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 <...> беспрерывно 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 актив-нос 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 тс 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 и Вахтангова) 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 непроизвольности, 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, непроизвольное — через произвольное»8 — таков путь, намеченный Станиславским при создании его «системы». Анализируя «нормальное творческое состояние артиста», т. с. 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. с. трени­руя актера по каждому из элементов отдельно, он сталкивался с тем, что с трудом добытое сегодня правильное сценическое самочувствие актера — свобода и непроизвольность существо­вания на сцене — назавтра терялось, и все приходилось начи­нать сначала. В «лучшем» случае актер закреплял и повторял внешние проявления вчерашнего подлинного 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 не­произвольности 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 нашумевшим 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 указки 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 искомых 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 завершать, 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: «...застрял 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 скудной 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 помогали 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 дет 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 Гиппократа 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, перевоплотившегося 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 «рифы», 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 *грамотой* актера, *первая ступень* к достижению вершин художественного творчества. Без овладения «грамо­той» 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 «преодоления некоторых его недостаточно 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 подготовлении 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, лу­щит семечки, толком ничего не видит и не слышит, зева­ет, 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, погрубее; 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 лущат, 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 намека 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 лу­щит 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. Приладился 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 осчастливили 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, подсунутое 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 неблаговидного 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 недоконченные; 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 бронебойные 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 ревю, вот чем живут за гра­ницей, а театры смирно, 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 — canto.

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 — нежданный, 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 canto, a 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 досвиданьица!» 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 услыхали бы у певца этот никогда еще вами неслыханный, 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 искусстничества...»

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 совершен­ствовать всего, к чему бы они ни прикоснулись, — сначала наскакивали 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. A 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 вытянувшимся 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 играется самотёком, как кто хочет и как кто может. При такой хорошей организованности спек­такля, где каждая сцена и каждый актер занимает имен­но то место, какое предначертал 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 уви­дал 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 приравняли... к вещам. Нужным, важным, но все-таки вещам.

Для режиссера Кронега каждый актер был только мате­риалом, только исполнителем его замысла. Кронег 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 непроизвольно­сти,* 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 побо­ку смертельную усталость, непреодолимый сон! Человек делает неописуемые 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, чудодеи и волшебники. Актеры, значит, я попаду сейчас в какую-то сказочную страну, где я налюбуюсь, навосхищаюсь или нахохочусь 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, отметает. 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! Клочья 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 забыться и дорисовы­вать от себя все, чего и нет на сцене, — то рядовому, не искушенному зрителю это и Бог велел.

Правда, в данном случае помогла забыться — хорошая музыка. В драме специалиста, такого как Станиславский, так легко не поймаешь. 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 притоптывал 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 позва́ть ко мне мово благоро́дного сына Адольфа.

Вестник *(делая шаг вперед).* Пойду, позову́ тебе твово бла­горо́дного *(топает)* сына Адольфа *(делает шаг назад).*

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

Царь. Ты́ мой сын Адольф? *(Топает.)*

Адольф (*топает).* Я́ 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 уставившись 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 пусты́ню удаляюсь

от прекра́сных здешних мест,

много го́рестей, печалей

я обя́зан перенесть...

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, задумаешь­ся: 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, видавший 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 — сложнейшее 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 рефлексы. 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 оп­равдает 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 овация... 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 пойма­ют, 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 поску­питесь, тряхните мошной 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, овации!.. 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 гибельно — 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.

Крупицы 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 крупицы, 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. Труппы 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.

Большею частью такие режиссеры представляют из се­бя сильную волевую 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 боль­шею 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 все­сильным режиссером, и ни о его творчестве, ни об интуи­ции, ни о свободе не может быть и речи.

Большею частью 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 душеньке 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. Нахватался верхушек, 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 непонятного 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.

Надрессируют, 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 смей 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 отвертывались 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 уме­нье... 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 художества 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 вглядеться, 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 сногсшибательность.

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 посуди­на, 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 Джиоконду9. 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, неимовер­ные 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 *неуменьем 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... просле­живать 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 уменье! 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, — хватает 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 развертывать 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 развертывали 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 умещается 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 воспылает. 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 «доброго старого вре­мени» 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 нажить 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 беспрерывным 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 победи 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 поспевает режиссер. Всё актеру пло­хо ли хорошо ли растолкует, всему дурно ли хорошо ли научит... Так что беспокоиться особенно актеру не прихо­дится: исполняй 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 попа­дается 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 воспламе­няется, 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 забыться на минут­ку... Но вместе с тем, они беспрерывно 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» уникумов.

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. Спекуляции в искусстве. Злободневность

Есть еще одна сила, которую любят пользовать 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 уменья, ни вдохновенья, 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 писаки 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, рассказики, 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? Перекочует 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 погибало!) 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 подряхления?

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 Праксители, 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 мещанской 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 шее 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, раскачать, 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 незванные 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 забилось, 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 мгновенье 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 сластей. 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 миросозер­цание, и, наконец, вдохновить на высокие подвиги и де­ла, и... много-много — всего не перечесть.

Цели «искусника-исполнителя» тоже могут быть самыми разнообразными. В зависимости от его профессионально­го уменья, 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 умень­ем, — 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 послушаешь актеров и режиссеров — сторон­ников переживания (или почитаешь 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, напитаться, 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 каж дая 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-карикатура, 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 «художество» 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 «ху­дожество». Во всяком случае, куда больше, чем художе­ство «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», «художество» 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 всяческим 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 стукаться лбом о свою неудачу или видеть недоступную им красоту и власть в руках дру­гих... Со дна души их подымаются благодетельные сомне­ния... Даже, может быть, пробуждается и совесть... Но они гонят от себя этих незваных, непрошеных 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 черезмерной 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 проблеска 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 добивается 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 наи­современнейшие, 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, — оплёванный, 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 такою, 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 вызывала 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 натуре (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, цветовых 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. Изощря­ются, 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 *натуральничанъе,* 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, видавшим 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 натуры 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 уводило 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, слыхал не я один — Констан­тин Сергеевич любил повторять его.

В этих словах Метерлинка и заключается полное, ис­черпывающее разрешение всего этого больного 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? Сморкания? 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 незыблемо.

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 увидать 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 зазвенит 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, непроизвольность, 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 росказням: «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 хватает 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.

Б. Пепельный свет

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 обратно: при виде зверя, совершенно непроизвольно 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 большею 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 по­доспели 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 единовременно,* как еди­ный сложный процесс.

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

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, задергался, 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 невменяемости, 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 вдохновеньем. 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, стукается 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, лишающего 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 тяжко, а уж играть, я думаю — каторга! В следующий раз не пой­ду! А играет здорово! На совесть! Надо похлопать: браво! браво!.. А трудная все-таки эта работа актерская! Вот уж не хотел бы!..

Такая сногсшибательная 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 торжествующе 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, услыхав 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, услыхав 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, растаращивает глаза и носится по комнате... Затем он сорвал со шляпы (по ремарке) шнурок — «сжалься 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, попробуете. Как? Выдержит? — Выдержит. Теперь ищите: где бы его привязать. Почему вы сразу пошли ту­да, к той дверной скобе — вы, вероятно, сначала поиска­ли 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 вдохновенье. 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, воспламеняться 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 подлинные, 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, ощутительным...

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 ощутимой и несомненной правдой, — то, слыша такую жуткую погоню, не будешь фальшивить и притво­ряться. Некогда будет — не до пустяков! Надо действи­тельно спасаться — 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, — раз­вертываться-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 есте­ственен! Совсем как в жизни!

Эту простоту, однако, не следует переоценивать. Она нисколько 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 умещается 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 играемой 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 разозлился 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, — посчитаешь ее за настоя­щую. Будешь искать ее, радоваться ей... Решишь, 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 ощутимая 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 уменье, — 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 рефлексы! 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! Удержа 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 по­забывал 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 рефлексы.*

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 слыхал 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, захлопал 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 поймем 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 поймем 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 непроизвольных 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 увидать 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 воспевает 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 пиликать 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 нисколько не живоносные. Они обманы­вают только на мгновение, а дальше, чем больше смотришь на них, тем больше вянешь 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 самое 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 увидать 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 галлерея... 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 стукаются 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 переменилось, 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? Наважденье!

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, забегал 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! Движется 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 сяк! 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 непонятным 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 произведе­нии 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 «полумертвых» 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, механичный.

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 большею частью 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, механичного, 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 волшебно 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 ограниченно.

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 севрский 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. Этих 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. Бальзаку 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 мои 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 тормошит отца, закрывает ему глаза, дергает за гал­стук, растрепывает ему волосы и очень довольный хохочет, когда тот натыкается 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 слыхал, 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 Иваныч, 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 кверху... 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 увидать 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 суметь 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, улепе­тывание 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 впиты­вать 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 немыслимо — для этого надо иметь бездну самообладания и ума. Я сам лично слы­хал 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 священно!.. 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 дальной 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 живит 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 закон­ченно, 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 лености 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, распороли 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 непре­оборимость 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 «уменье 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.

6. 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 под­держиваемый 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 уменье скрыть в продолжение оного 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 душею все великие минуты своего поло­жения...»33

Выходит так, что умный актер, это тот, который *«глу­боко воспринимает душой* все великие минуты своего по­ложения...»

Глубоко воспринимает *душой, 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 душой»,* 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 умевшие 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 увидать? 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, повинуясь 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 мгно­венье 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 приноравливаться 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 шарики 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 счастливцев, 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 длинны, 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 отпускала свои руки — равновесие сей­час же терялось и она опять схватывалась за веревки.

Тем она все время и занималась: выравняет 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 замирания 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 Стеши, 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 проницатель­ным и строгим, нетрудно обнаружить в них то или дру­гое упущение, слабость, ограниченность и вообще — недотяжку. Так что кое-что от художества 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 *грани* 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 раз­виться 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 театральней 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. Техникой считали (да и теперь считают, не желая идти вперед, а все еще топчась на том же месте, где были и сто лет тому назад) разрабатывание 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 мышиная 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 миросозерцание, расшибая 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 хлопочут, 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 ищете 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 Франсишко 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 одежды 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 вдохновенья, 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

Росси 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 Максуэлл 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 начертал 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, насиловал 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...[[1]](#footnote-2)\* 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 уклонение 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.

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 ощутимым, 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 рефлексы 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 Стеши 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 непроизвольности.

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 бегает, 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 нео­писуемой 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.

Проделанное 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 механизируется, 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 ре­флексами 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 изготовля­ет 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 сделает 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, беспрерывно 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 «Стеш», побывайте на концерте какого-нибудь подлин­ного виртуоза-музыканта — слушайте, наслаждайтесь, но кроме эстетической радости от музыки успейте 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 поисследовать 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 мышь с высо­ты двух-трех километров, когда он кружит над землей в поисках добычи?

Или тонкостью «слуха» летучей мыши, 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 впору 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 впору 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 утоптанный 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 десяток 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 взад, 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 «органе-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.

Призвали 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 поломойки. 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 поломойка. 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 беспа­мятстве 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 избранникам 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 поломойке). 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, случалось, мне по­падался 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 — плутает 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 последовательностъ 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 устали 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 вкрадываются 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 усложнения 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 поломойку-«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, обваляет его в снегу, завер­нет в тряпку, засунет в мешок, привяжет его за спину и бежит дальше.

Вероятнее всего, что «муки творчества» происходят от неуменья 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 большею 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 уменье 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 изощренных 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 Стеши — 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: сижу — правильно, падаю — неправильно.

У актера же нет такой надежной, стерегущей его про­верки. Он зафальшивил, он врет 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 — врет себе дальше.

Он «падает», но шеи, 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 удачи, 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 уменье 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 Стеши 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 свободность 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 большею частью 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 увидать 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 уменье 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 неописуемо. И не один, не два, а сто два раза хотелось бы смотреть эту картину.

\* \* \*

Когда у скрипача или пианиста нет достаточной специ­альной техники, как бы он ни был одарен в музыкальном отношении, он стукается 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 двигательно-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 приходить 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 освистывают, — 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 Стеши, 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, стукается 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 отзывается 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 нескольку 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 уменья, 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...

Большею 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 нетрону­том 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 художестве... 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 «проволо­кам» и не кувыркаться в бездну.

А потом уже, когда это надежно усвоено, — тогда доволь­но безвредно можно думать и о «ритмах», и о «кусках».

А поди-ка, заставь, приохоть 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, пожалуйте, 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 ото 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 подводили 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 театральный 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[[2]](#footnote-3)\*.

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 загри­мирован, 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 шутовством, 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 — бессилен... 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: впускаешь 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.

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»* овладевания своим творческим процессом.

4. О путях изучения автоматизмов вообще и в творчестве актера в частности

А. Путь овладевания

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 приноравливать 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 орудию?

Этак и первобытная обезьяна, спасаясь от погони, караб­каясь на кручу, может столкнуть 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 увидать в нем самом и в его работе чрезвычайно противоречивое соединение двух взаимно друг друга уничтожающих начал: то он был вдох­новенно непроизволен и свободен, то — рассудочен, сух, расчетлив и даже механистичен[[3]](#footnote-4)\*.

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, увидала, 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 приноравливаясь к ним, мы начинаем их изучать. Дальше надо ждать четвертого (намеки на него уже есть): пользуясь и приноравливаясь, — 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 ре­флексами?! 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 беспокой­но, 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 сливающихся, 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[[4]](#footnote-5)\*.

Ничто так не извращает взгляд актера на его искусст­во, как приобретенная им неверная техника — все эти «тррр», «двигательная буря», «простота» без всякого ядpa внутри, «изображальчество», «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 «вскрывайте» 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 выдержал, 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».

\* \* \*

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, давясь, 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, резвушкой 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, обнюхает 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 поверку 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 устали 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 кстати, 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 ощетинился, 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, чу­даки... 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 дерев!..» 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 шее 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[[5]](#footnote-6)\*.

Эта исключительная способность ухватывать самое су­щество внешних проявлений изображаемого лица, даже что-то его физическое, присущее только ему, эта способность почти *переделываться* 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, наклонности, 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 — ЭМОЦИАЛЬНЫЙ

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 удается, — 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.)

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, сливающемуся 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, пескарики 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 восхищать 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. Всю 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 нисколько не хуже других.

Стесняет только, что не умею так безумствовать на сцене, как это принято у завзятых 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, налепные 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 ощутимому, — 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 — забыться. 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 закряхтел, 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 непроизвольный 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 непроизвольная 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 высокоразвитых 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 непроизвольнее 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 отвертываться, 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 забыться 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 осмотрительными 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[[6]](#footnote-7)\*.

С нашим же «мудрецом» (4-м посетителем рощи) дело обстояло 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 любыми 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 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 учуем 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 больнее... 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[[7]](#footnote-8)\*.

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 столковаться. Как слепой и глухой: глухой скажет, что соловей — невзрачная пичужка вроде воробья и от нее — ни красы, ни радости, а слепой скажет, что это прекраснейшая из всех райских птиц.

Итак, один актер, повинуясь 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.

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 изображалыцики 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 отворенную 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 бес­прерывный поток «правды жизни» эмоционального, а тем более — аффективного, как пощелкивание искры электростата на горение электрической лампы.

КАК И ОТЧЕГО ДЕЛАЮТСЯ ИЗОБРАЖАЛЫЦИКАМИ

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 забыться, 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[[8]](#footnote-9)\*.

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 неуловимых причин.

Точно повторить это, конечно, не удается — 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».

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 уколет — 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 спертой 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 неспокойное 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 приби­рать 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 непосредст­венен 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 выходок и вполне пригоден для житейского обихода.

Но, выиграв в одном, я проигрываю в другом: для сце­ны я становлюсь уже *невыразительным* — 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 изображалыциков.

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: *cmoп!*

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, увидал 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 неответственном 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 непроизвольным 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[[9]](#footnote-10)\*.

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.

Увлечься чем-нибудь, забыться, потерять голову — это все совершенно немыслимые 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 рефлекторно, 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 рефлекторный, 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!*

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 уменье 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 непозволительная 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.

*Изображалыцики.*

Хотя симпатии наши целиком на стороне «живущих на сцене», хотя в них только и видим мы светлое будущее театра, — однако надо отдать должное и изображалыцикам. 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 единовременно) — 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 изображалыциков-имитаторов.

Но, конечно, и те и другие в своей сфере, на своем пу­ти стали усовершенствовать 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 изображалыцика-актера — ловко копировать жизнь.

Станиславский называл таких изображалыциков — «представлялыциками», — 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 — изображалыциков-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 поломками, — 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, неделикатного 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 вы­явления — 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, повыразительнее?![[10]](#footnote-11)\*

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...

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 че­ловечные.

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 занятности, 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 вдали — 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, еше величайший художник, был бы всю жизнь только пол-худож­ник, четверть-художник, т. е. совсем не художник.

А как же Леонидов? Кто же его поджег?

Кто поджег? 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, учуяв 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 словеса: «Hic sunt leones!» (здесь находятся львы).

Не то же ли самое пока и у нас сейчас с аффектом и вдохновением: «Hic 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 стона 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 дрязг, 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 закле­вывают, подъедают 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 аффективного 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, злове­щая 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 костюме? 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 Ермолову, в которой никогда не было показной «артистичности», которая по простой одеж­де, по простой прическе походила на самую скромную учительницу, — Ермолову 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 впо­ру заколебаться: а может быть, это не хуже, а лучше сти­хийно талантливых, но неорганизованных спектаклей?

И только походив достаточно на эти рассудочные спек­такли, и насмотревшись на этих «сдержанных», «скромных», благонравных 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 художества. У него только блестки...

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 героику, 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 уменье 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.*

Увлекшись 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[[11]](#footnote-12)\*.

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 обокрасть, как ни старайся. Для этого надо будет украсть его талант, его уменье... Да и этого мало: если сумеешь украсть у него *уменье 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 уме­нья — 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 манерки...

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. Выпалит 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 стоить 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 сообразно. Но это так. Чрезвычайно чувствительный и легко ранимый, тот, кого малейшее прикосновение доводит до исступления, 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 датъ 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, задергается... 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 расползается. 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 нервозность 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[[12]](#footnote-13)\*.

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 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 уменье понимать роль, нужны — талант, соот­ветственные 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 рощицы» — 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 уклонений 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 столковаться. 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.

Счастливое 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[[13]](#footnote-14)\*.

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 покорил 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 беспрерывно 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.

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 ин­женю или героиней. И в результате — все страдают и ропщут...

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! Гримируйте его!!

И молодой актерик, который несколько лет таскался по провинции на маленьких рольках 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 уменья нет (а научиться не у кого!) — только на всю жизнь так и остается ушиб...

И вот бродят по сцене такие не нашедшие себя и не­вскрытые 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 лям­ку, потеряв веру в себя и проклиная день и час, когда по­шли на сцену.

Другие хоть и остались невскрытыми, 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».* Пройдется этаким 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 сде­лаете 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[[14]](#footnote-15)\*. 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.

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 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 играться 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 неврастеник...»

«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 ревем — стонем, навзрыд воем! Да, плачут люди! Друг друга об­нимают! Ага! настоящее-то слово услыхали!? 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 исступлении 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 погибло.

А мне, ничтожнейшей, мне суждено

Весь нектар клятв его вкусивши, видеть,

Как пала мощь высокого ума,

Как свежей юности краса погибла

Цветок весны под бурею 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 распущенности, 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»[[15]](#footnote-16)\*.

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 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».

Заключалась 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 намека, 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 прекрасныи 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 самочув­ствию. 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[[16]](#footnote-17)\*.

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.

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 на­жимай, — 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 за­гробной 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 направишь его и чуть-чуть коснешься спуска...

А если душа актера по тем или иным причинам инерт­на, если в душе его нет никакого пороху, 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 крупицы 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)[[17]](#footnote-18)\*.

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.

Что же в конце концов получается?

Разбивание роли на задачи создает ли *волевую 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 пришли 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 ожило 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 по­любят 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, неугомонный 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-рационалис?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![[18]](#footnote-19)\*

Существует миф, что Станиславский все время менялся. Люди, поработившие 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 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 — искались 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 Александ­рийского 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. *Щепкина-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 смесились...» // *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. T. 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 campagnc с 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. Сушксвича»). 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 An. 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. *Минц 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 (Карашксвич), 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 Джемс 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 Джемс 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 Александрийского 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. X. 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 Анатоль (наст, имя и фамилия Жак Анатоль 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](#_Toc184325872)

[Книга первая](#_Toc184325873).   
[Искусство актера в его настоящем и будущем](#_Toc184325874)

[ВСТУПЛЕНИЕ 11](#_Toc184325875)

[Отсталость театра. Величие его задач 11](#_Toc184325876)

[Светлое будущее театра 14](#_Toc184325877)

[Первая часть. Причины падения искусства актера 17](#_Toc184325878)

[1. Увлечение постановкой 17](#_Toc184325879)

[2. Самообман в театре 22](#_Toc184325880)

[3. «Царь Максимилиан» 24](#_Toc184325881)

[4. Принцип обмана 25](#_Toc184325882)

[5. О «триумфах» 26](#_Toc184325883)

[6. Режиссер. Его засилье и невежество 28](#_Toc184325884)

[7. Режиссер. Спешка и другие объективные причины 30](#_Toc184325885)

[8. Режиссер. Причины субъективные (дилетантство, профессиональное ремесло, шарлатанство) 31](#_Toc184325886)

[9. Актер и его субъективные причины (дилетантство, базарное ремесло профессионала и шарлатанство) 35](#_Toc184325887)

[10. Об ответственности и «героизме» актера 36](#_Toc184325888)

[11. О ненужности теперь этого героизма 37](#_Toc184325889)

[12. Спекуляции в искусстве. Злободневность 39](#_Toc184325890)

[13. Итоги и выводы 40](#_Toc184325891)

[Вторая часть. Правда и ее подделки 41](#_Toc184325892)

[Отдел первый Правда 41](#_Toc184325893)

[1. Искусства еще не было, были только проблески 41](#_Toc184325894)

[2. Проблески правды 43](#_Toc184325895)

[3. Правда — не цель, а путь 44](#_Toc184325896)

[4. Красота не относительна 45](#_Toc184325897)

[5. Правда и натурализм 47](#_Toc184325898)

[6. Еще о натуральности и натурализме 50](#_Toc184325899)

[Отдел второй. Правда, как она понимается обычно (псевдопереживание) 52](#_Toc184325900)

[1. О трудностях при разговорах о правде 52](#_Toc184325901)

[2. Правда не ограничивается только чувством. Прямой вызов чувства 53](#_Toc184325902)

[3. Виды подделок чувства 54](#_Toc184325903)

[А. Изображение чувства («игра чувства») 54](#_Toc184325904)

[Б. Пепельный свет 55](#_Toc184325905)

[В. «Тррр...» 56](#_Toc184325906)

[Г. Двигательная буря 57](#_Toc184325907)

[4. Подделки правды 59](#_Toc184325908)

[А. «Правдоподобие» 59](#_Toc184325909)

[Б. Маленькие правды 62](#_Toc184325910)

[Отдел третий. Неуловимость правды 64](#_Toc184325911)

[1. Почему актеры так легко обманываются и свою ложь принимают за правду? 64](#_Toc184325912)

[2. Почему так трудно попасть на правду? 65](#_Toc184325913)

[3. Открытия «Америк» 67](#_Toc184325914)

[Третья часть. О художестве и художнике 69](#_Toc184325915)

[Отдел первый. Художество 70](#_Toc184325916)

[1. О совершенстве 70](#_Toc184325917)

[2. Одухотворяющее — одно 70](#_Toc184325918)

[3. Парадоксы примитива 71](#_Toc184325919)

[4. Живость художественного произведения 72](#_Toc184325920)

[5. Живое художественное произведение в театре 74](#_Toc184325921)

[6. Художественное произведение и вечные идеи 75](#_Toc184325922)

[Отдел второй. ХУДОЖНИК. ОСНОВНЫЕ ЕГО КАЧЕСТВА 76](#_Toc184325923)

[1. Способность восхищаться и преклоняться 77](#_Toc184325924)

[2. Глубина души. Емкость 79](#_Toc184325925)

[3. Идеал 80](#_Toc184325926)

[4. Миссия 82](#_Toc184325927)

[5. Энтузиазм 83](#_Toc184325928)

[А. Энтузиазм молодости 83](#_Toc184325929)

[Б. Энтузиазм зрелости 85](#_Toc184325930)

[6. Специальный ум 85](#_Toc184325931)

[7. Талант 87](#_Toc184325932)

[8. Кое-что о гении 90](#_Toc184325933)

[I. Гений с объективной точки зрения 90](#_Toc184325934)

[А. Гений и труд 91](#_Toc184325935)

[Б. Вдохновенье и труд 92](#_Toc184325936)

[В. Гений и его враги 93](#_Toc184325937)

[II. Гений с субъективной точки зрения 94](#_Toc184325938)

[Четвертая часть. ПУТЬ ХУДОЖНИКА 97](#_Toc184325939)

[Отдел первый ПОДСОЗНАНИЕ, РЕФЛЕКСЫ, АВТОМАТИЗМЫ 97](#_Toc184325940)

[1. О силе дерзости 97](#_Toc184325941)

[2. Качества и техника 97](#_Toc184325942)

[3. Рефлексы, их значение 98](#_Toc184325943)

[4. Почему машина может работать лучше человека? 100](#_Toc184325944)

[5. Наши качества 101](#_Toc184325945)

[6. Мыслительные автоматизмы. Максвелл 105](#_Toc184325946)

[7. Автоматизмы в творчестве 106](#_Toc184325947)

[8. Машина или человек? Автоматизмы или сознание? 107](#_Toc184325948)

[9. Как первобытно мы пользуемся нашими автоматизмами 107](#_Toc184325949)

[Отдел второй ТЕХНИКА 109](#_Toc184325950)

[1. Сила верной тренировки 109](#_Toc184325951)

[2. Душевная техника актера 111](#_Toc184325952)

[А. Техника физическая и техника психическая 111](#_Toc184325953)

[Б. Актеру необходима высокая душевная техника его творчества 113](#_Toc184325954)

[В. Душевная техника для актера — всё 113](#_Toc184325955)

[3. Как возникла в театре техника 117](#_Toc184325956)

[4. О путях изучения автоматизмов вообще и в творчестве актера в частности 119](#_Toc184325957)

[А. Путь овладевания 119](#_Toc184325958)

[Б. Автоматизмы актера 120](#_Toc184325959)

[5. Косность запротестует 121](#_Toc184325960)

[Отдел третий ПУТЬ К ХУДОЖНИКУ 122](#_Toc184325961)

[1. Разнообразие этих путей 122](#_Toc184325962)

[2. Путь техники 123](#_Toc184325963)

[3. «Разбитая скорлупка» 124](#_Toc184325964)

ЗАКЛЮЧЕНИЕ ………………………………………………………………………………………….126

[Книга вторая](#_Toc184325966).   
[ТИПЫ АКТЕРА](#_Toc184325967)

[Имитатор 129](#_Toc184325968)

[Эмоциальный 130](#_Toc184325969)

[Аффективный 131](#_Toc184325970)

[Рационалистичность и сцена 132](#_Toc184325971)

[«Строение» и развитие душевных свойств 133](#_Toc184325972)

[Восприятие и реакция 133](#_Toc184325973)

[Эмоциональность и ее разновидности 134](#_Toc184325974)

[Рационалистичность (рассудочность) как недоразвитие эмоциональности 135](#_Toc184325975)

[Процесс и результат 136](#_Toc184325976)

[Как и отчего делаются изображалыциками 140](#_Toc184325977)

[Необходимое уточнение 140](#_Toc184325978)

[Изображающие и живущие 146](#_Toc184325979)

[Особые качества каждого из четырех типов актера 148](#_Toc184325980)

[Имитатор 148](#_Toc184325981)

[Эмоциональный 150](#_Toc184325982)

[Аффективный 151](#_Toc184325983)

[Рационалист 155](#_Toc184325984)

[«Болезни» и слабости (недочеты) каждого из четырех типов актера 156](#_Toc184325985)

[Имитатор 156](#_Toc184325986)

[Эмоциональный 158](#_Toc184325987)

[Аффективный 158](#_Toc184325988)

[Рационалист 161](#_Toc184325989)

[Сложные типы 162](#_Toc184325990)

[О «типах» в режиссуре 165](#_Toc184325991)

[О «типах» театров 166](#_Toc184325992)

[Рационализм и императивность в технике актера 170](#_Toc184325993)

[Воля и императивность 171](#_Toc184325994)

[О К. С. Станиславском в связи с типами актера 173](#_Toc184325995)

[Примечания 178](#_Toc184325996)

[Указатель имен 182](#_Toc184325997)

1. \* Кстати — странная фамилия: Герцог... Вероятно, псевдоним «под иностранца». А то что: какая-нибудь Гвоздева или Табуреткина — неинтересно, незвучно; прочтут — сразу всякий инте­рес пропадет. [↑](#footnote-ref-2)
2. \* Обо всем этом в одной из ближайших книг будет более подробно. [↑](#footnote-ref-3)
3. \* О нем, его творчестве и его «системе» — специальная глава в книге «Типы актера». [↑](#footnote-ref-4)
4. \* О верности и неверности работы уже попадалось кое-что и здесь, в этой книге. [↑](#footnote-ref-5)
5. \* 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. [↑](#footnote-ref-6)
6. \* 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. [↑](#footnote-ref-7)
7. \* 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. [↑](#footnote-ref-8)
8. \* *Следует* оговорить еще вот какое несколько деликатное поло­жение. Актер, обладающий наклонностью к только что описанно­му опасному самозабвению на сцене, не должен поддаваться приятному самообману и воображать, что он обладатель неукро тимого 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. [↑](#footnote-ref-9)
9. \* 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. [↑](#footnote-ref-10)
10. \* 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. [↑](#footnote-ref-11)
11. \* 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 уменье!» — говорят они. Причина этого явле­ния, однако, не в преизбытке уменья, *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. [↑](#footnote-ref-12)
12. \* 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, развитой 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. [↑](#footnote-ref-13)
13. \* «Это был великий актер, то есть актер, у которого аналитиче­ская, то есть подготовительная работа, гениально сочеталась с синтетической, подлинно творческой, протекающей из глазах 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 [↑](#footnote-ref-14)
14. \* К этому, в конце концов, сознательно или безотчетно и стремится такой режиссер-постановщик. [↑](#footnote-ref-15)
15. \* 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.* [↑](#footnote-ref-16)
16. \* 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». [↑](#footnote-ref-17)
17. \* 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. [↑](#footnote-ref-18)
18. \* 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. [↑](#footnote-ref-19)