и выводы по поводу мейнингенской труппы // *Островский А. Н.* Поли. собр. соч. в 16 т. М., 1952. Т. 12. С. 279.
5. Источник цитаты установить не удалось. Возможно, это выписка из стенограммы одной из лекций А. Я. Таирова о его творческом методе, читанных им в разное время для труппы Московского Камерного театра.
6. Л. М. Леонидов сыграл роль Мити Карамазова в спектакле МХТ «Братья Карамазовы» (1910) по роману Ф. М. Достоевского.
7. Дэвид Гаррик упомянут Демидовым не только как выдающийся актер XVIII в., но как реформатор сцены и педагог. В течение тридцати лет он руководил театром Друри-Лейн, играя в нем сам и воспитывая актеров реалистического направления (в противовес классицизму, царившему на тогдашней английской сцене).
8. Олдридж гастролировал в России в 1858 г. и все последующие годы, вплоть до своей смерти (1867).
9. «Джоконда» (Мона Лиза) — знаменитая картина Леонардо да Винчи, которую сам художник считал незавершенной.
10. «Бедность не порок» // *Островский А. Н.* Полное собр. соч. в 16 т. М., 1949. Т. 1. С. 286.
11. Ср.: «Шамрасв: <...> Пала сцена, Ирина Николаевна! Прежде были могучие дубы, а теперь мы видим одни только пни. Дорн: Блестящих дарований теперь мало, это правда, но средний актер стал гораздо выше. Шамраев: Не могу с вами согласиться. Впрочем, это дело вкуса...» («Чайка», д. 1) // *Чехов А. П.* Собр. соч. в 12 т. М., 1956. Т. 9. С. 236.
12. Какую именно пьесу имеет в виду Демидов, установить не удалось.
13. «Гроза» // *Островский А. Н.* Полное собр. соч. в 16 т. М., 1950. Т. 2. С. 241.
14. Письмо к сестре, М. П. Чеховой, в ночь с 16 на 17 марта 1891 г. (№ 928) // *Чехов А. П.* Письма в 12 т. М., 1976. Т. 4. С. 198. Дузе гастролировала в России в 1891, 1892 и 1908 гг.
15. *Смирнова Н. А.* Воспоминания. М., 1947. С. 56.
16. *Мичурина-Самойлова В. А.* Полвека на сцене Александринского театра. Л., 1935. С. 85.
17. *Станиславский К. С.* Собр. соч. в 8 т. М., 1954. Т. 2. С. 375.
18. В архиве Н. В. Демидова находятся рукописи трех законченных им работ: публикуемых в данном томе двух книг — «Искусство актера в его настоящем и будущем» и «Типы актера», а также третьей книги — «Искусство жить на сцене». Последняя была опубликована в 1965 г. (спустя двенадцать лет после смерти Демидова) в сильно сокращенном варианте. Ныне она готовится к изданию в полном авторском варианте. Еще две задуманные Демидовым книги с условными названиями «Высшие проявления актерского творчества и пути к достижению их» и «Теория и психология творческого художественного процесса актера» хранятся в архиве в виде собранных по темам предварительных заметок и набросков отдельных глав. Эти материалы также предполагается опубликовать в самостоятельном томе.

19. *Тютчев Ф. И.* Лирика. М., 1966. Т. 1. С. 81.
20. Речь идет о спектакле Московского драматического театра «Павел I» по пьесе Д. С. Мережковского (1917). В дальнейшем роль Павла I Певцов играл во многих гастрольных спектаклях с различными труппами.
21. См. работы У. Джемса «Научные основы психологии» (СПб., 1902); «Прагматизм» (СПб., 1910); «Беседы с учителями о психологии» (Пг., 1921) и др.
22. См. также: «Согласно моей теории <...>, телесное возбуждение следует непосредственно за восприятием вызвавшего его факта, и осознание нами этого возбуждения в то время, как оно совершается, и есть эмоция. <...> Наиболее рационально выражаться так: Мы опечалены, потому что плачем; приведены в ярость, потому что бьем другого; боимся, потому что дрожим, а не говорить: мы плачем, бьем, дрожим, потому что опечалены, приведены в ярость, испуганы» *{Джемс У. Психология. М., 1991. С. 275}*.
23. «Гроза» // *Островский А. Н.* Полное собр. соч. в 16 т. М., 1950. Т. 2. С. 213.
24. См. письмо Гоголя к А. С. Пушкину от 7 октября 1835 г.: «Сделайте милость, дайте какой-нибудь сюжет, хоть какой-нибудь, смешной или не смешной, но русский чисто анекдот. Рука дрожит написать тем временем комедию. <...> Сделайте милость, дайте сюжет, духом будет комедия из пяти актов, и клянусь, будет смешнее черта. Ради Бога» // *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений. Т. 10. Письма 1820-1835 гг. [М.; Л.], 1940. С. 375.
25. *Пушкин А. С.* Полное собр. соч. в 9 т. М.; Л.: Academia, 1935. Т. 2. С. 163-164.
26. *Щелкина-Куперник Т. Л.* О Ермоловой: (Из воспоминаний). М.; Л., 1940. С. 58, 59. В издании 1983 г. слово «любимые» стихи заменено на «любые», однако смысла это разночтение не меняет.
27. Видимо, ошибка в указании года. На самом деле Вилли Ферреро гастролировал в России впервые в 1913 г. в 7-летнем возрасте. Впоследствии, уже будучи взрослым, он выступал в СССР (в 1935, 1951 и 1952 годах) с лучшими советскими оркестрами.
28. «Тени сизые смешались...» // *Тютчев Ф. И.* Лирика М., 1966. Т. 1. С. 75.
29. *Мочалов П. С.* Неоконченная статья о творчестве актера // *Ласкина М. Н.* П. С. Мочалов. Летопись жизни и творчества. М, 2000. С. 373.
30. «Моя биография» // *Беранже П.-Ж.* Избранное. М., 1979. С. 472. «Говорят, ничто не светит так ярко, как пламя рукописей, мужественно брошенных в огонь. Если это так, то я должен бы обладать большой ясностью зрения» (перевод Н. Славятинского). Демидов цитирует в другом переводе.
31. «Барон Денон» — очерк Анатоля Франса «Notice historique sur Vivant Denon» (1889). См.: *France A.* La vie litteraire. P., 1919. Т. 3.
32. В каком именно спектакле Малого театра Ф. П. Горев исполнял роль Нерона, установить не удалось, возможно, в трагедии П. Коссы «Нерон» (репертуар Э. Росси). Однако на сцене Малого театра эта пьеса не шла.
33. П. С. Мочалов. Летопись жизни и творчества. С. 373.
34. См. Ф. Купер. «Следопыт», гл. XI.
35. «Каменный гость», сц. 2. // *Пушкин А. С.* Полное собр. соч. в 9 т. М.; Л., 1935. Т. 6. С. 182.
36. См.: «50 лет артистической деятельности Эрнесто Росси». Составила по мемуарам Э. Росси С. И. Лаврентьева. СПб., 1896. С. 59.
37. Письмо к брату, М. М. Достоевскому, от 31 мая 1858 г. из Семипалатинска // *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. в 30 т. М.; Л., 1985. Т. 28. Кн. 1. С. 311, 312.
38. *Кизеветтер А. А.* «Героическое и будничное в творчестве М. Н. Ермоловой» // М. Н. Ермолова. М.: Свстозар, 1925. С. 117-118.
39. Мысль о необходимости психической техники для актера его толка, безусловно, волновала П. С. Мочалова. В своей неоконченной статье о творчестве актера, набрасывая ее дальнейший план, в числе других вопросов он упоминает, что ему хотелось бы еще говорить «о средствах сделать верными минуты своего вдохновения и о возможности найти эти средства». См.: «П. С. Мочалов. Летопись жизни и творчества». С. 373.
40. Здесь и ниже Н. В. Демидов приводит цитаты из книги: *Роллан Р.* Собр. соч. Т. XIV. Героические жизни: Бетховен. Микеланджело. Толстой. Л., 1933. С. 78—79. Перевод «Жизни Микеланджело» принадлежит М. А. Кузмину.
41. Исправлена очевидная описка Демидова, в тексте — 500 лет.
42. «Жизнь Микеланджело». С. 161.
43. *Canzoniere. CCLIX.* Демидов цитирует в подстрочном переводе первые четыре строки: Cercato ho sempre solitaria vita / (le rive il sanno, e le campagne c i boschi), / per fuggir questi ingegni sordi e loschi/ / die la strada del ciclo hanno smarrita.

44. Разговор книгопродавца с поэтом // *Пушкин А. С.* Полное собр. соч. в 9 т. М.; Л., 1935. Т. 2. С. 119-120.
45. «Жизнь Микеланджело». С. 174.
46. Жан-Жак Руссо. Письмо от 12 января 1762 г. к Ламуаньону де Мальзербу, сановнику Людовика XV, главному цензору. Общая переписка Руссо, собранная Т. Дюфуром. Париж. 1925 г.
47. «Пророк» // *Лермонтов М. Ю.* Собрание сочинений в 4 т. М., 1957. Т. 1. С. 81.
48. В «Курсе лекций о славянских литературах», который Мицкевич прочел в Сорбонне в 1839 г., точного соответствия цитате найти не удалось.
49. См.: Э. Т. А. Гофман. Жизнь и творчество: Письма, высказывания, документы. М., 1987. С. 88 (пер. К. Гюнцеля). Демидов цитирует в другом переводе по неустановленному нами источнику.
50. См.: Моцартово письмо // *Сын Отечества.* 1927. № 116. С. 215—217. Демидов цитирует в другом переводе по неустановленному нами источнику.
51. Вероятно, ради большей точности, Демидов приводит стихотворение Микеланджело не в поэтическом переводе (ср. «Жизнь Микеланджело». С. 155), а в прозаическом пересказе (Сонет 38, Frey CI, Girardi 46). Сонет написан после смерти поэтессы Виттории Колонна (1490—1547).
52. Гораций. Оды. III, 4.
53. Письмо к брату, М. М. Достоевскому, от 31 мая 1858 г. // *Достоевский Ф. М.* Собр. соч. в 30 т. Л., 1985. Т. 28. Кн. 1. С. 312.
54. *Мережковский Д. С.* Акрополь: Избранные литературно-критические статьи. М., 1991. С. 57.
55. Из письма А. О. Смирновой от 2 апреля 1845 г. // *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений. Т. 12. Письма 1842-1845 г. М., 1952. С. 477.
56. Цитата из Микеланджело в этом месте приводится в другом, неизвестном нам переводе, отличающемся от перевода Кузмина (ср. «Жизнь Микеланджело». С. 151—152).
57. «Поэт» // *Пушкин А. С.* Полное собр. соч. в 9 т. М.; Л., 1935. Т. 2. С. 256.
58. Американский политический деятель и физик Вениамин Франклин изобрел в 1762 г. громоотвод.
59. «Разговор книгопродавца с поэтом» // *Пушкин А. С.* Полное собр. соч. в 9 т. М.; Л., 1935. Т. 2. С. 120.
60. Эккерман. Разговоры с Гете. М.; Л., 1934. С. 809.
61. См.: *Лазарев И. П.* Гельмгольц. М., 1959. С. 40, 41. Демидов цитирует в другом переводе.
62. См. примеч. 39.
63. О. Бальзак. Письмо к Зюльме Карро от января 1837 г. (см.: *Balzac H. de.* Correspondance. P., 1964. Т. 3. P. 217—218). Огюст — имеется в виду О. Бержс, фр. художник, друг Бальзака, в нач. 1830-х был его секретарем.
64. «Братья Земгано» — роман Эдмона де Гонкура, посвященный этим цирковым акробатам.
65. Комедия в 5 д. Коцебу «Ненависть к людям и раскаяние» написана в 1787 г. В России в пер. А. Малиновского она шла с 1797 г. Возобновление с участием П. С. Мочалова в роли Мейнау состоялось в 1832 г.
66. На афишах спектакля 1-й студии МХТ «Сверчок на печи» имя Сулержицкого не значится («инсценировка и постановка Б. М. Сушквича»). Однако, будучи руководителем Студии, Сулержицкий, по общему признанию, стал душой спектакля, создателем той атмосферы света и добра, чем так покорял спектакль зрителей. «В эту работу Сулержицкий вложил все свое сердце. Он отдал ей много высоких чувств, духовных сил, хороших слов, теплых убеждений, красивых мечтаний, которыми он пропитал всех участвующих, что сделало спектакль необыкновенно душевным и трогательным» {*Станиславский К. С.* Собр. соч. в 8 т. М., 1954. Т. 1. С. 353, 354).
67. Михаил Семенович Щепкин. М., 1984. Т. 1. С. 197. Т. 2. С. 387.

Книга вторая **ТИПЫ АКТЕРА**

1. Комедийный актер Н. П. Мальский служил в Театре Литературно-художественного общества (Суворинском) в 1899-1905 гг.
2. Михаил Семенович Щепкин. М., 1984. Т. 2. С. 387.
3. С. Общество искусства и литературы // *Артист.* 1891. Декабрь. С. 127.
4. Ф. П. Горев был актером Малого театра в 1882—1897 и 1904—1910 гг., а также гастролировал по провинции. «Истинно трагические мочаловские черты таланта» Горева

отмечал критик «Театрального курьера» (1918. 28 октября). Роль Опольева в «Старом барине» А. И. Пальма считалась одной из совершенных в ряду характерных его ролей, которую он исполнял, по словам другого критика, с «величавой простотой и изяществом» (Ежегодник Императорских театров. 1910. Вып. 8. С. 152).

5. *Орлова-Савина П. И.* Автобиография. М., 1994. С. 143.
6. *Садовский М. П.* Федор Семенович Потанчиков // Артист. 1889. № 3. С. 45.
7. Письмо М. С. Щепкина к А. И. Шуберт от 27 марта 1848 г. // Михаил Семенович Щепкин. М., 1984. Т. 1. С. 199-200.
8. *Эфрос Н.* Мольер в Художественном театре // Речь. 1913. 29 марта.
9. *Леонидов Л. М.* Митя Карамазов // Леонид Миронович Леонидов: Воспоминания, статьи, беседы, переписка, записные книжки. М., 1960. С. 217.
10. *Белинский В. Г.* Собр. соч. в 13 т. М., 1959. Т. 13. С. 391.
11. *Южин-Сумбатов А. И.* М. Н. Ермолова. Статья 1921 года // А. И. Южин-Сумбатов: Воспоминания, статьи, письма. М.; Л., 1941. С. 489-490.
12. *Григорьев А. А.* Великий трагик // Григорьев А. А. Театральная критика. Л., 1985. С. 147.
13. М. Н. Ермолова — Н. Е. Эфросу // *Бескин Э. М.* Мария Николаевна Ермолова. М.; Л., 1936. С. 69.
14. Соображения и выводы по поводу мейнингентской труппы // *Островский А. Н.* Поли. собр. соч. М., 1952. Т. 12. С. 279-280.
15. *Давыдов В. Н.* Рассказ о прошлом. М; Л., 1962. С. 40—41.
16. Мемуары. Записки о Гаррике (Артура Мурфи). С. 34.
17. *Миңц Н.* Дэвид Гаррик и театр его времени. М., 1977. С. 80.
18. *Бескин Э. М.* Мария Николаевна Ермолова. М.; Л., 1936. С. 28.
19. *Лучанский М.* Ермолова. М., 1938. С. 108-109.
20. *Станиславский К. С.* Собр. соч. в 8 т. М., 1954. Т. 2. С. 8.
21. Там же. С. 357.
22. Там же.
23. Там же. С. 6.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Амфитеатров Александр Валентинович (1862—1926), русский публицист и беллетрист
Бальзак Оноре де (1799—1850), французский писатель
Белинский Виссарион Григорьевич (1811—1848), русский критик
Беранже Пьер-Жан (1780—1857), французский поэт
Берже Огюст (1805—1885), французский художник, друг Бальзака
Бетховен Людвиг ван (1770—1827), немецкий композитор
Богачев Владимир Николаевич (1921—1984), ученик Н. В. Демидова, актер, режиссер, театральный педагог
Бруно Джордано (1548—1600), итальянский мыслитель, сожжен инквизицией на костре
Галилей Галилео (1564—1642), итальянский астроном и физик
Гаррик Дэвид (1717—1779), английский актер
Гаусс Карл Фридрих (1777—1855), немецкий математик и астроном
Гельмгольц Герман (1821—1894), немецкий естествоиспытатель
Гете Иоганн Вольфганг (1749—1832), немецкий писатель и ученый
Герцог (наст. фам. Герцовские), семья гимнастов (трио), Стеша Герцог
Глюк Христоф Виллибальд (1714—1787), австрийский композитор
Гоголь Николай Васильевич (1809—1852), русский писатель
Гораций Квинт Флакк (65—8 до н. э.), древнеримский поэт
Горев (наст. фам. Васильев), Федор Петрович (1850—1910), актер Малого театра, а также гастролер по провинции
Гофман Эрнст Теодор Амадей (1776—1822), немецкий писатель и композитор
Григорьев Аполлон Александрович (1822—1864), русский поэт, критик
Гус Ян (1369—1415), чешский религиозный реформатор, сожжен на костре
Гюго Виктор Мари (1802—1885), французский писатель, поэт, драматург
Дальский (Неелов), Мамонт Викторович (1865—1918), русский актер, с 1890 г. — артист Александрийского театра
Данте Алигьери (1265—1321), итальянский поэт и мыслитель
Демосфен (384—322 до н. э.), древнегреческий политик и оратор
Джемс Уильям (1842—1910), американский психолог и философ
Дидро Дени (1713—1784), французский философ, писатель и критик искусства
Достоевский Федор Михайлович (1821—1881), русский писатель
Дузе Элеонора (1858—1924), итальянская артистка
Ермолова Мария Николаевна (1853—1928), русская артистка
Иванов-Козельский Митрофан Трофимович (1850—1898), русский провинциальный актер
Кальдерон Педро де ла Барка (1600—1681), испанский драматург
Канова Антонио (1757—1822), итальянский скульптор
Каро (Карашквич), Александр Георгиевич (1893—1945), дрессировщик собак комический жонглер
Карро Зюльма (1796—1889), знакомая О. Бальзака
Керн Анна Петровна (1800—1879), знакомая А. С. Пушкина
Клайв Китти (Катерина Рефтор) (1711—1789), английская комедийная актриса театра Друри Лейн
Козлов Иван Иванович (1779—1840), русский поэт и переводчик
Колумб Христофор (ок. 1446—1506), испанский мореплаватель, открывший Америку
Комиссаржевская Вера Федоровна (1864—1910), русская актриса
Коперник Николай (1473—1543), польский астроном
Корреджо (наст. имя Антонио Аллегри) (1494—1534), итальянский художник
Коцебу Август (1761—1819), немецкий драматург

Кронег (Кронек) Людвиг (1837—1891), режиссер Мейнингенского театра
Крылов Иван Андреевич (1768—1844), русский драматург и баснописец
Купер Джеймс Фенимор (1789—1851), американский писатель
Ленский (Вервициотти), Александр Павлович (1847—1908), актер Малого театра режиссер
театральный педагог художник с 1906 г. — во главе Малого театра
Леонардо да Винчи (1452—1519), итальянский художник и ученый
Леонидов (Вольфензон), Леонид Миронович (1873—1941), артист МХТ
Лермонтов Михаил Юрьевич (1814—1841), русский писатель
Лешковская Елена Константиновна (1864—1925), актриса Малого театра с 1887 по 1925 г.
Лопе де Вега Феликс (1562—1635), испанский драматург
Мальский Николай Петрович (наст. фам. Нечаев 1874—1908), комедийный актер в 1902—1908 гг.
работал в театре Литературно-художественного общества
Марини Игнацио (1811—1873), итальянский певец (бас)
Максвелл Джеймс Кларк (1831—1879), английский физик
Матеус Л. И. и Ф. И., воздушные и партерные акробаты
Менделеев Дмитрий Иванович (1834—1907), русский химик, составитель периодической системы
элементов
Метерлинк Морис (1862—1949), бельгийский писатель, драматург
Микеланджело Буонарроти (1475—1564), итальянский художник, скульптор, архитектор и поэт
Мильтон Джон (1608—1679), английский писатель, поэт
Мицкевич Адам (1798—1855), польский поэт
Мичурин Иван Владимирович (1855—1935), русский биолог, селекционер
Мичурина-Самойлова Вера Аркадьевна (1866—1948), актриса Александринского театра
Мольер Жан Батист Поклен (1622—1673), французский драматург
Мопассан Ги де (1850—1893), французский писатель
Моцарт Вольфганг Амадей (1756—1791), австрийский композитор
Мочалов Павел Степанович (1800—1848), русский артист
Мурфи, см. Мэрфи
Мэрфи Артур (1727—1805), английский литератор, биограф Гаррика
Наполеон Бонапарт (1769—1821), французский полководец и император с 1804 г.
Немирович-Данченко Владимир Иванович (1858—1943), режиссер педагог драматург основатель
(вместе со Станиславским) Московского Художественного театра
Нерон Клавдий Цезарь Друз Германик, древнеримский император (54—68 н. э.)
Ньютон Исаак (1643—1727), английский математик, астроном, физик
Огюст, см. Берже
Олдридж Айра (ок. 1805—1867), негритянский трагик, выходец из Америки, ставший
общеевропейской знаменитостью
Орлова (урожд. Куликова во втором замужестве — Савина), Прасковья Ивановна (1815—1900),
постоянная партнерша Мочалова в 1835—1845 гг.
Островский Александр Николаевич (1823—1886), русский драматург
Паганини Никколо (1782—1840), итальянский скрипач и композитор
Паскаль Блез (1623—1662), французский математик, физик и философ
Певцов Илларион Николаевич (1879—1934), с 1925 г. — актер Академического театра драмы
(Ленинград)
Петрарка Франческо (1304—1374), итальянский поэт
Пракситель (IV в. до н. э.), древнегреческий скульптор
Пушкин Александр Сергеевич (1799-1837)
Рафаэль Санцио (1483—1520), итальянский художник
Рембрандт Харменс ван Рейн (1606—1669), голландский живописец и гравер
Решке Ян (1850—1925), польский певец (бас)
Ристори Аделаида (1822—1906), итальянская драматическая актриса

Росси Эрнесто (1827—1896), итальянский артист
Руссо Жан-Жак (1712—1778), французский писатель и мыслитель
Рыбаков Константин Николаевич (1856—1916), характерный актер, работал в Малом театре с 1881 г., сын трагика Н. Х. Рыбакова (1811-1876)
Савина Мария Гавриловна (1854—1915), актриса Александрийского театра
Садовские — семья актеров Малого театра
Садовский Пров Михайлович (1818—1872), актер
Сальвини Томмазо (1829—1916), итальянский трагик
Самарин Иван Васильевич (1817—1885), актер Малого театра с 1837 г.
Сервантес Мигель дс Сааведра (1547—1616), испанский писатель
Смирнова Надежда Александровна (1873—1951), актриса Малого театра с 1909 г., жена критика и историка театра Н. Е. Эфроса
Станиславский (Алексеев), Константин Сергеевич (1863—1938), актер режиссер, основатель (вместе с Вл. И. Немировичем-Данченко) Московского Художественного театра, создатель «системы» работы актера над собой
Стеша, см. Герцог.
Стрепетова Полина (Пелагея) Антипьевна (1850—1903), русская артистка
Сулержицкий Леопольд (Лев) Антонович (1872—1916), режиссер театральный деятель педагог художник
Таиров Александр Яковлевич (1885—1950), режиссер и организатор Камерного театра (1914—1949)
Толстой Лев Николаевич (1828—1910), русский писатель
Тургенев Иван Сергеевич (1818—1883), русский писатель
Тютчев Федор Иванович (1803—1873), русский поэт
Уатт Бенжамен Джемс (1736—1819), шотландский механик, изобретатель паровой машины (1768), холодильника и др.
Федотова Гликерия Николаевна (1846—1925), актриса Малого театра с 1862 по 1905 г.
Ферреро Вилли (1906—1954), итальянский дирижер 174, 175 Фидий (ок. 490—430 до н. э.), древнегреческий скульптор
Флобер Густав (1821—1880), французский писатель
Франклин Вениамин (1706—1790), американский политический деятель и физик
Франс Анатолий (наст. имя и фамилия Жак Анатолий Тибо) (1844—1924), французский писатель
Циолковский Константин Эдуардович (1857—1935), физик, математик, философ, изобретатель
Чехов Антон Павлович (1860—1904), русский писатель
Чехов Михаил Александрович (1891—1955), русский актер
Шекспир Вильям (1564—1616), английский драматург и поэт
Шиллер Фридрих (1759—1805), немецкий поэт и драматург
Шишкин Иван Иванович (1831—1898), русский художник-пейзажист
Шуберт (урожд. Куликова), Александра Ивановна (1827— 1909), актриса Малого, Александрийского и провинциальных театров, сестра П. И. Орловой и ученица М. С. Щепкина
Щепкин Михаил Семенович (1788—1863), русский актер
Щепкина-Куперник Татьяна Львовна (1874—1952), писательница поэтесса переводчица
Эдисон Томас Альва (1847—1931), американский изобретатель, усовершенствовал электролампочку, телефон, изобрел фонограф, камеру для съемки кинолент и др.
Эккерман Иоганн Петер (1792—1854), литератор секретарь Гете
Южин (наст. фам. Сумбатов) Александр Иванович (1857— 1927), актер Малого театра (с 1918 по 1927 г. возглавлял Малый театр), драматург

СОДЕРЖАНИЕ

НЕИЗВЕСТНЫЙ ДЕМИДОВ.....	3
--------------------------	---

Книга первая. Искусство актера в его настоящем и будущем

ВСТУПЛЕНИЕ.....	11
Отсталость театра. Величие его задач.....	11
Светлое будущее театра	14
Первая часть. Причины падения искусства актера	17
1. Увлечение постановкой	17
2. Самообман в театре.....	22
3. «Царь Максимилиан»	24
4. Принцип обмана	25
5. О «триумфах»	26
6. Режиссер. Его засилье и невежество	28
7. Режиссер. Спешка и другие объективные причины	30
8. Режиссер. Причины субъективные (дилетантство, профессиональное ремесло, шарлатанство).....	31
9. Актер и его субъективные причины (дилетантство, базарное ремесло профессионала и шарлатанство).....	35
10. Об ответственности и «героизме» актера	36
11. О ненужности теперь этого героизма.....	37
12. Спекуляции в искусстве. Злободневность	39
13. Итоги и выводы	40
Вторая часть. Правда и ее подделки.....	41
<i>Отдел первый. Правда.....</i>	<i>41</i>
1. Искусства еще не было, были только проблески	41
2. Проблески правды.....	43
3. Правда — не цель, а путь	44
4. Красота не относительна	45
5. Правда и натурализм.....	47
6. Еще о натуральности и натурализме	50
<i>Отдел второй. Правда, как она понимается обычно (псевдопереживание).....</i>	<i>52</i>
1. О трудностях при разговорах о правде	52
2. Правда не ограничивается только чувством. Прямой вызов чувства.....	53
3. Виды подделок чувства	54
А. Изображение чувства («игра чувства»).....	54
Б. Пепельный свет	55
В. «Гррр...».....	56
Г. Двигательная буря	57
4. Подделки правды	59
А. «Правдоподобие»	59
Б. Маленькие правды	62
<i>Отдел третий. Неуловимость правды.....</i>	<i>64</i>
1. Почему актеры так легко обманываются и свою ложь принимают за правду?	64
2. Почему так трудно попасть на правду?.....	65
3. Открытия «Америк».....	67
Третья часть. О художестве и художнике.....	69
<i>Отдел первый. Художество</i>	<i>70</i>
1. О совершенстве	70
2. Одухотворяющее — одно.....	70
3. Парадоксы примитива	71
4. Живость художественного произведения	72
5. Живое художественное произведение в театре.....	74

6. Художественное произведение и вечные идеи.....	75
<i>Отдел второй. ХУДОЖНИК. ОСНОВНЫЕ ЕГО КАЧЕСТВА</i>	76
1. Способность восхищаться и преклоняться	77
2. Глубина души. Емкость	79
3. Идеал	80
4. Миссия	82
5. Энтузиазм.....	83
А. Энтузиазм молодости.....	83
Б. Энтузиазм зрелости	85
6. Специальный ум.....	85
7. Талант.....	87
8. Кое-что о гении	90
I. Гений с объективной точки зрения	90
А. Гений и труд.....	91
Б. Вдохновение и труд.....	92
В. Гений и его враги	93
II. Гений с субъективной точки зрения	94
Четвертая часть. ПУТЬ ХУДОЖНИКА	97
<i>Отдел первый ПОДСОЗНАНИЕ, РЕФЛЕКСЫ, АВТОМАТИЗМЫ</i>	97
1. О силе дерзости	97
2. Качества и техника.....	97
3. Рефлексы, их значение.....	98
4. Почему машина может работать лучше человека?	100
5. Наши качества	101
6. Мыслительные автоматизмы. Максвелл.....	105
7. Автоматизмы в творчестве.....	106
8. Машина или человек? Автоматизмы или сознание?	107
9. Как первобытно мы пользуемся нашими автоматизмами.....	107
<i>Отдел второй ТЕХНИКА</i>	109
1. Сила верной тренировки.....	109
2. Душевная техника актера	111
А. Техника физическая и техника психическая.....	111
Б. Актеру необходима высокая душевная техника его творчества	113
В. Душевная техника для актера — всё	113
3. Как возникла в театре техника.....	117
4. О путях изучения автоматизмов вообще и в творчестве актера в частности	119
А. Путь овладения	119
Б. Автоматизмы актера	120
5. Косность запротестует.....	121
<i>Отдел третий ПУТЬ К ХУДОЖНИКУ</i>	122
1. Разнообразие этих путей	122
2. Путь техники	123
3. «Разбитая скорлупка»	124
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	126

КНИГА ВТОРАЯ. ТИПЫ АКТЕРА

Имитатор.....	129
Эмоциональный.....	130
Аффективный	131
Рационалистичность и сцена.....	132
«Строение» и развитие душевных свойств.....	133
Восприятие и реакция.....	133

Эмоциональность и ее разновидности	134
Рационалистичность (рассудочность) как недоразвитие эмоциональности	135
Процесс и результат	136
Как и отчего делаются изображальщиками	140
Необходимое уточнение	140
Изображающие и живущие	146
Особые качества каждого из четырех типов актера	148
Имитатор	148
Эмоциональный	150
Аффективный	151
Рационалист	155
«Болезни» и слабости (недочеты) каждого из четырех типов актера	156
Имитатор	156
Эмоциональный	158
Аффективный	158
Рационалист	161
Сложные типы	162
О «типах» в режиссуре	165
О «типах» театров	166
Рационализм и императивность в технике актера	170
Воля и императивность	171
О К. С. Станиславском в связи с типами актера	173
Примечания	178
Указатель имен	182